



## MELODICA LIEDURILOR LUI GHEORGHE DIMA

*THE MELODICS OF GHEORGHE DIMA'S LIEDER*

---

Anastasia BURUIANĂ,  
doctorandă,  
Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca

---

*In the article "The Melodics of Gheorghe Dima's Lieder" the author reveals the specific features of the melodic structure of the Transylvanian composer's lieder, according to their artistic contents and prosodic peculiarities.*

Liedurile compozitorului Gheorghe Dima constituie unul dintre cele mai reprezentative domenii în peisajul cultural românesc de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Alături de eforturile creatoare ale colegilor de generație, Iacob Mureșianu, Eduard Caudella, George Ștefănescu, Ciprian Porumbescu etc., compozitorul transilvănean a contribuit la micșorarea decalajului existent între cultura muzicală apuseană și cea românească, aceasta din urmă dezvoltându-se în acest spirit doar începând cu mijlocul secolului al XIX-lea.

Gheorghe Dima a propulsat genul vocal între cele mai valoroase creații muzicale romantice ale muzicii culte românești. Atributele limbajului său muzical sunt direcționate înspre două linii de forță distincte: asimilarea și sintetizarea elementelor de factură romantică într-o entitate stilistică cu

individualitate proprie, asimilarea și sintetizarea elementelor aparținând folclorului românesc, sublimarea și esențializarea acestora în creații de gen, unicat, care vor sta la temelia specificului național în creația românească de lied.

Analizele asupra genului au pus în lumină faptul că Gheorghe Dima a fost un compozitor romantic prin structura sa psihic-temperamentală, prin sensibilitatea și potențialitatea sa creatoare. În ansamblul creației sale de cântece, expresia lirico-dramatică este precumpănitoare, spațiile de interferență a tehnicilor de compoziție punând în valoare - prin stileme romantice - apartenența la această zonă de exprimare a mesajului poetic-muzical.

Evoluția plăsmuirii artistice a limbajului sonor romantic a compozitorului înregistrează o treptată detașare de sub influența compozitorilor romantici germani - evidentă în prima etapă de creație - și o rapidă emancipare, ce va

genera un limbaj muzical purtând pecetea originalității, unicității, a unui univers estetic aparte care - prin valoarea realizărilor artistice - și-a câștigat un loc important în patrimoniul cultural românesc și universal.

„Liedurile lui Dima constituie nu numai lucrările perfecte de acest gen din întreaga literatură muzicală românească a veacului trecut, dar mai constituie și azi modele de o deosebită valoare [...]. Ceea ce îl situează pe Dima deasupra majorității contemporanilor săi români este creația sa de lieduri, mai ales cele compuse pe versuri de Eminescu [...]. În ele se remarcă latura cea mai caracteristică a compozitorului - lirismul său duios, adâncă pătrundere a atmosferei poetice [...]. Moștenirea muzicală lăsată de Dima este deosebit de prețioasă; în domeniul muzicii noastre vocale, lucrările sale sunt printre cele mai reprezentative; forța lor expresivă, conținutul bogat și perfecțiunea realizării tehnice le-au asigurat până azi o nealterată viabilitate.”<sup>1</sup>

Dintre mijloacele specifice de transpunere a mesajului ideatic în sfera pluricoloră a sonorităților muzicale, concretizate în stileme evidențiate la nivelul tuturor parametrilor constitutivi ai discursului muzical (melodie, armonie, ritm, metru, formă arhitectonică, dar și al relației organice dintre cele două componente ale expri-

mării muzicale, respectiv vocalitatea și instrumentalitatea), parametrul melodic este definitoriu în genul miniaturii vocale camerale, fapt confirmat și de liedurile compozitorului Gheorghe Dima.

Așa cum arată și muzicologul Andrei Benko în studiul său<sup>2</sup>, tipurile melodice definesc - și în cazul lui Dima - un aspect stilistic de referință al genului. El identifică trei clase mari de profiluri melodice, denumite generic: narativ-descriptiv, întrebare-răspuns și chemare.

1. Melodia de tip narativ-descriptiv este cel mai mult sau mai puțin bogată în elemente lirice, prin exprimarea conținutului poeziilor, împreună cu celelalte elemente ale limbajului muzical.

Acest tip melodic derivă și este înrudit cu ceea ce muzica clasică cunoaște ca melodie de tip recitativ, înțelegând prin aceasta acel profil melodic care combină repetările de sunete cu mersul treptat și salturile mici (de până la terță, cvartă), rezultând un curs ondulat „lin” al liniei melodice. Recitativul propriu-zis apare mai rar în cântecele compozitorului, așa cum poate fi observat în liedul *Dorința* (EX.1). Melodia de tip recitativ caracterizează în general lucrările de expresie dramatică, cu desfășurare epică, precum baladele sau cântecele-lied de expresie satirică.

<sup>1</sup> Vancea, Zeno, *Creația muzicală românească. Sec. XIX-XX*, vol. I - București, 1968 - p.142, 144.

<sup>2</sup> Benkő, Andrei, *Tipuri melodice în liedurile lui Dima // Lucrări de muzicologie, vol.15* - Cluj, 1984.

Mult mai frecventă este alternarea între repetarea sunetului (de 2 - 4 ori) și salturile mici (inclusiv arpeggiile), dând naștere unui desen melodic cursiv, ondulat, condus cu măiestrie de către compozitor – de formație și interpret-cântăreț -, în așa fel încât acest parametru să nu reprezinte un obstacol deosebit în realizarea artistică a lucrării. Iată un exemplu sugestiv din același lied *Dorința* (EX.2).

Numeroase alte momente pot fi extrase din întreaga creație de cântece, pentru a argumenta preferința compozitorului pentru acest tip melodic unduitor, deosebit de expresiv și adecvat în contextul redării imaginilor poetice ale textului (EX.3).

Tot în acest tip melodic se înscrie și acumularea tensiunii pe panta ascendentă a melodiei, atingerea punctului culminant ce coincide cu sunetul cel mai înalt, urmat de rezolvarea tensiunii pe panta melodică descendentă (EX.4).

2. Profilul melodic întrebare-răspuns corespunde unei perioade clasice cu fraza consecventă derivată din cea precedentă, aflate din punct de vedere cadențial în relația dominantă – tonică.

Simetria pătrată frazelor muzicale nu este o caracteristică a cântecelor lui Dima. Cu toate acestea, acest tip poate fi ilustrat cu câteva exemple interesante din ciclul *Din lumea copiilor*. Particularitatea acestor momente constă în faptul că cele două fraze nu se

suced propriu-zis, ci fraza consecventă apare în cadrul piesei ca o frază conclusivă, o mini-codă ce reia materialul muzical din debutul lucrării, fapt ce impune cadențarea melodică pe tonică, alta decât în interiorul ei. Acest procedeu este folosit de compozitor atât în *Cântecul melcilor*, cât și în *Cântecul iezilor* (EX.5).

3. Melodia de tip chemare este reprezentată de acel profil melodic care are două componente: salt urmat de mers treptat în sens contrar.

Și acest tip melodic cunoaște numeroase forme de manifestare, având în vedere combinațiile posibile în funcție de mărimea saltului de plecare (de obicei un interval mai mare sau egal cu cvinta) și de direcția sa (ascendent sau descendent). Prevalează totuși cazurile în care un salt ascendent este urmat de o pantă descendentă, cele două articulații ale desenului corespunzând relației expresive tensiune – relaxare (EX.6).

O stilemă frecvent utilizată este cadențarea melodiei pe terța sau cvinta funcțiunii acordice; în general compozitorul preferă cadențele deschise în strofele mediane, dar și în cele finale, atât la voce cât și la pian (*Și dacă ramuri bat în geam, De ce nu-mi vii?, Dar când te voi uita* etc.) (EX.7 a, b).

Componenta melodică este extrem de accesibilă din punct de vedere intonațional, imprimând vocalității un curs natural, cu o mare disponibilitate spre conturarea unui orizont care permite

adecvarea elementelor configurative la cerințele conținutului ideatic. De o factură mai aparte expresivității lirico-cantabile, în care vocalitatea se exprimă natural în limitele unui ambitus și a unei tehnici vocale accesibile, este scriitura de virtuozitate vocală, care apare în mai multe lieduri în tempo alert, cu valori ritmice mici și elemente cromatice, care vizează dificultăți în intonație (*Curcile, Ștefan Vodă și Codrul, La un loc cumplit, năvalnic*). Fin cunoscător al posibilităților vocii umane, Dima compensează aceste dificultăți prin aranjamentul într-un registru convenabil sau prin scurtarea pasajelor, astfel încât fiecare dintre liedurile sale pot fi interpretate măiestrit. Modul în care este conceput discursul muzical în cântecele lui Gheorghe Dima denotă o cunoaștere aprofundată a tehnicii și scriiturii vocale, compozitorul fiind el însuși un interpret de valoare și un pedagog important al cântului.

Cu referință la parametrul melodic, nu trebuie uitată direcția adoptată de compozitor în ceea ce privește utilizarea folclorului românesc ca sursă de inspirație în creația de lied și în cea corală. O. L. Cosma clarifică această poziție: „Prin cântec popular Dima are în vedere întotdeauna cântecul țărănesc, evident transilvănean, luat într-o mare varietate de tipuri, dar foarte important, deoarece presupune o concepție funcțională armonică academizantă, în realizarea căreia muzicianul fie că a se-

lectat numai cântecele clar tonale, ceea ce ar putea implica, în unele cazuri și intervenția unui interpus, bunăoară un lăutar, un învățător. Nu-i exclusă nici eventualitatea ca Dima să fi operat asupra profilului melodic sau să fi ales doar tipare de confluență europeană. Aceasta nu înseamnă neapărat că n-ar fi românesci, ci numai că pregnanța lor națională apare mai estompată [...]. În prelucrările sale, atât țărănești, cât și orășenești, Gh. Dima demonstrează credința că melodia populară poate fi ilustrativă pentru a se susține artistic, cu condiția găsirii unei înveșmântări corespunzătoare. Aici e problema. În prelucrările sale, Gh. Dima a optat pentru un limbaj armonic clasic, să zicem german, ce poate fi găsit cu ușurință la compozitorii romantici ai primei generații. Adaptarea lui la melodia cântecului românesc nu s-a putut realiza, decât în mod relativ”<sup>3</sup>.

O problemă strict legată de profilul melodic și care nu trebuie neglijată în abordarea partiturii vocale este prezența ornamentelor, a melismelor sau a altor elemente speciale de notație a vocii. Din acest punct de vedere, în urma analizei minuțioasă a întregii creații de cântece a compozitorului, se poate afirma că Dima a utilizat cu o deosebită moderație aceste elemente de îmbogățire a liniei melodice, fără a se putea

---

<sup>3</sup> O.L.Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol.VII – București, 1984 – pag. 173, 175.

vorbi despre o preocupare specială a sa în acest sens.

Melismatica cântecelor lui Gheorghe Dima constă, în marea majoritate a cazurilor, în gruparea a două sau trei sunete sub arcul unui legato expresiv, alternând cu scriitura silabică, aceasta din urmă fiind totuși prevalentă (EX.8).

În unele cazuri, aceste melisme scurte apar din necesități prozodice, atunci când numărul de silabe ale unui vers diferă la traducere. Este importantă deci cunoașterea prozodiei celor două limbi – româna și germana –, pentru realizarea justă a accentelor prozodice, în corelație cu cele ritmice, dinamice sau expresive (EX.9).

Aceeași moderație se observă și în cazul ornamentelor. Linia melodică poate fi caracterizată ca una austeră, simplă, fără un exces de note melodice ornamentale, astfel încât utilizarea lor în anumite momente-cheie ale discursului muzical aduce prospețime, inedit, evidențiind planul vocal. Exemple relevante oferă *Caie-tul VI de cântece populare*, unde textul folcloric impune compozitorului o transfigurare muzicală în spiritul muzicii populare românești. Dima apelează aici la arsenalul variat al ornamenticii vocale specifice folclorului, în care abundă melismele scurte, apogiaturile, mordentele, în combinație cu elemente de rubato. În același sens

sunt prezente ornamentele și în ilustrarea specificului spaniol în cântecul *Seguidilă* (EX.10).

Interesant este și procedeul utilizat în *Hop, țurcă*, unde compozitorul introduce în linia melodică vocală apogiatura posterioară, notată aici așa cum se execută, pentru fidelitatea și exactitatea realizării interpretative (EX.11).

O interesantă problemă, ce merită atinsă, este legată de spectrul tonal în care Gheorghe Dima își plasează cântecele, știut fiind faptul că ethosul unei tonalități joacă un rol semnificativ în creionarea caracterului și expresivității unei lucrări. Sub aceste aspect, se remarcă preferința compozitorului pentru tonalitățile cu 3, 4, și chiar 5 alterații (diezi sau bemoli) la armură, ce conferă parcă o tensionare a discursului muzical. O pondere însemnată o au și cântecele în care se produce schimbarea armurii pe parcursul piesei, chiar și de mai multe ori. Acest element de scriitură este, desigur, rezultatul deplasării centrului tonal prin diverse procedee modulatorii (modulație cromatică sau enarmonică, salt tonal, inverșiune modală).

Un exemplu sugestiv este cântecul *De ce nu-mi vii?*, în care armura se modifică nu mai puțin de trei ori, după următorul plan tonal: re minor (1 b) – Re major (2#) – Si major (5#) – re minor (1 b).

O culoare tonală distinctă aduce ciclul *Din lumea copiilor*, în care piesele sunt plasate în tonalități „ușoare”, luminoase, se poate spune chiar specifice folclorului copiilor și repertoriului dedicat vârstei. Este un parametru ce demonstrează gândirea muzicală a compozitorului, în care nici un element de limbaj nu este lăsat la voia întâmplării, în efortul creator de a realiza lucrări care să talmăcească cât mai fidel propriile sale trăiri și sentimente. Cu o singură excepție – *Albina*, în Re bemol major -, celelalte cântece sunt în Mi bemol major (*Îngerul*), Re major (*Copilul și floarea, Plugul*), Do major (*Cântecul melcilor și Cântecul iezilor*).

„Cantabilitatea țesăturii vocale, care vădește o dată în plus experiența de cântăreț de lied a lui Gheorghe Dima, invenția melodică, o fantezie potențată de echilibrul și regulile formei, plasticitatea imaginilor, lirismul exprimat în tușe sonore calde, dar și momentele de tensiune dramatică subliniate prin turnuri armonice și schimbări dinamice sugestive, expresivitatea acompaniamentului pianistic, constituie trăsături evidente ale creației vocale miniaturale.”<sup>4</sup>

\* \* \*

(A se vedea exemplele muzicale în paginile ce urmează)

---

<sup>4</sup> Mihuț, Anca Daniela, *Contribuții la istoria liedului românesc. Universul muzical eminescian*, teză de doctorat, Academia de Muzică «Gh.Dima» - Cluj-Napoca, 2004 – pag.132-133

EX.1 *Forma, n.ºs 2-10, voce*

*Modérato espressivo*

Voz: *Vi - uale cu - dra in la -*  
*forte do - dra - bi - do - dra - bi - do -*

Piano

*In un tempo moderato, cantato  
 nel tempo stesso come sopra.*

*su - na - ta in de - ma - si pe - gnem.*  
*voce do - bi - do - dra - bi - do - dra - bi - do - dra - bi - do -*

EX.2 *Forma, n.ºs 11-21*

*Animato*

*il in her - i - do - ni in - tu - so al m - beri, propiata*  
*forte and acc do - dra - bi - do - dra - bi - do - dra - bi - do - dra - bi - do -*

*con s'è disperato disperato in - tu - so al m - beri da pe -*  
*forte and acc con s'è disperato disperato in - tu - so al m - beri da pe -*

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics in French: "Je t'explique et dans mon langage". The middle and bottom staves are for piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The second system continues the musical score with three staves. The vocal line has lyrics: "à la fois, à la fois, à la fois, à la fois". The piano accompaniment maintains the same rhythmic structure as the first system.

Et. 4 d'après un manuscrit n. 20-18

The third system of the score has three staves. The vocal line lyrics are: "Et dans mon langage, à la fois, à la fois". The piano accompaniment continues with the established rhythmic pattern.

The fourth system concludes the score with three staves. The vocal line lyrics are: "à la fois, à la fois, à la fois, à la fois". The piano accompaniment ends with the same rhythmic motif.



The first system of music consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the following lyrics: "Dei in - ter - ce - ptus, dei in - ter - ce - ptus, dei in - ter - ce - ptus, dei in - ter - ce - ptus, dei in - ter - ce - ptus, dei in - ter - ce - ptus, dei in - ter - ce - ptus, dei in - ter - ce - ptus." The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has the following lyrics: "Dei in - ter - ce - ptus, dei in - ter - ce - ptus, dei in - ter - ce - ptus, dei in - ter - ce - ptus, dei in - ter - ce - ptus, dei in - ter - ce - ptus, dei in - ter - ce - ptus, dei in - ter - ce - ptus." The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

EX.5. Choral exercise: vols. 1-4 p. 13-17

*Allegro M. 3. m. 3.*

*G. ERMA.*

The first line of the choral exercise is a single melodic line with the following lyrics: "Dei in - ter - ce - ptus, dei in - ter - ce - ptus, dei in - ter - ce - ptus, dei in - ter - ce - ptus, dei in - ter - ce - ptus, dei in - ter - ce - ptus, dei in - ter - ce - ptus, dei in - ter - ce - ptus."

The second line of the choral exercise is a single melodic line with the following lyrics: "Dei in - ter - ce - ptus, dei in - ter - ce - ptus, dei in - ter - ce - ptus, dei in - ter - ce - ptus, dei in - ter - ce - ptus, dei in - ter - ce - ptus, dei in - ter - ce - ptus, dei in - ter - ce - ptus."

EX.6. De ce ce ce... vols. 16-20

*Lento.*

*Tempo 1.*

The first line of the second exercise is a single melodic line with the following lyrics: "De ce ce ce, de ce ce ce, de ce ce ce, de ce ce ce, de ce ce ce, de ce ce ce, de ce ce ce, de ce ce ce."

The piano accompaniment for the second exercise consists of two staves. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a similar pattern.

134.7 a) De-er-ze-ens-er-er ... final

De-er-ze-ens-er-er  
 De-er-ze-ens-er-er

De-er-ze-ens-er-er  
 De-er-ze-ens-er-er

134.8 a) De-er-ze-ens-er-er ... final

De-er-ze-ens-er-er  
 De-er-ze-ens-er-er

134.9 a) De-er-ze-ens-er-er ... final

De-er-ze-ens-er-er  
 De-er-ze-ens-er-er



## BIBLIOGRAFIE

1. Vancea, Zeno, *Creația muzicală românească. Sec. XIX-XX*, vol. I - București, 1968 - p. 142, 144.
2. Benkö, Andrei, *Tipuri melodice în liedurile lui Dima* // *Lucrări de muzicologie* vol.15 - Cluj, 1984
3. O. L. Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. VII – București, 1984 – pag.173, 175.
4. Mihuț, Anca Daniela, *Contribuții la istoria liedului românesc. Universul muzical eminescian*, teză de doctorat, Academia de Muzică « Gh. Dima » - Cluj-Napoca, 2004 – pag.132-133.

*12 noiembrie, 2006*

