



*Arta de cultiva*

# MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR  
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA  
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

aprilie 1973

4



## DESPRE MELODIE

de ZENO VANCEA

Orice om, avînd o cît de mică sensibilitate față de arta sunetelor, poate să-și dea seama că dintre elementele muzicii — melodie, armonie, culoare —, melodia constituie componentul ei cel mai important, esența însăși a muzicii.

Secole de-a rîndul, pînă la apariția armoniei și includerea ei în modul de exprimare muzicală, melodia era sinonimă cu muzica.

Ce este melodia? Un șir de sunete de înălțimi diferite care se succed într-o anumită ordine, prîvind nu numai înălțimea dar și durata lor.

Ordinea care reglementează durata, dă naștere ritmului (din verbul grecesc *rhyo* = a curge), element care într-o melodie, se manifestă prin revenirea la răstimpuri egale a unor sunete accentuate.

Istoria muzicii cunoaște un număr mic de melodii din categoria celor *monofone* (neînsoțite de o altă melodie sau de orice întregire armonică), alcătuite, ca de pildă cea de mai jos, numai din sunete de aceeași durată,

Melodie atribuită lui Pierre de Corbeil, sec. XIII

În general însă — cum se va putea constata din cele ce vor fi înfățișate în cursul expunerii noastre — melodiile sînt constituite din sunete de durată diferită.

În ceea ce privește termenul de „înălțime“ a sunetelor, în lipsa unuia mai potrivit, el a fost împrumutat din domeniul percepțiilor vizuale. În realitate, înălțimea este o senzație auditivă, bazată pe un număr anumit de vibrații ale unui corp sonor pus în mișcare. Înălțimea și durata organizată a sunetelor — ritmul — constituie cele două elemente indispensabile pentru formarea unei melodii. În timp ce aceasta poate fi alcătuită numai din sunete de *aceeași durată*, cu condiția ca ele să fie însă de *înălțimi diferite*, cum se poate constata în afară de exemplul precedent și din începutul părții a treia din *Simfonia a VI-a* de Beethoven :

o succesiune de sunete de *aceeași înălțime*, chiar și în cazul cînd *durata lor este diferită*, nu dă impresia de melodie (vorbit desigur de melodii monofone). Astfel de succesiuni compuse numai din sunete de aceeași înălțime (de altminteri destul de rare), cu toate că au durate diferite, nu capătă un sens melodic decît printr-o înveșmîntare armonică, cum e bunăoară cazul *Marșului Funebru* din *Sonata în La bemol major* pentru pian op. 26, de Beethoven :

Desigur o succesiune de sunete poate fi rezultatul unui hazard cînd, cineva, de pildă, lovește clapele unui pian la întîmplare. Deosebirea esențială între astfel de succesiuni accidentale de sunete și altele pe care le percepem ca melodii, constă în faptul că în cel de al doilea caz, datorită unui anumit mod de organizare a șirului, sunetele ce-l alcătuiesc sînt percepute nu ca senzații sonore izolate ci ca părți constitutive ale unui întreg coerent.

Impresia de unitate pe care ne-o face un șir de sunete ar fi deci primul semn distinctiv a ceea ce sîntem obișnuiți a numi melodie. De unde vine această impresie de unitate, nu se poate stabili cu precizie. Trebuie admis că unitatea șirului fiind expresia unei legități care guvernează resortul psi-

hic al unor inși inzestrați cu talent muzical în care iau naștere melodiile, aceeași legitate se manifestă și la alții, însă sub formă de sensibilitate ce s-a dezvoltat pe baza unei multiseclare experiențe ale oamenilor, făcând astfel posibilă perceperea, de către toți inși cu auz normal, a fenomenului de unitate coerentă a componentelor melodiei.

Aceasta ia naștere în condițiile „unui proces psihologic complex, favorabil actului creator”<sup>1)</sup>, alimentat de memoria afectivă în care sînt depozitate trăirile, elementului rațional revenindu-i mai ales menirea de a interveni în actul de creație printr-o activitate de selectare și coordonare a produselor subconștientului.

Dacă inventarea de melodii ar depinde de voință, de raționamentul „la rece”, atunci oricine ar fi în stare să creeze melodii. Or, știut este că deși cea mai mare parte dintre oameni posedă într-un anumit grad facultatea de a însăuila într-o formă oarecum coerentă succesiuni de sunete alcătuite din formule melodice auzite și înmagazinate în memorie, inventarea de melodii nu poate fi învățată ca știința armoniei și a orchestrației, sau ca aceea de construire a unor forme muzicale organice<sup>2)</sup>.

Apare deci evident că inventarea de melodii este condiționată de o anumită facultate innăscută. Aceasta este dovedită și de faptul că în timp ce oameni simpli din popor creează, fără nici o inițiere teoretică prealabilă, melodii de o deosebită expresivitate, oameni de specialitate care se ocupă cu partea teoretică a muzicii, de cele mai multe ori nu sînt inzestrați și cu talentul de a compune.

Dacă primul semn distinctiv al melodiei constă în unitatea șirului de sunete din care ea este alcătuită, cel de al doilea și desigur semnul cel mai important, îl constituie caracterul ei expresiv.

Deși fapt contestat de acei ce văd în muzică doar un joc de combinații sonore, o structură, considerînd melodia drept simplu element de construcție, o experiență milenară atestă că, deosebindu-se calitativ între ele, melodiile, expresie a stărilor afective ale celui ce le creează, pot acționa asupra psihicului celor ce le ascultă — desigur în funcție de receptivitatea fiecărui individ în parte —, declanșînd un proces emoțional. Dificultatea de a găsi o explicație plauzibilă efectului emoțional pe care muzica îl exercită asupra celor ce-o ascultă a făcut pînă și pe întemeietorul esteticii formaliste, Eduard Hanslick, care susținea că frumosul constă

în jocul de arabescuri sonore în mișcare, să afirmăm: „Lucrul cel mai important pentru noi este și va rămîne nelămurit, anume procesul nervos prin care percepția sunetului devine sentiment, o stare sufletească”<sup>3)</sup>.

Pentru natura expresivă a melodiei pledează și originea ei, fie că o considerăm ca o manifestare psiho-fiziologică anterioară vorbirii articulate, conștind în exteriorizarea prin sunete emise cu aparatul vocal a unor stări afective, ca mirarea, durerea, bucuria, spaima etc., fie că acceptăm că ea s-a desprins cu timpul din vorbirea articulată ca element de intonație al acestuia, colorîndu-i conținutul afectiv.

Astfel, în cadrul unor țări și chiar al unui continent cu o tradiție muzicală comună, în general nimeni nu va confunda o melodie veselă cu una tristă. Situația însă nu este aceeași în cazul unor tradiții muzicale foarte diferite, expresie a unor sensibilități muzicale deosebite. Astfel, cu toate că ne dăm seama că, de pildă, o melodie hindustană sau arabă nu reprezintă o succesiune accidentală de sunete, ea poate trezi în ascultătorul european o rezonanță psihică diferită de aceea a unui hindustan sau arab, și invers, oamenii de pe alte continente pot rămîne cu totul insensibili față de melodiile — culte sau populare — ale europenilor.

Experiența a dovedit că chiar și între indivizii aparținînd aceluiași teritoriu național există diferențe considerabile în ceea ce privește receptivitatea față de aceleași genuri de muzică. Astfel, în cazul celor deprinși numai cu muzica populară sau distractivă, se poate constata în mod frecvent o lipsă de comprehensiune față de tipuri melodice ale muzicii culte; mai mult, chiar și melomanii familiarizați cu modul de exprimare melodică numai a anumitor epoci pot avea o receptivitate redusă față de aceea a altor epoci.

Astfel, presupusa inteligibilitate a muzicii ca limbaj universal, începînd chiar cu cea mai elementară manifestare a ei — melodia — trebuie înțeleasă într-un sens mai larg, în funcție de gradul de receptivitate, de gustul și de cultura celui ce o ascultă.

Majoritatea iubitorilor de muzică cu un gust artistic mai puțin format consideră drept melodie doar acele succesiuni de sunete ce pot fi ușor reținute și reproduse, repudiînd în general pe acelea care nu îndeplinesc cerințele menționate mai sus. Ori, după cum se va vedea în cele ce urmează, în cursul îndelungatului proces de dezvoltare a muzicii, a apărut o mare diversitate de forme melodice.

În ce stadiu de dezvoltare a speciei umane și din ce cauze interioare și exterioare s-a făcut pasul hotărîtor de trecere de la manifestări premuzicale, la cele concretizate prin formarea de me-

<sup>1)</sup> *Dicționar de estetică generală*, Buc., Ed. Politică, 1972, pag. 178.

<sup>2)</sup> Aceasta explică și faptul că în timp ce pentru însușirea acestor discipline au fost scrise numeroase manuale, pînă în prezent nu există nici o lucrare prin care cineva ar putea să-și însușească metoda de a inventa melodii originale. Au apărut, desigur, lucrări cu caracter științific, care se ocupă cu melodia sub aspect estetic sau istoric. Pe temeiul unor particularități ale structurii, lucrările care fac parte din prima categorie își propun o dată cu stabilirea diferitelor categorii stilistice și determinarea unor criterii pe baza cărora poate fi apreciată valoarea artistică a unei melodii. Cele cu caracter istoric înfățișează în ordine cronologică diversitatea formelor prin care simțul melodiei al oamenilor s-a manifestat din cele mai vechi timpuri pînă azi.

<sup>3)</sup> („Despre frumosul în muzică”). (Vom Musikalisch-Schönen, ediția X-a, Leipzig, 1902). Citat publicat și de Alben Schweitzer în volumul „J. S. Bach”, pag. 412.

lodies, desigur încă cu totul rudimentare, este cu atît mai greu de lămurit cu cît apariția muzicii pare să nu fi fost determinată de vreo stringență necesitate biologică. Deși există mai multe ipoteze în privința originii muzicii (dorința oamenilor de a imita cîntecul păsărilor sau alte manifestări sonore din natură, instinctul jocului, procesul muncii etc.) adevărata ei sursă pare a fi necesitatea omului de a folosi, pe lângă comunicarea verbală, și un limbaj mai adecvat exprimării stărilor sale emoționale. Formarea acestui limbaj a fost favorizată în timpuri străvechi și de instrumentele primitive (de suflat, din lemn sau coarne de animale) confecționate cu scopul practic de a emite anumite semnale pentru comunicarea la distanță (vinătoare, luptă, adunarea oamenilor din același trib etc.), ceea ce a contribuit la lărgirea sferei sonore.

Notate de unii muzicologi, melodii aparținînd unor triburi rămase într-o stare de înapoiere, cum este de pildă tribul Wedda din Ceylon ne permit

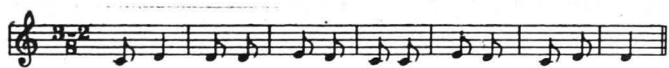


să formulăm cîteva concluzii asupra stadiului primitiv în care se afla exprimarea muzicală în timpuri străvechi <sup>4)</sup>.

După cum se poate constata din exemplele ce urmează, aceste melodii erau alcătuite din cel mult două sunete de înălțimi deosebite.

Și în muzica populară românească au fost conservate prin tradiție orală unele melodii străvechi de formă rudimentară.

#### Melodie publicată de G. Breazul



Este de presupus că apariția melodiei alcătuite din 3 și 4 sunete de înălțimi diferite, a fost consecința dezvoltării facultăților psihice ale omului, iar acest lucru a avut loc probabil încă în epoca preistorică. Faptul că astfel de melodii, în ciuda vechimii lor, s-au putut păstra pînă azi în tradiția orală, s-a datorat împrejurării că ele au continuat să fie conservate în practica populară chiar cînd — cum e cazul bocetelor din folclorul nostru — ritualele de care erau legate și-au pierdut semnificația lor inițială.

Folosirea a cinci sunete în alcătuirea melodiei de către vechii chinezi, hindustani și alte popoare din Asia, reprezintă un stadiu mai avansat al dezvoltării simțului muzical. De la cuvîntul grecesc *penta*, melodiile clădite pe cinci sunete de înălțimi diferite, se numesc *pentatonice*. Majoritatea muzicologilor afirmă că și la popoarele la care ulterior melodia a ajuns la o formă mai avansată, aceasta a trecut în mod necesar prin faza pentonică.

#### Melodie veche din China (Marș nupțial)



Astfel de melodii, alcătuite din 5 sunete de înălțimi diferite, s-au păstrat și în muzica noastră populară.

#### Doină Haiducească din Banat



#### Melodie publicată de Bartók



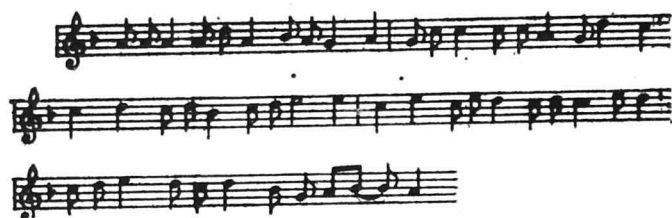
Dezvoltarea societății, gradul de cultură mai avansat al membrilor ei nu implică însă în mod obligatoriu dezvoltarea în aceeași măsură și a muzicii, în cazul concret, acela al melodiei. Astfel s-a întîmplat ca popoare făuritoare ale unor bogate culturi, ca de pildă cel chinez și cel japonez, realizînd și în domeniul arhitecturii, poeziei, picturii etc., creații de o mare valoare, au rămas pînă azi atașate în muzică de arhaicul sistem pentatonic. În timp ce în Asia, pentatonica constituie și în zilele noastre baza practicii muzicale populare, vechii locuitori din jurul Mării Mediterane, printre care și grecii, au dezvoltat încă înaintea erei noastre melodia ajunsă în faza de cuprindere a celor 7 sunete de înălțimi diferite, ale vechilor moduri.

După cum se poate deduce din basoreliefurile și picturile murale din Orientul Antic, care constituie primele dovezi ale unei activități muzicale, se pare că muzica instrumentală cultă era practică mai mult în cadrul unor solemnități religioase sau oficiale, manifestarea muzicală principală fiind cea vocală. Despre muzica instrumentală a vechilor greci ca gen independent nu ni s-au păstrat decît cîteva informații sumare, referitoare la rolul ei în cadrul jocurilor olimpice. Instrumentele principale, *aulos*-ul (un gen de fluiet), *syrix*-ul (precursorul naiului de astăzi) și *chitara*, serveau pentru susținerea vocii. De la vechii greci ne-au rămas un număr redus de melodii vocale. Potrivit acestui caracter al lor, ele au în general un ambitus redus și o structură eminent cantabilă, bazată

<sup>4)</sup> După Dr. Robert Lachmann.

pe mersul melodiei pe trepte alăturate, întrerupt din cînd în cînd de cîte un interval mai mare decît secunda.

### Imnul lui Helios-Mesomede (sec. 2 î.e.n.)



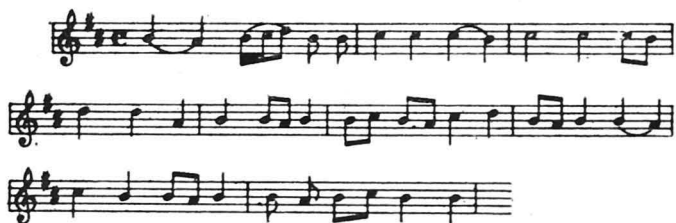
La începutul erei noastre, din muzica ebraică, greacă și din cîntecele sclavilor — proveniți din toate părțile întinsului Imperiu Roman — s-a format cîntarea religioasă a primelor comunități creștine, iar mai tîrziu cîntecul *Gregorian*, numit astfel după codificatorul ei în sec. VI, Papa Grigore cel Mare.

În Imperiul Roman de răsărit, din muzica vechilor greci a luat naștere de prin sec. IV, psaltichia bizantină,



adoptată apoi de toate popoarele de rit ortodox.

### Kanon de Andrei de Creta (650—720)



### Melodie din Psaltichia românească



La fel ca și cîntarea gregoriană, și cea psaltică era destinată să fie executată numai cu vocea, avînd, ca atare, după cum se poate constata din exemplele de mai sus, o structură bazată tot pe mersul melodiei pe trepte alăturate.

Acest stadiu de dezvoltare în care melodia *monofonă* dispunea de șapte trepte diferite reprezintă forma ei cea mai evoluată. O structură melodică precum și o forță expresivă asemănătoare cu cîntecele psaltice și gregoriene caracterizează și melodiile populare din sud-estul și răsăritul Europei.

### Doină din Banat culeasă și publicată de T. Brediceanu



Pînă în secolul XI, în Apus nu exista altă muzică cultă decît cea religioasă. Dar iată că în condițiile unui început de laicizare a vieții, a unui anumit grad de emancipare a oamenilor de canoele bisericii, apare și prima muzică cultă laică a cărei naștere se datorește în bună parte și contactului, în timpul Cruciadelor, cavalerilor feudali cu cultura arabă. Unii seniori cu talent muzical sau oameni din popor din serviciul lor (*mene-strels*) compun cîntece pe versuri în care sînt preamărite virtuțile cavalești, precum și cîntece pe versuri închinare dragostei. Prima artă cultă cu caracter lulesc, influențată de muzica populară, este cunoscută în istoria muzicii sub numele de arta *trubadurilor* sau *trouverilor*, în Franța, a *Minnesängerilor* în țările germane.

Înrîurirea gregorianului este încă puternică. La baza noilor cîntece lulesci stau aceleași moduri arhaice, dar datorită unui ritm mai precis, linia melodică se simplifică, capătă contururi mai pregnante și tinde oarecum spre simetrie, avînd însă înainte de toate un alt caracter emoțional.

### „Kalenda maya“ de B. de Vaqueiras<sup>6)</sup>



### Pastourelle de Adam de la Hale<sup>7)</sup>



În cursul secolelor XII-XIII, din întîlnirea a două sensibilități muzicale oarecum diferite, una caracteristică printr-un anumit simț armonic — desigur încă cu totul embrionară, — sensibilitate proprie nordului Europei, alta prin excelență melodică, specific mediteraniană, ia naștere muzica pe mai multe voci, opera unor muzicieni de la catedrala *Notre Dame* din Paris. Sprijiniți probabil pe o veche practică populară a heterofoniei, aceștia fac pasul hotărîtor spre muzica de forme mai complexe, prin care muzica europeană își defi-

<sup>6)</sup> Melodie publicată de Grigore Panțiru în „Notația și churile Muzicii Bizantine“, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., pag. 99.

<sup>7)</sup> Aceste exemple au fost publicate în „*A melodia története*“ de Szabolcsi Bence, Zeneműhiadó Vállalat, Budapest 1907, pag. 60—68.

nește pentru prima oară caracterul ei propriu în urma dobândirii unei dimensiuni în plus față de melodia monofonă. Acest stil pe mai multe voci a evoluat lent; pornind de la formele simple, rezultând din încadrarea unui cîntec liturgic (*cantus firmus*) între alte două-trei melodii de invenție proprie, concepute în spiritul cîntării gregoriene, el ajunge în creația școlilor franco-flamande la o mare complexitate, la experimentarea tuturor artificiilor contrapunctice.

Bineînțeles că într-o împletitură de voci suprapuse, trebuind a ține seamă de anumite considerente verticale, melodiile nu se mai pot desfășura cu aceeași libertate ca acele de sine stătătoare din perioada precedentă a monofoniei.

Spre sfîrșitul Renașterii, în creația italianului Palestrina și a flamandului Orlando di Lasso, se ajunge la realizarea unui echilibru deplin între orizontal și vertical, în sensul că la expresivitatea melodiei se adaugă și aceea a armoniei, a succesiunii de acorduri ce rezultă din mișcarea melodiilor simultane.

Iată un exemplu de mare noblețe a melodiei, reprezentînd discantul unei misse de Palestrina:



În timp ce în practica populară, muzica instrumentală, mai ales cea de dans, înflorea ca un gen de sine stătător, în creația europeană cultă, ea era, pînă în secolul XVI, redusă în general la rolul de susținere a vocii.

Muzica instrumentală cultă a luat de fapt naștere prin transcrierile pentru lăută sau orgă ale unor lucrări corale de stil polifon. După cum se poate constata examinînd începutul unui *Ricercari* pentru orgă de Cavazzoni, publicat în 1542 la Veneția, structura piesei nu se deosebește de aceea a lucrărilor corale.

8)



Datorită apariției instrumentelor sus-menționate la care se adaugă și cembalo-ul ce permitea exe-

cutarea de acorduri, arpeggii și pasagii, pe lângă melodia de tip vocal ia naștere acum treptat și cea de tip instrumental, prin prezența mai frecventă, ca în cele destinate vocii, a unor intervale mai mari (sexta, septima, octava etc.), alternînd cu un mers treptat (sunete așa-zise pasagere).

#### Intonazione d'orga de G. Gabrieli (publ. 1592)<sup>9)</sup>



Treptat muzica instrumentală se emancipează de cea vocală pas cu pas, și melodia dobîndește caracterul ei specific instrumental.

#### Din Fantezia Nr. 7 pentru coarde de Orlando Gibbons (1620)



#### Sonată pentru vioară de Arcangelo Corelli (1653—1713)



#### Concert pentru două violi de Vivaldi



#### Introducere la Cantata nr. 13.



### Fuga în sol minor de I. S. Bach.



Tot atît de frecvente ca și melodiile cu caracter specific instrumental sînt și cele care, deși compuse pentru instrumente, au cantabilitatea și amploarea melodiilor de tip vocal, coexistența celor 2 tipuri melodice fiind deosebit de caracteristică muzicii instrumentale din timpul Barocului.

### Începutul sonatei pentru vioară de J. S. Bach



Stăpînirea într-o măsură tot mai mare a instrumentelor, din punct de vedere al execuției tehnice (după cele cu claviatură vine acum și rîndul celor cu coarde), contribuie la apariția stilului *Concertant* care ajunge la punctul său culminant în epoca Barocului. Melodia instrumentală capătă acum deseori un caracter de virtuozitate care își face apariția și în cea vocală, mai ales în ariile de operă, dar și în cantatele laice și religioase.

### Arie din opera „Berenice” de Händel



Muzica pe mai multe voci a măștrilor din timpul Barocului conținea germele stilului *omofon armonic*, caracterizat prin dominația unei singure melodii, întregită printr-un suport armonic ce completează sensul ei expresiv.

Modificările intervenite în muzica din perioada următoare Barocului, afectează bineînțeles și structura melodică.

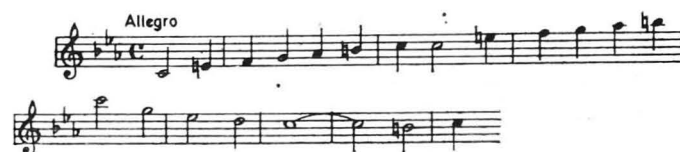
Cu toate că și în stilul polifon al Barocului erau frecvente melodii alcătuite în parte din arpeggii, ele sînt însă tipice mai ales pentru stilul omofon armonic. În legătură cu o anumită logică a suportului ei de acorduri, în noul stil melodia devine perfect simetrică, cu o riguroasă corespondență a elementelor componente. Unitatea de bază a materialului de construcție a formelor omofone o constituie grupul de două măsuri, alcătuit dintr-un singur sau din două motive. Alăturîndu-i-se o altă unitate de aceeași construcție, acestea for-

mează împreună o semi-perioadă, iar două semi-perioade alcătuiesc o perioadă.



Teme de acest fel sînt frecvente mai ales în forma de lied, și sînt alcătuite simetric din 2 perioade egale (sau asemănătoare); în forma sonată, ele au o respirație mai largă depășind 8—10—12 măsuri;

### Tema I din partea I a sonatei „Patetica” de Beethoven



Comparînd astfel de melodii cu cele de largă respirație, fără cezuri și fără împărțiri simetrice din epoca Barocului, se desprind clar deosebiri fundamentale de structură, existente de pildă între melodiile unui Bach sau Vivaldi și acele de mai tîrziu, din epoca clasicismului vienez. Acestea din urmă au de îndeplinit, în cadrul desfășurării unei piese muzicale, o funcțiune asemănătoare cu aceea a personajelor unei acțiuni dramatice. Astfel de melodii, construite pe bază de simetrie și periodizare, au căpătat denumirea de *teme*, unele servind ca idee principală a unor compoziții concepute în forma *sonată*, avînd drept caracteristică principală un contur și un elan ritmic deosebit de pregnant.

### J. Haydn (Simfonie)



### Octet op. 20 de Mendelssohn-Bartholdy



Tot atît de frecvente sînt însă și temele cu un caracter cantabil, întîlnite mai ales în compoziții cu un conținut liric, dar în piese de proporții mai mari, mai ales în cele concepute în forma *sonată*, servind ca idei contrastante față de cele cu caracter ritmic. În ceea ce privește structura lor, aceasta poate fi bazată fie numai pe arpeggii, fie pe alter-

<sup>8)</sup> Publicat în „Handbuch der Musikgeschichte” de Guido Adler, Viena 1924, pag. 345.

<sup>9)</sup> Publicat în „Handbuch der Musikgeschichte” de Guido Adler, 1924, p. 350.



narea între arpegii și note pasajere, cum arată de pildă exemplul de mai jos :

Tema a II-a din partea I a sonatei „Appassionata“ de Beethoven



Cu toate că în creația clasicilor vienezii, temele sînt adeseori formate fie numai din arpeggiul unui singur acord, fie dintr-o înlanțuire de arpegii a două sau trei acorduri (în majoritatea cazurilor tonică-dominantă), această simplitate armonică îngăduie totuși un număr aproape nelimitat de posibilități expresive. Diversitatea ritmului și a modului de folosire a arpeggiilor cu notele pasajere, etc., contribuie la bogăția inepuizabilă a combinațiilor sunetelor, la posibilitatea exprimării celor mai diverse nuanțe emoționale. Așa se explică faptul că deși numeroase teme au aceeași substrucțiune armonică, datorită ritmului, ele pot fi totuși cu totul diferite în ceea ce privește caracterul lor emoțional.

J. Haydn op. 74 nr. 2



Quartet KV499 de Mozart



Aria Leonorei — Beethoven



În cursul secolului XIX, în urma procesului de continuă lărgire a mijloacelor armonice, ce începe cu muzica lui Schubert, acordurile și înlanțuirea lor devine în creația marilor inovatori în domeniul armoniei ca Chopin, Liszt și Wagner, tot mai diferențiată. Acest proces are o influență și asupra melodiei care capătă acum un caracter din ce în ce mai cromatic.

„Tristan și Isolda“ de R. Wagner



„Parsifal“ de R. Wagner



În muzica romantică a secolului trecut, în al cărui mod de exprimare armonia are un rol atât de important, melodia luînd în general naștere chiar din armonie, aceste două componente ale muzicii formează astfel o strînsă unitate. Detașată de armonie, melodia pierde adeseori din sensul ei expresiv, încît nu mai poate fi înțeleasă ca atare, făcînd uneori chiar impresia unei succesiuni arbitrare de sunete. Din această categorie de melodii-teme, constituind o proiecție a armoniei, fac parte în număr mare cele caracteristice îndeosebi pentru muzica lui Wagner, mai ales cele din operele *Tristan și Isolda* și *Parsifal*. Ele sînt de asemenea aproape tipice și inovatorilor în domeniul armoniei de după Wagner, ca Anton Bruckner, Alexandr Skriabin, Max Reger, Richard Strauss etc.

Simfonia nr. 9 de A. Bruckner



„Sonata pentru pian“ nr. 10 op. 70 de Scriabin



Cvartetul nr. 1 în sol minor de Max Reger



În aceeași perioadă, în care în creația compozitorilor de după Wagner, menționați mai sus, au avut loc aceste prefaceri ale modului de exprimare, creația cultă a compozitorilor din sud-estul Europei și din alte țări cu folclorul bogat, ca de pildă Spania, prezintă alte aspecte stilistice. Anumite însușiri esențiale ale melodiei populare, forma ei lapidară, simplitatea, sinceritatea și spontaneitatea ei au servit ca model pentru inventarea propriilor lor melodii și în același timp ca un puternic anti-

dot împotriva procesului tot mai accentuat de artificializare ce s-a manifestat într-o bună parte a creației muzicale occidentale.

Este deosebit de interesant faptul că această forță de reînnoire a muzicii populare sud-est europene vine tocmai de la un anumit primitivism al ei și anume de la structura ei monofonă, care, după cum s-a văzut, reprezintă o etapă anterioară în dezvoltarea istorică a muzicii pe plan mondial. Forța monodiei rezidă în faptul că ea este bazată pe primatul melodiei și pe inepuizabila bogăție și varietate a ritmului, care în muzica occidentală s-a atrofiat din cauza hipertroficeii dezvoltării a gândirii armonice.

După cum se știe, în ordine cronologică primii care s-au adresat autenticii muzici populare, au fost compozitorii ruși din secolul XIX care, în frunte cu Mussorgski, au valorificat în creația lor particularitățile melodico-ritmice ale cîntecelor și dansurilor țărănești, îmbogățind astfel mijloacele expresive ale muzicii culte. Sprijinirea consecventă pe muzica populară, este caracteristică — desigur sub aspectele stilistice ale muzicii contemporane — și reprezentanților curentului folcloric modern din secolul nostru ca Janáček, Bartók, Enescu, De Falla, Kodály și, mai recent, Hacıaturian și alți compozitori reprezentanți ai școlilor naționale din Uniunea Sovietică. Iată și câteva teme cu o structură melodică influențată de aceea a muzicii populare.

#### „Tablouri dintr-o expoziție“ de Mussorgski



#### Cvartetul de coarde nr. 1 de Janáček



#### „Impresii din copilărie“ de Enescu



Procesul de intensă cromatizare și de continuă diferențiere a armoniei, care a avut loc într-o bună parte a muzicii occidentale, a dus în cele din urmă la lărgirea tonalității pînă la limitele ei, procesul terminîndu-se în creația lui Schönberg și a discipolilor săi cu dezagregarea tonalității și apariția stilului „atonal“.

Cu scopul de a asigura desfășurării muzicale, în condițiile de dezagregare a tonalității, o forță de coeziune care s-o înlocuiască pe aceea de altădată a tonalității, Arnold Schönberg a creat, — după unele inițiative anterioare în acest domeniu, ale lui Mathias Hauer<sup>10</sup>, — sistemul *dodecafonic serial*, conștînd într-un anumit mod de organizare orizontală și verticală a celor 12 semitonuri ale gamei cromatice. (de aici și numele de dodecafonic: dodeca = 12, foné = sunet).

Dar gama cromatică (totalul cromatic) nu stă numai la temelia muzicii seriale, iar consecvența ei utilizare nu este numai o caracteristică a compozitorilor aparținînd culturii muzicale germane, ci constituie un aspect stilistic important și al muzicii unor compozitori francezi, ca de pildă Arthur Honegger. Mai mult chiar, frecvența elementelor cromatice, în organică combinație cu arhaicele moduri populare, este oarecum definitorie și pentru stilul lui Bartók și cel al lui George Enescu, mai ales din lucrările sale tîrzii.

Spre deosebire de sistemul dodecafonic serial care obligă pe compozitor ca în inventarea temelor și în dezvoltarea acestora să țină în mod permanent seama de rigorile metodei seriale, în muzica lui Paul Hindemith și în aceea a adepților săi (Harold Genzmer, Ernst Toch etc.) melodia izvoarăște tot atît de liber din gama cromatică ca cea de structură strict diatonică din gamele majore și minore, caracteristică muzicii de altă dată. În muzica lui Hindemith și a altor compozitori care folosesc „totalul cromatic“, centrul tonal la care se raportează toate sunetele unei piese își păstrează funcțiunea sa, dar folosirea liberă în melodie a celor 12 semitonuri, are drept consecință aceeași libertate și în domeniul armoniei; în acest fel, posibilitatea de a înlănțui un acord cu oricare altul, precum și lipsa constringerii de a rezolva disonanțele slăbesc coeziunea tonală, fără a impieta însă asupra organicității, logicii și expresivității melodiei.

#### Din Cvartetul op. 16 în Do de Hindemith



În timp ce în muzica apuseană din secolul nostru cromatismul își are sursa sa în acord, în extrema diferențiere a limbajului armonic, în muzica celor doi mari reprezentanți ai curentului folcloric modern, Bartók și Enescu, cromatismul își are sorgintea sa în acele melodii populare românești în care distanțe de tonuri întregi alternează cu semitonuri sau care, în urma prezenței treptelor mobile, melodia este alcătuită din 9 sau 10, în unele cazuri chiar din 11 semitonuri.

<sup>10</sup> Mathias Hauer, compozitor austriac (1883—1954) a scris 8 suite, o simfoniettă, 2 cantate în stilul dodecafonic deosebit de cel dezvoltat de Schönberg.



Sonata pentru două piane și percuție (partea a II-a) de Bartók



„Simfonia de cameră“ de Enescu



Dintre teme și melodiile deosebit de caracteristice pentru sensibilitatea unui compozitor contemporan fac parte și cele create de Olivier Messiaen. Deși din structura melodică a ideilor sale muzicale nu sînt absente nici cromatisme și nici salturile mari, ele fiind clădite pe temeiul unuia dintre *modurile cu tranziție limitată*, inventate de Messiaen, melodiile sale se integrează în mod organic în tonalitate.

„Turangalila“ de O. Messiaen



Făcînd studii de ornitologie muzicală și fiind de părere că melodia nu este un privilegiu al oameni-

<sup>11)</sup> *Histoire de la musique II*, Ed. Gallimard, Paris, 1963, pag. 1165.

lor, ci ea poate fi regăsită într-o formă nu mai puțin impresionantă și în cîntecul păsărilor, „liberă, anonimă, improvizată, născută din plăcerea de a cînta“<sup>11)</sup>, Messiaen a ales ca material tematic al mai multor lucrări ale sale (*Reveil des oiseaux*, *Oiseaux exotiques*, *Catalogue des oiseaux*, *Chronochromie*) cîntece ale celor mai diferite păsări din Franța și din alte țări, pe care le-a notat cu multă exactitate.

Cîntecul ciocîrliei din „Chronochromie“ de Messiaen



Procedeele întemeiate pe valorificarea într-o compoziție a unor melodii care nu sînt de proveniență umană, a rămas deocamdată un fenomen izolat, ca și încercările lui Alois Haba de a crea un sistem muzical, bazat pe împărțirea gamei în sferuri, treimi și șesimi de ton, melodia cuprinzînd deci intervale mai mici de un semiton.

Nu intenționăm să întreprindem în cadrul prezentului studiu o analiză mai amănunțită a sistemului dodecafonic serial pe temeiul căruia atît Schönberg cît și elevii săi direcți, Alban Berg și Anton von Webern, au compus lucrări reprezentative pentru creația muzicală din prima parte a secolului nostru, iar după ei și alții<sup>12)</sup>. Ceea ce considerăm însă necesar de a menționa aici referitor la melodia dodecafonică, este forma ei neobișnuită, deosebită de toate formele melodiei cunoscute pînă la apariția sistemului serial.

Ce este o *serie*? O succesiune de 12 semitonuri ale gamei cromatice, stabilită după o anumită ordine, servind ca material brut pentru construirea materialului tematic al unei lucrări :



iar inversarea seriei poate fi folosită ca material de construcție al temelor (intervalele stabilite în seria originală rămîn aceleași, numai că ele vor fi socotite în sens invers) :



<sup>12)</sup> Pierre Boulez, Luigi Nono, Luigi Dallapiccola, Ernst Krenek, Alois Bernhard Zimmermann, Hans W. Henze, Wolfgang Fortner.

precum și recurența ei și inversarea recurenței :



Iată de pildă, ideea de bază a *Cvintetului pentru suflători, opus 26*, de Schönberg, care în primele șase măsuri reprezintă tema propriu-zisă, derivată din seria de bază, celelalte măsuri constituind recurența și inversarea temei inițiale.



Pentru a nu se produce efecte tonale prin care între muzica dodecafonică serială și cea tradițională ar mai putea exista asemănări, metoda serială interzice repetarea într-o temă a unui sunet, mai înainte ca toate celelalte să fi fost expuse.

Spre deosebire de o piesă concepută tonal în care există o anumită ierarhie a sunetelor, ele fiind raportate la un centru, în muzica dodecafonică serială ele nu au nici o legătură cu un astfel de centru și sînt egale ca importanță.

Metoda serială a dat loc chiar în rîndul adeptilor sistemului dodecafonic la interpretări diferite. În timp ce Schönberg afirma că seria este un produs al inspirației, René Leibovitz, elev al lui Schönberg și unul dintre teoreticienii noului sistem afirmă că : „.... în timp ce compozitorul tonal crede că poartă lumea sa muzicală în sinea lui (temele, acordurile etc., fiind considerate drept conținuturi ale conștiinței sale) lume pe care a realizat-o grație aceluia receptacul fin care era sistemul tonal, metoda schönbergiană pune accentul pe faptul că toate figurile sonore se află în afara *conștiinței sale și intenționalitatea* compozitorului (intenționalitate care este conștiința de figuri sonore) este aceea care vizează aceste figuri. Aceasta reiese în evidență din însăși structura tehnicii cu 12 sunete, din moment ce știm că actul inițial al compozitorului dodecafonic constă într-un act intențional de organizare a celor 12 sunete ale gamei cromatice<sup>13)</sup>.”

Urmărind dezvoltarea melodiei de la cele mai primitive manifestări ale ei, pînă la cele dodecafonice, ar putea exista tentația de a le considera

pe acestea ca forma cea mai evoluată a melodiei.

Chiar dacă ar fi așa, aceasta nu înseamnă însă că, așa cum se întîmplă în domeniul tehnicii, în care îmbunătățirea adusă unei mașini scoate din uz pe aceea mai puțin perfecționată, că melodiile anterioare apariției sistemului dodecafonic, fiind chipurile mai puțin expresive decît acestea din urmă, ar fi depășite. Dacă ar fi așa, atunci nu s-ar putea explica faptul de ce melodii de tip monofon, ca cele gregoriene, psaltice sau populare de străveche origine — ca de pildă bocetele din folclorul nostru, — impresionează și astăzi pe cei ce și-au păstrat o sensibilitate normală față de muzică.

Adevărat este însă că apariția de pe la sfîrșitul secolului XIX a marii diversități de forme melodice noi, constituie consecința lărgirii sferei expresive ce și-a făcut loc în muzică în urma tălmăcirii unor stări sufletești care pînă atunci nu-și aflau locul în muzică, ca de pildă spaima, groaza, disperarea etc., caracteristice pentru muzica expresionistă.

În timp ce Schönberg își construiește compozițiile cu ajutorul unor largi arcuri melodice, în creația lui Anton von Webern, melodia ajunge într-o fază de „atomizare“, compozițiile sale (în general scurte, de pildă simfonia sa are o durată de 10 minute), fiind construite nu din teme sau „linii directe“, ci din „puncte“ (de aici și numele de muzică punctualistă) care se înșiră fără acea pregnanță ritmică, proprie nu numai muzicii tradiționale dar și aceleia a lui Schönberg și altor compozitori dodecafonici. Muzica lui Webern se caracterizează însă printr-o succesiune de timbruri variate.

Dar dacă compozițiile lui Webern, cu toată rigozitatea extremă a organizării sunetelor și în ciuda ponderii deosebite pe care o are elementul constructiv, exprimă totuși anumite stări psihice, la urmașii spirituali ai lui Webern, emoționalitatea, în sensul tradițional al cuvîntului, este greu sesizabilă, dacă nu cu totul absentă.

În lucrările acestora, cu o considerabilă diversitate de forme sonore, ca clustere (conglomerate de sunete), precum și glissando-uri, triluri, flageolette etc., executate pe instrumente clasice, la care se adaugă și zgomote produse cu aceleași instrumente (lovirea instrumentului cu palma, periatul coardelor pianului, „prepararea pianului“ prin introducerea între corzi a unor mici obiecte zornăitoare etc.), se obține o mare varietate de efecte coloristice. O gamă și mai largă de asemenea efecte se pot produce cu instrumente electronice.

Majoritatea acestor efecte nu poate fi fixată în scris cu ajutorul notației tradiționale și astfel a fost inventată o grafie specială care, în general, diferă de la un autor la altul.

Ideea muzicii bazate pe culoare nu este nouă căci ea a fost formulată prima dată de Schönberg în *Tratatul său de armonie* din 1911 (Universal Edition, Viena, pag. 507).

Nu intenționăm să ne ocupăm mai îndeaproape cu muzica timbrală avangardistă care a apărut în cursul ultimelor două decenii și jumătate. Studiul nostru fiind consacrat *melodiei*, trebuie să

<sup>13)</sup> R. Leibovitz: *Introduction à la Musique de douze sons* (Ed. Z. Hoche, Paris, 1949, pag. 109).

arătăm însă că acest element principal al exprimării muzicale de pînă acum, a cărei diversitate de manifestări am urmărit-o în cele precedente, a fost exclusă din creația adepților noilor curente avangardiste.

Nu este poate o afirmație gratuită că lipsa de melodie sărăcește în mod evident muzica. Dar abandonarea ei în muzica avangardistă a fost posibilă datorită faptului că, izvorită din alte domenii psihice decît cele tradiționale, ea nu se adresează laturii afective a psihicului ascultătorilor, ci urmărește o satisfacție de ordin pur intelectual, prin modul de organizare a materialului sonor pe temeiul unor principii matematice. Exegeții noilor curente explică acest proces de tot mai accentuată „intelectualizare“ a muzicii prin influența științei asupra artelor.

Ștergerea deosebirilor existente pînă acum între artă și știință este — judecînd după însăși declarațiile celor mai de seamă reprezentanți ai avangardismului — consecvent urmărită în muzica cea nouă.

Psihicul omului se caracterizează prin coexistența unei sfere emoționale cu aceea în care au loc procesele raționale, ambele într-o permanentă întrepătrundere.

Orice om care iubește muzica, știe din experiență proprie că, trecînd dincolo de senzațiile pur auditive, muzica declanșează în psihicul celui ce o ascultă un proces dinamic, o potențare a stărilor afective, avînd ca rezultat o bună stare sufletească, „sentimentul de eliberare interioară“ care adeverește nemijlocit teoria aristotelică a Katharsisului<sup>14</sup>).

Pentru efectul katharctic este concludent faptul că „sentimentul de eliberare“ apare nu numai în

<sup>14</sup>) Dicționar de estetică generală, București. Editura Politică, 1972, pag. 357.

cazul ascultării unei muzici izvorită din sentimentul de afirmare a vieții, ci și sub impresia unor compoziții al căror conținut emoțional este expresia suferinței, a tragicului, a patosului dramatic etc. Deși asistăm astăzi la o largă răspîndire a artei avangardiste, care în rîndul tinerei generații de compozitori are un număr tot mai mare de adepți, totuși nu se poate face un pronostic asupra dezvoltării viitoare a artei muzicale. Unii exegeți ai curentelor avangardiste afirmă cu tărie, că apariția acestora, corespunzînd spiritului epocii, înseamnă sfîrșitul muzicii tradiționale. Alții, mai puțin categorici, sînt de părere că cele două feluri de arte muzicale vor coexista și în viitor.

S-ar putea întîmpla ca, în viitor, în condițiile civilizației tehnice în permanentă dezvoltare și în urma influenței tot mai accentuate a spiritului științific, creația compozitorilor să conste din structuri sonore ca scop în sine și ca dintr-o astfel de artă sonoră, cu un caracter pur arhitectural, să dispară și ultimele reziduri ale unei vieți afective. Sigur este însă că pe lîngă aceste forme ale unei arte sonore cu un caracter mai mult sau mai puțin abstract, vor exista și alte genuri muzicale, servind pentru distracția oamenilor, expresie a bunei lor dispoziții. Oamenii nu vor înceta nici să danseze și nici să cînte, și astfel, pe lîngă formele savante ale muzicii vor fi mereu actuale formele muzicii de dans și de cîntec, din care nu va lipsi melodia. Desigur că în acest fel, se va adînci tot mai mult o prăpastie între cele două forme de îndeletnicire muzicală.

Dacă generațiile viitoare nu se vor dezvolta în mod unilateral, numai pe plan rațional, și viața afectivă a oamenilor nu va ajunge într-o stare de atrofiere, prin dispariția sentimentelor, atunci și cele mai înalte forme ale artei muzicale vor trebui să răspundă cerințelor emoționale, iar în acest caz *melodia* își va păstra și în viitor rolul ei ca element primordial al muzicii.



La  
aniversarea  
lui  
Valentin  
Gheorghiu

În galeria universală a pianiștilor contemporani îl consider pe Valentin Gheorghiu al nostru printre cei mai iluștri. Arta lui interpretativă e remarcabilă prin distincție, bun gust, sobrietate, construcție, o nobilă și profundă muzicalitate.

Îi adaug pianistului calitatea de eminent compozitor care întregeste profilul de muzician al virtuosului și îi conferă posibilități proprii de înțelegere, de adâncire a partiturii.

Iar ca trăsătură esențială a caracterului, subliniez cu admirație calitatea rară și de mare preț : modestia, sublima modestie a lui Valentin Gheorghiu.

La aniversarea celor 30 de ani de activitate artistică pe tărîmul muzicii românești, îi exprim gândurile mele bune, împreună cu vrările de sănătate, pentru noi împliniri și alte aniversări luminoase.

ION DUMITRESCU

— *Valentin Gheorghiu, vă propunem, acum când se desfășoară ciclul concertelor prin care Filarmonica aniversează 30 de ani de la debutul dumneavoastră, o discuție despre... pianistul Valentin Gheorghiu.*

— Preferam, ca întotdeauna să vă răspund cîntînd...

— *Ce mai puteți face... Ne-ați promis de astă dată că ne vorbiți... așa încît nu mai aveți încotro...*

— Cu ce începem ?

— *Cu amintirea primilor pași... muzicali.*

Aveam 4 ani cînd Ștefan a început să cînte la vioară și eu îl priveam cu nesaț. Curînd mi s-a cumpărat și mie o pianină. Părinții au simțit că ne place muzica și au făcut totul ca să ne ajute.

— *Dar nu voința părinților a putut determina o asemenea carieră...*

— Am făcut muzică nu pentru că au vrut părinții ci pentru că am avut o afinitate față de ea... și am făcut-o din dragoste pentru muzică, dragoste pe care o păstrez, iertați-mă că insist, și acum...

Dacă am izbutit să slujim această frumoasă artă a fost datorită părinților care ne-au înțeles și ne-au ajutat... Apoi am avut norocul să trăim în preajma unor mari oameni cum au fost Constanța Erbiceanu, Mihail Jora — eminenți profesori care ne-au fost ca adevărați părinți...

— *În casa Constanței Erbiceanu ați revenit și după ce nu ați mai avut statutul unui elev...*

— În muzică înveți mereu... și cu C. Erbiceanu am învățat mereu. Veneam în fiecare săptămînă să-i cînt pînă în ultima clipă a vieții ei. A fost între noi o prietenie care nu s-a desfăcut niciodată.

— *În cîteva cuvinte, cum ați rezuma „lecția” primită de la Constanța Erbiceanu ?*

— În primul rînd că muzica are calitatea de a nu admite nimic în viteză, ci cu un finisaj pentru care trebuie să ai o răbdare fără margini... Să servim textul muzical, să nu-l deformăm cu personalitatea noastră... ci să pătrundem în esența muzicii.

— *Cine v-au fost colegi ?*

— Silvia Șerbescu, Lidia Cristian, Magda Nicolau, Irina Lăzărescu, Theodor Bălan.

— *Cînd ați început studiile la Conservator ?*

— La 6 ani... Cu ajutorul măștrilor C. Erbiceanu, Mihail Jora, Mihail Andricu, George Breazu, am fost primiți la Conservator. Este curios faptul că la Conservator am urmat doar disciplinele teoretice necesare compoziției, și nu pianul. C. Erbiceanu creș pensionată de la Conservator

și am urmat doar cursurile ei particulare. Nu am deci o diplomă de absolvență la pian. Și nu știu ce o să mă fac în viață...

— *Ce loc ocupă în formarea Dvs. anii petrecuți la Conservatorul din Paris ?*

— La sugestia maestrului Enescu am primit o bursă și am stat doi ani la Paris, după care ne-am reîntors... A început războiul... Am rămas în țară și-mi pare foarte bine că s-a întîmplat așa, că pot spune că aparțin unei școli românești. Ce am învățat la Paris a fost interesant, complex, dar profesorii de care mă simțeam mai legat au fost întotdeauna cei din București...

— *Cînd „intervine” în biografia Dvs, numele George Georgescu ?*

— În momentul debutului meu la Filarmonică... în 1943 aveam 15 ani, Georgescu m-a invitat să susțin primul concert la Ateneu. Era în mai, era foarte cald, foarte frumos. Nu aveam nici un fel de emoție pe atunci... Simfonicul a început cu *Concertul în Do major* de Beethoven și a continuat cu *Simfonia a IX-a*. De atunci, George Georgescu m-a luat sub aripa lui protectoare și mă invita să cînt în fiecare an.

— *Vorbiți-ne și despre ceilalți dirijori români cu care ați colaborat...*

— O strînsă prietenie m-a legat de Constantin Silvestri. De multe ori organiza la el audiții. Ascultam nopți întregi... În casa lui Silvestri am auzit pentru prima oară *Wozzek*... Trebuie să amintesc de asemenea de Al. Alessandrescu, Th. Rogalski, A. Ciolan, dirijori cu care am colaborat de multe ori și pentru care am avut o deosebită stîmă.

— *De C. Silvestri vă leagă momentul primei audiții a Concertului de Paul Constantinescu.*

— Prima audiție de la București și prima audiție de la Paris din 1957, cînd Silvestri a fost invitat în Capitala Franței... După aceea am realizat cu el un disc cu Orchestra Radiodifuziunii Franceze.

Am o stîmă deosebită față de Paul Constantinescu. Îmi amintesc cînd m-a chemat la el acasă, să ascult *Concertul pentru pian* pe care tocmai îl scrisese. Cînd am auzit tempii pe care îi luase (pentru că nu era un pianist prea bun), nu prea mi-a plăcut... Tema mi s-a părut superficială... Curînd, mi-am schimbat părerea. Mi-au dat seama că deficiențele compozitorului în interpretare mă împiedicau să văd frumusețea partiturii...

Cum am interpretat prima oară *Finalul* în tempo-ul cu care-l cînt astăzi, Paul Constantinescu s-a speriat și a spus că nu-l mai recunoaște. Pe urmă s-a obișnuit...

— *Ce loc ocupă după părerea Dvs. acest Concert în literatura pianistică națională ?*

— Îl socot cel mai frumos concert românesc... Este o lucrare profundă, dramatică, cu o scriitură pianistică plină de farmec.

— *Ce au însemnat pentru Dvs. cele 3 decenii care au trecut de la debut ?*

— 30 de ani de muncă, de emoții... cîntînd în multe țări ale lumii, de la Tokio la New-York...

— *Sub bagheta căror dirijori ați cîntat de-a lungul acestor ani ?*

— Dorati, Fistoulari, Benzi, Serge Baudo (cu care am fost coleg la Paris), Auberson. Acompaniatori ideali : Auberson și Georgescu.

— *Dintre pianiștii ascultați, pe care-l socotiți un interpret ideal ?*

— Idealul meu de pianist ar fi Schnabel în Beethoven, Horowitz în Liszt și Prokofiev, Edwin Fischer în Mozart... Rubinstein în Chopin... Toți la un loc ar fi... pianistul ideal.

— *Și un Richter ?...*

— În toate.

— *În cei 30 de ani de activitate v-au atras și alte instrumente cu claviatură. — orga, claveciul ?...*

— Mi-a plăcut foarte mult orga...

— *De ce ați părăsit-o în ultimul timp ?*

— Din cauza pianului... pentru care am părăsit și compoziția...

— *Care este raportul între interpretul și compozitorul Valentin Gheorghiu ?*

— Compozitorul și pianistul sînt într-o veșnică ceartă... Unii compozitori îmi spun că sînt foarte talentat la pian, să mă țin de el... iar unii pianiști îmi propun să mă preocup numai de compoziție. Dar aș sublinia cu seriozitate că activitatea componistică mă ajută enorm în pianistică.

— *Din întreaga literatură a pianului ce lucrări preferați ?*

— Îmi place muzica în general, chiar dacă nu e scrisă pentru pian. Literatura pianului e vastă. mi-e greu să precizez ce-mi place și ce nu-mi place. Îmi plac multe lucrări, începînd de la creațiile pre-clasicilor la cele semnate de Prokofiev. După Bartok, Prokofiev, îmi plac mai puține lucrări... Literatura de pian unde nu există cantabilitate ci numai percuție este foarte interesantă dar parcă ar fi unilaterală...

— *Se vorbește adeseori despre predilecțiile lui Valentin Gheorghiu pentru muzica romanticilor ?*

— Știți că și în tehnica unui pianist cîntăresc mult uneltele lui, adică mîinile... un pianist care are mîini cu degete pline și egale poate fi dispus să interpreteze lucrările clasice... Mîinile m-au împins spre literatura romantică. Asta nu înseamnă că nu-mi plac clasicii și compozitorii contemporani.

— *În cei 30 de ani de activitate, care a fost momentul cel mai dificil ?*

— În 1968, am fost programat la Montreal în Canada într-o prestigioasă serie de concerte... Pentru mine a fost o onoare și în același timp un lucru foarte greu să cînt în același cîntu unde au mai fost programați Michelangeli, Rubinstein, Ghilels, precum și Orchestre de Paris cu Charles Münch... Se pare că a fost bine, pentru că în anul următor am fost rechemat să cînt într-o serie de concerte la care și-au dat concursul Richter, Michelangeli, Rostropovici, Oistrach...

Concertele de la Montreal au fost momentele cele mai grele și poate cele mai importante ale carierei mele...

— *Ne vorbeați cîndva despre greutățile, despre dificultățile pe care a trebuit să le învingeți de-a lungul vieții Dvs. La ce anume vă refereați ?*

— La greutățile de a face muzică... Înainte de fiecare concert sîntem în fața unui examen... După un concert o luăm de la capăt... 30 de ani, munca continuă încercînd mereu să te autodepășești, nu este un lucru ușor... De multe ori ai impresia că ești în regres... că nu merge bine... că te depărtezi de muzică. Dar de multe ori ești recompensat cînd vezi că publicul pleacă de la concert mai bun decît a venit...

— *Nu v-a părut niciodată rău că ați optat pentru această carieră ?*

— Cred că altceva nu puteam să fac. Socot însă că nu sînt... pianist.

— *Cum adică ?*

— Îmi place muzica și pianul e doar o latură a muzicii...

— *A existat un eșec în acești 30 de ani de activitate ?*

— Desigur... Dar se pare că nu știu decît eu lucrul acesta... Și cred că așa e mai bine...

— *Spuneți-ne de ce nu există un elev al lui Valentin Gheorghiu ?*

— Probabil că o să am în viitor. Deocamdată nu am timp și nici suficientă răbdare...

— *Putem deci spera că va exista cîndva un profesor, Valentin Gheorghiu ?*

— Nu știu încă dacă aș fi un bun profesor !...

— *S-a vorbit totdeauna de... timidul Valentin Gheorghiu. Cum se împacă timiditatea cu acea forță teribilă pe care o dobîndiți în fața claviaturii ?*

— Sînt un timid într-adevăr... dar poate că în fața pianului îmi dispare timiditatea...

— *Ce înseamnă pentru Dvs. Ateneul... în comparație cu sutele de săli de concerte în care ați concertat ?*

— Un loc drag, unde cîntam totdeauna cu dragoste, deși din nefericire în ultimii ani, din cauza



reparațiilor. și-a pierdut acustica. Ateneul este un simbol...

— *Vorbiți despre noi... Înțelegem că vorbiți de frații Gheorghiu.*

*Ce a însemnat Ștefan Gheorghiu pentru Valentin Gheorghiu ?*

— Am crescut împreună în muzică, am lucrat și am cântat împreună...

— *Unii critici au scris uneori despre repertoriul limitat al lui Valentin Gheorghiu.*

— Ce înseamnă „limitat“ ?

— *Criticii s-au referit probabil la faptul că cultivați cu predilecție creația veacului 19...*

— Bine, dar eu cânt și lucrări de Bach, Mozart, Paul Constantinescu, Enescu, Prokofiev...

— *Putem spera că peste 20 de ani, când vom sărbători 50 de ani de activitate, veți extinde repertoriul atacat ?...*

— Probabil că atunci la dorința unora ar trebui să cânt și cu coatele...

— *Ce ne puteți spune despre muzicienii cu care colaborați în ciclul celor 12 concerte ?*

— În decursul anilor, colaborând cu mulți muzicieni și colegi dragi, mi-am format un fel de familie în muzică și în aceste 12 concerte am plăcerea să cânt cu mulți dintre ei și cu alții cu care nu am cântat niciodată...

Ilea Cătălin, Dan Iordăchescu (de care mă leagă o veche prietenie), cu tineri de talentul lui Dan Grigore. Silvia Marcovici, Aurelian Octav Popa, cu foarte tânăra Ilinca Dumitrescu, care reprezintă atât de multe speranțe, cu Cvartetul „Pro Arte“, cu Varujan Cozighian, cu Martha Kessler.

Sînt mulți cu care fac muzică cu plăcere.

— *Îl știu pe Valentin Gheorghiu drept un permanent nemulțumit față de realizările sale...*

— Nemulțumirea, este adevărat, nu te îndeamnă să ai prea mult curaj...

Dacă ești însă încântat de tine, atunci este mai grav... Și numai nemulțumit de tine te poți auto-depăși...

Și asta este principalul în viața acelor care se dăruie muzicii și publicului.

I. Et.

## Concerte de aniversare

Filarmonica „George Enescu“ a avut în vedere și a statornicit, mai ales în ultimele stagiuni, o seamă de criterii majore în selectarea și orînduirea repertoriului și formelor de manifestări, care, răspunzînd gusturilor și exigențelor curente ale publicului, să corespundă nivelului de cultură artistică al unei instituții reprezentative, de mare tradiție și prestigiu național și internațional.

Astfel, integralelor simfoniilor de Enescu, Schubert, Honegger, li s-au adăugat în această stagiune ciclul „simfoniile de Beethoven — lucrări concertante românești“, iar în domeniul muzicii de cameră, Comori ale Barocului muzical „Schubert—Brahms“ sau Quartetul românesc — ca să cităm numai cîteva titluri curente.

În pragul noului an, 1973, Filarmonica a anunțat, pentru lunile ianuarie — iunie, o impozantă serie de 12 concerte extraordinare oferite cu prilejul împlinirii a 30 de ani de la debutul la Filarmonică al lui VALENTIN GHEORGHIU, interpret — muzician întotdeauna întîmpinat cu stimă și dragoste pe scenele de la noi și de pretutindeni, din lume.

Au fost programate „6 Concerte de concerte“ și „6 seri de muzică de cameră“ în două grupe de abonamente speciale, cuprinzînd, respectiv, trei concerte de concerte cuplate cu trei concerte camerale. Manifestările simfonice au loc în sala Ateneului Român, iar cele de cameră la Sala mică a Palatului RSR.

„Concertele de concerte“ devin nu numai prilejuri de aleasă delectare muzicală în prezența unui artist care cultivă cel mai autentic bun gust în interpretare chiar parcurgînd pagini de spectaculoasă bravură solistică; ele se vor configura și ca o memorabilă „monografie“, constituind o trecere în revistă a celor mai fertile aspecte din istoria genului.

Iar cele „6 seri de muzică de cameră“ au menirea să fie tot atîtea festivaluri unitare care își înscriu pe frontispiciu ilustrele nume ale lui Beethoven, Schubert, Schumann, Enescu și Brahms.

Urmărindu-le, unii auditori își vor aminti de „seriile de aur“ înscrise ca puncte de referință în viața muzicală a capitalei de către George Enescu. Auditorii mai tineri le vor înregistra și păstra, desigur, între cele mai frumoase experiențe artistice de apropiere a comorilor muzicii de cameră.

Atît concertele de concerte cît și cele de cameră alătură protagonistului diferiți interpreți — dirijori și soliști din București și din țară — aleși nu numai dintre partenerii obișnuiți ai artistului ci și dintre cei mai valoroși tineri cum sînt Dan Grigore, Silvia Marcovici, Ilinca Dumitrescu.

Inaugurarea ciclului „12 concerte extraordinare“ a avut loc în ziua de 9 ianuarie cu un *Festival Beethoven* deschis cu *Leonora nr. 3* după care a urmat tocmai lucrarea cu care debutase, în mai 1943, Valentin Gheorghiu: *Concertul în Do major*, pentru ca, după

pauză, să se interpreteze *Fantezia pentru pian, cor și orchestră*, prim rezultat artistic dat în vileag de „Titan” din îndelungata germinare creatoare pentru *Simfonia a IX-a*. A dirijat Mircea Cristescu. Dirijorul corului Vasile Pântea.

Valentin Gheorghiu debuta ca solist sub bagheta lui George Georgescu. Avea atunci 15 ani, vîrstă pînă la care se remarcase prin apariții foarte timpurii. De altfel foarte timpuriu a evidențiat aptitudini muzicale cu totul aparte.

„Ne minunau orice fel de sunete, fanfarele, orchestrele de muzică ușoară ; ... Ștefan s-a făcut cu o diblă iar Valentin cu o pianină. În 10 zile Valentin învășase claviatura ; notele, le ghicea pe nevăzute și fără greș” — cam așa se povestesc în familie primele începuturi.

De mic copil Valentin cînta *Preludiu în Do major*, cel arpeggiat, de Bach (primul caiet din *Clavecinul bine temperat*), piese de Mozart, Ceaikovski (din *Anotimpurile*). A luat primele lecții la Galați (Clara Segal), orașul natal, unde era aplaudat (sala centrală) în „recitale” copioase, fiindcă, o dată ajuns pe scenă, cînta tot ce știa, docil în felul lui, îndemnul („intri și cînti”) profesoarei din culise.

Cînd avea 6 ani, în 1934, Valentin a fost primit, cu dispensă, la Academia de Muzică din București prin stăruința eminenței profesoare Constanța Erbiceanu care l-a prezentat ca pe o mare promisiune profesorilor : Otescu (care era atunci director), Jora, Breazu, Andricu...

În august 1937, George Enescu îl recomandă pe Valentin Gheorghiu prietenului său, profesorului de armonie și contrapunct, compozitorului Noël Gallon de la Conservatorul Național din Paris — unde avea să plece ca bursier — astfel : ... „iată un mic compatriot al meu, micul Gheorghiu, pe care-l consider excepțional dotat”. În *Muzică și Poezie* din aprilie 1937, Enescu prezentase publicului nostru cei doi frați pe care în aceeași lună îi lăuda ca „fenomene muzicale” și *Epoca* (în aprilie 1937 „fenomenele muzicale” dăduseră primul lor recital în sala Dalles). Un *Preludiu* și o *fugă* de Bach, *Papillons* de Schumann, o *Mazurcă* de Chopin, o *sonată* de Vivaldi, piese de Händel, Mozart, Beethoven, Kreisler, iată cam ce cîntau Valentin și Ștefan Gheorghiu în primele lor recitale. Prin 1941/42 au început să apară și în emisiunile „pe viu” de la radio.

Ajungem astfel la debutul solistic de la Filarmonică. Directorul de atunci al instituției, George Georgescu, fusese prins și el în acțiunile menite să lanseze la Ateneu pianistul adolescent, într-un Festival Beethoven, în programul căruia *Simfonia a IX-a* trebuia să garanteze atracția publicului.

„Precum am spus, *Simfonia a IX-a* „face sală plină” ceea ce îndeamnă și la audiții prea frecvente ale ei. Nu trebuie să abuzăm de capodopere pînă la banalizarea lor. Odată pe an în condiții solemne, ajunge ! La atracția de astă dată se mai adaugă și cea a debutului unui pianist român de 15 ani. Valentin Gheorghiu, *Concertul I-ii, în do major* de Beethoven, era foarte bine ales pentru a pune în valoare tehnica și muzicalitatea acestui element nou de la care sînt de așteptat cele mai frumoase realizări” (Em. Ciomac — *Timpul*).

Programul de sală făcea o succintă prezentare a solistului începînd prin a arăta ce vîrstă are și cu cine învață, că fusese trimis ca bursier al statului la Paris unde a luat chiar prima medalie la clasa de teorie și solfegii ; înșfîrșit, se menționa că Valentin Gheorghiu însuși este „autorul frumoasei cadențe din partea întii a Concertului”.

Referindu-se la această cadență (pe care Valentin Gheorghiu a cîntat-o aidoma și în recentul concert aniversar) Em. Ciomac continua, în cronică sa de acum 30 de ani :

... „Valentin Gheorghiu are dar și de compozitor. *Cadența* din partea I-a o dovedește. Format ca pianist mai cu seamă de pedagogia superioară a d-rei Constanța Erbiceanu, călăuzit în arta compoziției de Mihail Jora... sîntem siguri că Valentin Gheorghiu va deveni un virtuoz, un interpret, un creator de mîna întii. Aclamațiile nesfîrșite au confirmat și înfăptuirile de pînă acum și tot ceea ce va săvîrși și desăvîrși în viitor rîvna și îndemînarea acestui ales”.

După trei decenii, orchestra la apariția în repetiție, publicul la apariția la rampă, l-au întîmpinat cu o căldură cu totul deosebită pe reputatul solist. Părea că trăim emoția unui al doilea debut cu prilejul programului care deschidea seria celor „12 extraordinare”. Onorînd evenimentul, bagheta perspicace a lui Mircea Cristescu urmărea să imprime o rigoare de înaltă clasă reproducerii textului muzical și colaborării artistice cu protagonistul. Ne-a plăcut caracterul așezat și explicit al expoziției orchestrale în care nu rareori se scurtează nejustificat valorile notelor (atît doimile cît și pătrimile — chiar dacă acestea din urmă sînt prevăzute cu *staccato* !).

Tema, nouă, cu care intră în desfășurarea muzicii solistul s-a deschis într-o dispoziție de admirabilă puritate și seninătate capabilă însă de cele mai subtile jocuri de spirit pe parcurs, pentru ca înainte și dincolo de acordurile în *fortissimo* ale orchestrei să afirme o vigoare juvenilă plină de demnitate și conștiință apolinică. Excepțională este diversitatea coloristică a tușelului la Valentin Gheorghiu. O modulație de cîteva măsuri în regiuni bemolate conferă prin el claviaturii tente infinite. Într-un astfel de moment te poți gîndi la Debussy, după cum, de pildă într-o tiradă pe *mi bemol* (regiunea măsurii 266 și cealaltă) depășind „Imperialul” aceluiași autor l-ai putea întîlni pe Brahms.

Dar asta nu fiindcă solistul n-ar păzi limitele stilului, pe care le afirmă cum rareori ne este dat să aflăm, ci pentru că Beethoven din „prima perioadă” este în fața ascultătorului sensibil la trăsăturile specifice personalității lui, integrale, unul și același, ființă artistică indivizibilă. Dar am fi ostateci ai purismului dacă nu am admite că auditoriul de astăzi recepționează pe fondul apercetiv care l-a înglobat și pe Brahms și pe Debussy — îi pomenim numai pe aceștia fiindcă venise vorba despre ei. Urmează însă întotdeauna acele reveniri la matcă tot atît de surprinzătoare ca și îndepărtările — să spunem acum anticipările — din textele beethoveniene, revenirile la matca individualității lucrării însăși și la exersarea predominanțelor din respectiva zonă de scriitură, cu toată pluralitatea determinantelor ei.

Ajungem, deci, în mod necesar, la echilibru, ca însușire fundamentală funcțională a organismului com-

poziției ca și a compoziției interpretative pe care în cazul nostru o alcătuia *Valentin Gheorghiu-muzicianul*, ceea ce înseamnă mai mult decât o profesie, o latură a artei sunetelor, fie ea solistica strălucită, de performanță tehnică.

În partea a doua a concertului cînta parcă, pentru noi, laolaltă cu Valentin Gheorghiu și Beethoven, cînta Bach (începutul auster) și Mozart (măsurile 30, ca de *Quintet în Mi bemol major*) și Chopin (ornamentările din măsurile 39—40) și Schumann (fremătarea pulsațiilor interioare din măsurile 70, etc). Către sfîrșit (măsurile 91, etc.) solistul nu lasă tempo să lincezească. *Rondo*, finalul, a fost atacat cu o claritate solistică ce-l asemuia unui joc de diamante impunînd ordine, transparentă. Iar dacă în primul cuplet orchestra nu dădea pregnanța cuvenită, soloul recupera, sugerînd ceea ce trebuie să urmeze în situațiile similare.

Dialogul acesta stimulativ a fost întreținut la parametrii unei înalte experiențe și exigențe și în *Fantezia* de Beethoven. După ampla introducere pianistică, corul, preluînd melodia deliberat simplă, a proiectat-o în sferele elizee rîvnite atît de insul ales cît și de întreaga colectivitate, al cărei produs a fost și exponent căuta să fie.

Rareori l-am văzut pe Valentin Gheorghiu mai desferecat, mai comunicativ pe întinse spații sonore. Devenise tribun, mentor în Agora! Și, a trebuit să reia cuvîntul, după aclamațiile prelungi și entuziaste, pentru „bis“, ale mulțimii.

La sfîrșitul aceleiași luni, în 31 ianuarie era programată o seară de Triouri de Beethoven. Același remarcabil succes de autentică muzică.

Am beneficiat și de prezența la una dintre ultimele repetiții; eram acasă la Ștefan Gheorghiu.

Masa lungă străjuită de jilțuri cu spătare sculptate, tavanul cu grinzi de lemn, florile de cîmp adu-



... în perioada debutului

nate și puse pe pînze de zugrăvi iar de gazdă pe pereți ca să înfrumusețeze, și-ar putea trimite gîndurile undeva în domeniul rustic cronicăresc ori monahal, dacă vreun „bibelou drăguț“ sau în fine cîte un oarecare obiect de interior citadin nu și-ar evoca poezia lui Minulescu ori pictura lui Petrașcu. Pianul, închis, negru, greu, tăcut și s-ar arăta bacovian și .... mai pe urmă altfel straniu dacă apuci să observi orientarea întîmplător precisă a robotului — o jucărie electronică cam înfricoșător de dimensionată, reperînd de pe o poliță (ce contrast cu desenele transparente pe care le cam acoperă!) cu radarul lui roșu, pianul. Are și un ecran, acum întunecat, în care se reflectă o undă de lumină din casă, ca o luminare vie. Ochii păpușii blonde uitată de un copil pe o canapea își apar candizi. Dar oare are ascuns sub găteală vreun magnetofon sau disc miniatural care vorbesc sau cîntă prin circuite imprimate și inimă tranzistorială?

Claviatura e pusă în mișcare. Coardele încep să vibreze armonios, generos, deschizînd larg, de-adevărat! — zăgăzurile spiritualității, înțelepciunii, bunătății, îmbiind omenește la toate acestea....

Se aud primele măsuri ale unei creații ale autorului Simfoniei cu coruri, nu mai puțin „titanice“, a unei „simfonii de culme“ în seria unor lucrări pentru pian, vioară și violoncel, *Triourile lui Beethoven*, acum și ale noastre și ale tuturor.

În ținuta obișnuită, domestică, privit dintr-un unghi favorizînd închipuirea ce se vrea cu orice chip evocatoare sugestivă, riscînd halucinația, Valentin

**SALA ATENEULUI**  
Duminică 16 Mai 1943, orele 11 dim.  
**CONCERT SIMFONIC**  
Conducerea muzicală:  
**GEORGE GEORGESCU**  
Solist: VALENTIN GHEORGHIU (piano)

**PROGRAM:**

1) BEETHOVEN: Concertul No. 1, în Do major, pentru piano și orchestră  
a) Allegro con brio  
b) Largo  
c) Rondo (Allegro scherzando)  
Solist: Valentin Gheorghiu

— PAUZĂ —

2) BEETHOVEN: *Sinfonia a noua*, în Re minor, pentru orchestră, solisti și cor.  
a) Allegro ma non troppo  
b) Molto vivace (Scherzo)  
c) Adagio molto e cantabile  
d) Finale: Presto — Allegro ma non troppo — Alla marziale — Adagio diviso — Allegro energico — Prestissimo — Marcato

Concertul Simfonic „CARMEN“ este organizat de către Prof. ION GHIRSCU, alături de doamna EMILIA GUTIANU, ALESSANDRESCU (soprano), NELIA DIMITRIU (soli) și alături de doamna MIKIBA LAZAR (solist) PETRU ȘTEFĂNESCU-GOANȚĂ (dirigiu-bas).

(Reproducerea doră programului debutului)



Copilul pianist atent la muze și la obiectiv

Gheorghiu își poate aminti „Autoportretul“ lui Țuculescu.

S-a postat parcă eroic în pragul lumii dintre înălăuntrul și din afara artei și a artistului. Pe obrazul lui, încrustate bărbătește, tăria și noblețea și, parcă, niște stoice urme. Nu poartă beretă, paleta sau lira lui i se așterne, imensă, în față, întinsă în cadre de bronz. Este o unealtă minunată sub degetele unui cavaler.

Pianistul a trezit sunetele.

Violoncelistul cată să înfiripe o tiradă oratorială. Poartă o bluză adolescentină, rulată pe gît, al cărui alb contrastează puternic cu barba care impune, oricum !

Cătălin Ilea s-a înscris ca un mezin meditativ, auster, perspicace și tenace în această familie de muzică.

Iar Ștefan Gheorghiu, în prezența lui Valentin, se simte mereu... acasă — așa cum este de fapt acum ! — și frate. Se uită din înălțimi statuare prin lentile și rame de profesor. Vioara pare mai mică la el și plăpîndă. Nu rareori acompaniază cu sfiiciune și înfiorare.

.....

Se deapănă *Trio op. 97*, „Arhiducele“, de Beethoven. Dacă e vorba acum de vreun Arhi... apoi acesta e Valentin Gheorghiu.

.....

În pauză fiecare ezită să frîngă ecurile minunate ale muzicii. Jilțurile, goale, tăceau, instrumentele se hodineau..

Tablou viu de natură statică... (Îngăduiți-mi să consemnez că nu aveam voie să fiu atunci tăcut, reflexiv, discret și menajant. Acel + 1 de la o repetiție dorea să creioneze un plus de interes relatînd despre program pentru un concert dintr-o „serie de aur“, extraordinară). Trebuie s-o luăm totuși un pic metodic... că altfel mă pierd cu voi printre portative, am zis, notînd imediat în caietul meu. Ne pierdem cu toții (spune Valentin Gheorghiu delicat, căutînd să netezească, cu bună voință). Propun să rămînem discreți, vorbind fiecare ca instrumentiști ce sînt parte egală dintr-o formație.

Să admitem convenția notării dialogului componentilor formației de trio cu Pianul, Vioara, Violoncelul iar acel + 1, de la repetiție se va retrage dispărînd după o liniuță de dialog (echivalentă grafică cu semnul minus).

— Mă abandonez plenitudinii integrale ascultînd *Trio* „Arhiducele“, al 7-lea, dar mă tem că prețuiesc în primul rînd *Trio nr. 3*.

*Pianul* : să remarcăm noutatea specifică a acestei lucrări care poartă op. 1, ceea ce simțim aici cu toții ca fiind „beethovenian“.

— Să nu eșuăm în formule „muzicologice“ ! Ce înseamnă aici „beethovenian“ ? Nu cumva mitizăm tonalitatea, gîndindu-ne la *Simfonia destinului*, la *Concertul nr. 3*, la *Sonata a VII-a* pentru pian și vioară ?

*Pianul* : Ba mai mult ! ne putem gîndi la *Fantezia* de Mozart și la *Concertul în do minor*, pentru pian al aceluiași.

— Și chiar la Muzica funebră (maură) a compozitorului de la Salzburg.

*Pianul* : Filiație aflăm dar Beethoven a dat do minorului un patetism incomparabil — are și o sonată „Patetica“ — în timp ce mi bemolului (tonalitatea *Simfoniei a III-a* și a *Concertului nr. 5*) și si bemolului (tonalitatea *Trioului op. 97*) le-a conferit imense perspective de conștiință eroică, de grandoare monumentală.

— Ce ar avea de spus violoncelul în privința filiațiilor ?

*Violoncelul* : În ansamblurile camerale mozartiene și haydniene soarta instrumentului meu îmi apare cam ingrată ; este cam ce reprezenta viola da gamba în *Sonata a tre*. Pe cînd al treilea *Trio* de Beethoven este prima lucrare în care violoncelul capătă conștiința lui însuși, se înscrie ca un partener egal.

*Vioara* : Vocea întii se află în aceeași situație (e un primus inter pares). Începem într-un unison concentrat, aforistic, grav, din care vioara se desprinde cu o întrebare blîndă, ingenuă, după care pianul deapănă neliniștea ca stare patetică predominantă. *Allegro con brio*. Și totul i se asociază pe parcurs.

— Oricum, Beethoven a fost pianist și știe să evidențieze virtualitățile claviaturii. Admirabilul *Andante cantabile con Variazioni* e condus mai ales de pian.

*Pianul* : Să nu zicem condus ; să spunem diriguit.

*Vioara și violoncelul* : în variațiunea a treia noi avem doar punctări (*pizzicato*) dar ce dramatism în ele !

— Și așa zisul *Menuet (Quasi allegro)* sună „patetic — beethovenian“.

*Pianul* : și la Mozart „dansul“ a putut figura „surisul... printre lacrimi“.

*Violoncelul* : Finalul, prin neliniștea ce mocnește prin energie și furtună, va spulbera suferința, totuși — Beethoven triumfă în plină lumină.

Sfîrșitul ultimei secțiuni, afirmă majorul, dar, surpriză, nu zgomotos ci în *pianissimo*.

*Pianul* : E lumina elevației interioare, intime, atît de potrivită acestui gen cameral !

— Simfonicului îi sînt mai familiare triumfurile prin tării fonice.

Dar să trecem la *Trio al 5-lea, op. 70 nr. 1*.

*Violoncelul* : ne dezlănțuim toți.

*Vioara* : din nou unison.

*Violoncelul* : Dar eu trebuie să exclam imediat o durere infinită ce îmbunează, ce trece deîndată într-o imensă și dulce împăcare, chemînd parcă la contemplarea finalităților pozitive.

— Dar *Trio* se cheamă al „Fantomelor.“

*Pianul* : partea a doua, într-adevăr e bintuită.

— Ascunde o indicibilă putere de plăsmuire și evocare, „simfonică“, și nu numai de juxtapunere de contraste ca în *Missa Solemnis*, (*Dona nobis pacem*) sau *Simfonia a IX-a*.

*Pianul* : Nu fantome ci mai curînd „spirite“, un *Trio* al spiritelor.

— Omul stă parcă la fruntariile dintre viață și moarte, dintre real și fantastic, dintre bine și rău. E o cumpănă a naturii.

*Vioara* : Peste cromatisme pianului vioara și violoncelul gîfîie.

*Pianul* : Se deslușește aici anticiparea aceluși ostinato descendent de bași, din finalul părții întii a *Simfoniei cu cor*. Dar să nu deranjăm cu vorbe... marile spirite ale marilor lucrări.

— Dacă *Trio op. 1 nr. 3* era scris la vîrsta de 25 de ani, înainte de primul concert, de primul quartet, de prima simfonie, *Trio nr. 5 în Re major* apare în 1808, vremea multelor afirmări de maturitate. Observînd doar că lucrarea are trei părți, că se încheie cu un amplu *Presto*, din nou scaldat în lumină, lumina care izbîndește de cele mai multe ori și chiar cînd nu te aștepți.

*Trioul al 7-lea* scris în 1811 e dedicat, ca și alte lucrări din cele mai de seamă ale lui Beethoven — cum sînt *Concertul nr. 5*, *Sonata „Les adieux“*, *Sonata Hammerklavier*, *Quartetul op. 133*, *Missa solemnă*, arhiducelui Rudolf, prieten și admirator devotat al compozitorului, devotat cu adevărat, nu precum alte înalte fețe snoabe și fățarnice. Se știe că titanicul

compozitor a blamat necruțător inegalitatea instituționalizată, nedreptatea socială, abuzul, superficialitatea.

*Pianul* : Găesc în acest *Trio* un Beethoven suprem, suveran.

— Suveranul iluminat al imperiilor frumosului exprimat prin sunete.

Găsiți în partea a II-a, „o joacă“ ? Scrie în partitură *Scherzo* !

*Vioara* : nu e un joc „fantomatic“, ca în al 5-lea *Trio*.

*Violoncelul* : acolo ne puteam gîndi și la Berlioz la „*Fantastica*“ sau la umbra lui Don Juan.

*Pianul* : Aici e un Beethoven puternic și sigur, ca în capodoperele de culme.

— E o culme și în ordine numerică fiindcă, după acest *al 7-lea* nu mai urmează decît adausuri prin alăturări la o carte încheiată (*Triourile nr. 8 și 9* fuseseră lăsate fără număr de opus iar *nr. 10 și 11* sînt de fapt *Variațiuni*). Culme și anticipare a lumii muzicii miezului veacului XIX ! În aceste pagini aud și Brahms.

*Pianul* : Și Schumann.

— Poate un fragment polifonic cromatic ni-l sugerează pe Wagner din *Tristan*.

*Vioara*... ajungem departe.

*Violoncelul* : în *Andante cantabile*, partea a III-a, pianul ne recheamă la Beethoven.

— Un Beethoven adînc în care poți vedea începutul unui nou ev de muzică și chiar prelungirile lui (postromantism).

Visare. abandon, galopare, precipitare (*presto, più presto*) slăviri cu dangăte de aramă și sclipiri de galaxii coborîte în jurul timpelor oamenilor de trei ministranți, de un *TRIO*.

**E. PRICOPE**

## Simfonia a V-a de Enescu

de CORNEL ȚĂRANU

Continuînd investigațiile asupra manuscriselor enesciene, am ezitat îndelung asupra schițelor *Simfoniei a V-a*, datînd din 1941.

Lucrarea mai fusese semnalată, cu scurte citate, chiar de Zeno Vancea, în revista *Muzica* (1/1966), iar mai recent în Monografia *George Enescu a Academiei*.

Scris cu cerneală sepie, și aceea decolorată, cu numeroase ștersături, adăugiri, trimiteri numeroase pe marginea coalei, manuscrisul era aproape de ceea ce se cheamă „ilizibil“.

Dacă totuși m-am încumetat la anevoioasa muncă de descifrare, aceasta se datorește mai multor argumente.

Factorul decisiv l-a constituit prezența a 25 de pagini din prima parte, deja orchestrate de autor și oprindu-se chiar pe acordul culminației centrale din tratare. Trebuia să descifrez restul (circa o treime) și pe urmă să-l orchestrez. După descifrarea anevoioasă a extrasului de pian, a urmat orchestrarea (și mai anevoioasă) a celor cca. 17 pagini, constituind restul lucrării. Chiar dacă nu am reușit (încă, deși după primele repetiții de orchestră, am operat numeroase retușuri) a mă apropia de supla, moderna, transparenta și poetică orchestratie enesciană (ce ar putea face să pălească un Ravel), am satisfacția de a fi redat patrimoniului nostru muzical o pagină de mare valoare a creației enesciene.

Astfel, în cadrul „Toamnei muzicale clujene“, 1972, sub bagheta lui Emil Simon, a răsunat după 31 de ani de la conceperea ei, prima parte a *Simfoniei a V-a* de George Enescu.

Îndrăzneala pe care mi-am luat-o, nu era, cred, nefondată. Aveam la dispoziție două treimi de orchestratie originală, care putea servi drept model pentru rest. După studierea atentă a partiturii, am constatat că din extrasul de pian lipsesc, în continuare, o serie de heterofonii, figurații, voci interioare, timbrele instrumentale subtile, specific enesciene, scriitura suplă și notarea minuțioasă a digitației corzilor, legături, accente, etc. Am încercat să reconstitui totul, sprijinindu-mă pe orchestratia originală, pe unele indicații fugare de instrumentație. Am avut, așadar, la dispoziție un

„grund“ care a permis, dacă nu restituirea întocmai a orchestrației enesciene, dar măcar liniile ei directoare. Am îndrăznit, apoi, pe baza unui tabel minuțios alcătuit, să adaug acele voci interioare, figurații, heterofonii, specifice scriiturii autorului, acolo unde elementele de repriză o permiteau.

Scrisă într-o formă de sonată liberă, prima parte, depănată într-o mișcare potolită (*Moderato sciolto*), cunoaște un suflu și o amploare neobișnuită, (circa 15 minute). Frumusețea temelor, bogăția imaginației, vădită în heterofoniile și heterocromiile vocilor interioare, ne face cunoscută una din paginile caracteristice ale ultimei perioade enesciene.

Limbajul discret-modal, frazele ample, specifice lirismului confesional-liric al autorului sînt îmbrăcate, cum spuneam, în orchestrația adecvată și surprinzător de modernă (prin poetica ei timbrală, prin subtilitatea Klang-farbenului) ce anunță, deja, *Simfonia de cameră*.

De observat că temele primei părți sînt privite ca niște *personaje* în devenire. E mai degrabă aici, o tehnică leit-motivică, o perpetuă gîndire variațională. Dacă vom adăuga apoi devenirile acestor teme în părțile următoare, vom avea o imagine a uriașei imaginații variaționale a compozitorului. Evident, este vorba despre o lărgire a noțiunii ciclice, cu observația că *repartizarea* rolului temelor va fi în continuă schimbare.

Astfel, tema principală a primei părți poate deveni temă secundară în final, etc.

La fel, distribuirea interioară a *grupurilor* tematice suferă și ca transformări la fiecare reluare.

This is a handwritten musical score for an orchestra and woodwinds. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts and staves:

- Flute (Fl.)**: 1st and 2nd staves.
- Clarinet (Cl.)**: 1st and 2nd staves.
- Bassoon (Fg.)**: 1st and 2nd staves.
- Trumpet (Tpt.)**: 1st, 2nd, and 3rd staves.
- Trombone (Tbn.)**: 1st, 2nd, and 3rd staves.
- Saxophone (Sax.)**: 1st and 2nd staves.
- Violins (Vn.)**: 1st and 2nd staves.
- Viola (Vla.)**: 1st and 2nd staves.
- Cello (Vcl.)**: 1st and 2nd staves.
- Double Bass (Vcl. c.)**: 1st and 2nd staves.

Key performance instructions and markings include:

- ritardando**: Slowing down the tempo.
- crescendo**: Gradually increasing the volume.
- pp**: Pianissimo (very soft).
- mf**: Mezzo-forte (moderately loud).
- f**: Forte (loud).
- mf marc.**: Moderato marcato.
- rit.**: Ritardando.
- lento**: Slowly.
- ritardando** (at the end of the piece).
- rit. molto**: Very ritardando.
- rit. assai**: Very, very ritardando.
- rit. molto** (at the end).
- rit. assai** (at the end).
- rit. molto** (at the end).
- rit. assai** (at the end).
- rit. molto** (at the end).
- rit. assai** (at the end).
- rit. molto** (at the end).
- rit. assai** (at the end).
- rit. molto** (at the end).
- rit. assai** (at the end).
- rit. molto** (at the end).
- rit. assai** (at the end).

Grupul tematic „A“ :

Grupul tematic „B“ :

După reconstituirea primei părți, interesul pe care l-a trezit prima audiție a acesteia m-a determinat să continui.

După o muncă de câteva luni, am reușit să transcriu în extras de pian *toată* simfonia.

Familiarizat, încă din timpul muncii la *Strigoii*, cu scrisul contorsionat și nervos, scrisul enescian de *prim suflu*, de *primă idee*, contrastând atât de mult cu scrisul citeț al „ultimei puneri în pagină“, am reușit să reconstitui aceste pasionante pagini, ce permit, acum, o situație destul de exactă a valorii simfoniei, a locului ei în *contextul* creației enesciene, a coordonatelor ei stilistice.

Scrisă „într-o respirație“, ca de obicei într-una din vacanțele de vară, la Sinaia, *Simfonia* poartă următoarele indicații de notare : partea I-a, Sinaia-Luminiș, le 1 juillet 1941, partea II-a, le 8 juillet 1941, partea a III-a, fără dată (pentru că se conta „*atacca*“), iar partea a IV-a, „le 19 juillet 1941.“

Ar fi greșit, însă, să credem, că întreaga muncă de *concepție* a simfoniei se reduce la aceste circa 20 de zile! Ea implică, desigur, existența unor teme mai vechi, poate a unor schițe preliminare, pe care compozitorul le-a purtat în el ani de zile (poate chiar mulți ani), așteptând momentul de răgaz al finisării — (Vezi Eminescu !)

Din păcate, aceasta a fost întreruptă, din motive necunoscute și, credem, *exterioare* voinței autorului, în condițiile izbucnirii războiului.

Examinarea stilistică a lucrării permite situarea primei teme, aparținând „vechilor caiete“, făcând

legătura cu *Simfoniile I—III*. Apariția tot mai frecventă a unor elemente modale, ce precumpănesc izbitor în p. a II-a, cameralizarea multor momente, rafinamentul timbral, aparțin însă ultimei perioade, aceea a simfoniei de cameră, astfel încât putem vorbi, stilistic, de un caracter de *sinteză* a simfonismului enescian ce îl îmbrățișează și îl încununază în aceste pagini.

Coordonatele stilistice post-romantice ale primelor 3 simfonii sînt lărgite, „aduse la zi“, fără a produce o ruptură dar și fără a da impresia unei stagnări, senzația pe care ne-o dă mai degrabă *Simfonia a IV-a*.

Să încercăm acum o scurtă descriere a părților următoare ale simfoniei.

În partea a II-a *Andantino Moderato Piacevole*, ne aflăm în plină lume modală. Viola solo întonează o lungă frază, reamintind lumea sonoră a *Suitei satești* sau a *Imaginilor din copilărie*.

Ușor improvizatorică, lăutărească, ce va fi reluată, după o replică a oboiului și a unui grup de lemne (aici, din fericire, instrumentația e notată cu scrupulozitate în extras) replică reluată și apoi încredințată brusc (printr-o modulație subită înspre *Re*) orchestrei de coarde.

Evoluția temei, devenită acum mai sprinteră, e încredințată apoi corzilor grave, limbajul devine tot mai dens, mai stufos, nu fără a păstra replici *soliste* ale viorii sau violei.

O primă culminație, în tonalitatea inițială, va fi continuată de o evoluție în Do diez major, a cărei noutate constă în apariția unui acompaniament, sincopat, tipic lăutăresc, și a unei segmentări tot mai accentuate.

Acestei evoluții tipic rapsodice (ne aflăm în lumea rapsodismului matur enescian) îi corespunde o bogăție de planuri sonore alternate brusc, de dublări și treceri neașteptate, de țîșniri culminative întrerupte brusc, trăsături stilistice evidente ale ultimei perioade. Ne aflăm într-o lume modală în care se trece cu naturalețe de la un *finalis* la altul, limbajul cromatic-neoromantic se retrage în favoarea pedalelor, isoanelor, a acordurilor de cvinte-cvarte sau a conglomeratelor sonore vecine cu *clusters*, pe principiul, însă, atât de autohton al „armoniilor de deplasare“.





O rarefiere continuă ține oarecum locul reprizei, unde va reapare, treptat, viola solo. Va dispărea, treptat și „acompaniamentul lăutăresc“, ultimele măsuri fiind din nou încredințate unor instrumente soliste, ce alcătuiesc astfel o tramă sonoră cameralizată a mișcării secunde.

Permanentul balans între *finalisul* de fa și de re, pe care oscilează încă de la început discursul se decide să se așeze pe un *re* final.

Dacă în restul părților *simfoniei* preluările tematice sînt evidente, în partea a II-a întîlnim numai material nou, proaspăt, ceea ce îi conferă o anumită autonomie și o valoare deosebită. Încă neorchestrată, la ora cînd scriam aceste rînduri, **partea a II-a se va adăuga firesc marilor pagini lirice, atît de izbitor autohtone, ale Suitei sătești.**

Partea a III-a e un Scherzo, *vivace con fuoco*, scris în 2/2, cu o pulsație interioară de triolete. Împrumuturile și dezvoltările tematice sînt evident, aproape la nivelul citatului, de materialul primei părți (cu deosebire de secțiunea a II-a a primei teme). Limbajul redevine „recapitulativ“, reapare scriitura cromatică.

După cavalcada densă a începutului, scriitura se rarefiază treptat, pulsația ternară cedează și ea, în favoarea unui coral, quasi trio, de un profil mai puțin personal. Acesta va avea însă de suportat în continuare „tirul“ tematic al primei teme, încît aspectele de elaborare primează. Secțiunea centrală se încheie cu o amplă frază a coralului, de astă dată „învingător“, și care se apropie mai vizibil de intonația teme secundare a primei părți. Treptat, pe note ținuțe, reapare ezitant, apoi ferm, pulsația de triolete și ceea ce am putea numi „o repriză sintetică“, unde apar, alături de caracteristice mixturi de cvinte, intonațiile — coral. După o culminație firească, mișcarea se va liniști treptat, apoi se va stinge, nu fără a reaminti, în triolete de doimi, intonațiile teme secundare. O pedală pe *mi* va persista pînă aproape de ultimele măsuri, unde ne reapropiem de *re*, continuînd apoi *attacca*, **partea finală.**

Scherzo-ul poate fi considerat ca o *reelaborare* a primei părți, fiind de altfel singura mișcare reală de *allegro* a Simfoniei, procedeu oarecum analog simfoniei de cameră de Schönberg. Elementele te-

matice aparținînd exclusiv primei părți, interesul se va menține prin imaginația *variațională*, ce include, firește și lumea ritmică. Pe plan stilistic, el poate fi situat în apropierea dar și în continuarea Scherzo-ului *Simfoniei a III-a*, atît ca limbaj (aici mai evoluat, dar aflat pe aceleași albi stilistice), cît și ca atmosferă, să zicem „dantescă“. E o pagină caracteristică pentru viziunea și tehnica simfonică ciclică a lui Enescu.



Finalul, *Andante grave*, este o amplă cantată pentru tenor solo, cor feminin și orchestră, pe versurile poemului eminescian „Mai am un singur dor“.

O temă gravă, aparent nouă, dar cu partea terminală evident grefată pe intonațiile grupului „B“ din prima parte, e prezentată într-o expoziție fugată, densă, dramatică, angajînd de la început instrumentele „grele“, urmată imediat de o secțiune de „stretti“, de o mare măiestrie, ce conduce la o primă culminație. Aceasta va continua cu intonațiile grupului „B“, urmate imediat de aspecte de elaborare. Nici aici nu lipsesc *stretti*, curba devine descendentă, oprindu-se apoi pe o pedală de *la*.

Pe acest suport, reapar frînturi ale grupului „A“, figurații ale flautului, frînturi ale teme doinite, suprapuse motivului semnal. Discursul continuă în același spirit, privind aici caracterul unei *reelaborări* a materialului *întregii* simfonii, de o mare densitate și expresivitate. Secțiunea se va termina

pe o pedală de *Re*, peste care reușim „tema de fugă“ ce pregătește intrarea tenorului.

Se reinstaurează un *Re* major, tonalitatea primei părți.

Pe o pedală *re-la* — tenorul începe să depeze un recitativ melodic oarecum liber de încărcătura motivică a simfoniei. Aceasta va reapare, ușor recognoscibilă, comentariile din subsol, ce se mențin destul de mult timp în sfera lui *re*.

Țesătura orchestrală devine tot mai densă, modulațiile mai îndepărtate, figurațiile și sonoritatea de „freamătă“ din ce în ce mai persistente.

În această atmosferă își face apariția pe nesimțite și corul feminin, într-o scriitură pe două voci.

Neavând un rol tematic, neintonând niciodată textul, rolul corului e aici mai mult coloristic (pedale, sublinieri armonice, etc.).

Segment A

O paranteză se impune neapărat: textul folosit de Enescu nu face parte din cele patru versiuni „oficiale“. Va trebui, și aici, făcută o confruntare atentă a variantelor din ediția critică, Perpessicius.

Comentariul orchestral deosebit de dens, făcând apel mai mult la intonația „grupului B“, se simplifică în momentul „Luceferi ce răsar în umbră de cetini“, instaurând schimbătoare armonii — pedale pe un finalis de *la*. Ultima pedală, *re*, prilejuiește reapariția corului și o sinteză motivică, din care lipsește „motivul — semnal“ sau capul temei de fugă.

*Simfonia* se încheie ca și prima parte, pe acordul cluster de *re* — sub care se aude același pasaj de figurație al unui violoncel solo.

Dacă ar fi să schițăm o schemă a formei finalei, aceasta se arată cam așa:

I. Fugato — stretto — pedală

II. Elaborare recapitulativă (a părților precedente)

III. Cantată — codă concluzivă.

Elementul de elaborare și de continuă transformare variațională continuă și în „subsolul“ cantatei, făcând și aici oficiul de replică a primei părți.

Deosebita complexitate a acestui final pune în valoare poemul eminescian într-o viziune proprie compozitorului, din care nu lipsește retrospectiva stilistică (de calcul-post-romantic, aici mult voalat) prezența cîntecului doinit eminescian, două ipostaze în fond, ale liricii eminesciene, ancorată atît în romantismul european cît și în sensibilitatea specific românească. Altminteri, întreaga *muzică* a simfoniei trebuie ascultată prin prisma poeziei eminesciene.

De aceea, întîlnirea dintre aceste două mari sensibilități românești este cum nu se poate mai firească.

De aceea, deplîngem cu toată luciditatea faptul că Enescu, atît de impregnat de lirica eminesciană, nu a reușit să finiseze aceste două virtuale capodopere, una a tinereții (*Strigoii*), alta a olimpienei sale maturități.

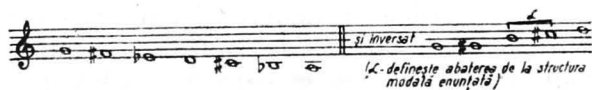
Dar, să-i promitem, aici, creatorului lui *Oedip*, că destinul poate fi încă o dată înfrînt!

## Lucian Meșlanu — „Evocare”

S-ar fi părut, în lumina ultimelor lucrări, că pe compozitorul Lucian Meșlanu îl absoarbe cu totul o căutare spre elaborarea logică a formei muzicale, prin sinteza între matematică și fizică menită să justifice relieful și încărcătura muzicii sale. Recentă piesă orchestrală, *Evocare*, dezmente însă o astfel de pripită abordare a problemei căci această lucrare, de dimensiuni ce tind să o alăture simfoniei, probează o concepție liberă, pe secțiuni contrastante (patru, câte găsim într-o simfonie clasică) și dacă această formă este imaginată, intuitivă, iar nu dedusă, ea nu este de loc mai puțin fermă. Din contra, după parcurgerea piesei în detaliu, ni s-a relevat o construcție de mare stringență, o arcuire solidă.

Compozitorul utilizează o formație simfonică de dimensiuni medii, cu câte doi suflători la fiecare partidă, cu doi percusioniști și cu cifre minime de 6, 3, 2, 1 la corzi. Lumea sonoră, sistemele de intonație au un caracter eterogen între aceste variate sisteme sonore stabilindu-se niște relații concepute de autor ca unul din suporturile evolutive ale piesei și despre care vom vorbi la timpul potrivit. Ritmul, în sensul pulsației tradiționale, are mai mică importanță, (este gândit mai mult ca variere a duratei elementelor aglomerate) precizându-se treptat, din nou după o curbă și cu o semnificație anume.

Secțiunea I-a (pentru simplificarea și economia textului vom nota secțiunile prescurtat : S. I, S. II, S. III și S. IV) se sprijină pe o structură modală de tip Messiaen, cea mai frecventă apariție fiind scara semiton — terță mică — semiton.



Prezentată descendent și inversat, ascendent, această scară alternează cu scări de aceeași origine stilistică în care putem descifra predominanța intervalului de secundă mică asociat unei terțe mari sau mici. Uneori terța este comprimată în secundă mare, jocul acesta de secunde mici și mari, de tradiție weberiană, caracterizând mai mult lumea intonațională a S. II.

Cvintolete recto-tono, urmate de un motiv descendent, la corni, cu grijă către neperceperea atacurilor distincte,



se dizolvă într-o pedală aleatorie, o textură a corzilor, de asemenea dispusă pe celulele modale

respective. Se instituie trei nivele de claritate, pe care le enumerăm în ordine descrescătoare : 1 — recto-tono, 2 — motiv descendent (reluat apoi ascendent) și 3 — pedală, ca nivel minim de claritate. Pedala dizolvă tema ce a generat-o, iar aceasta se încheagă surprinzător și asimetric din pedală, într-un joc ambiguu între determinat și determinant. Reapariția capetelor tematice dictează o subîmpărțire a S. I în 5, 4, 5, 5, 5, 6, 2, 3, 11 măsuri, din care reținem că intrările sînt mai regulate la început, creșterea asimetriei dintre intervențiile tematice sugerînd pasul către o structură dezvoltătoare S. I este o primă înscenare a opoziției dintre clar și compus, structurat — amorf, pe care se bazează piesa, unde remarcăm că nivelele 1 și 2 vin totdeauna aliate, jocul petrecîndu-se între ele, pe de o parte, și nivelul 3, pe de altă parte.

S. I este întiul act al devenirii piesei, act în care asistăm inițial, deasupra variațiilor întîmplătoare, la o trecere a clarului în confuz, a unimorfului în polimorf. Cităm în acest sens absorbirea temei de către textură. Modurile expuse sînt mai întii așezate cap la cap, descendent, alcătuiind scări de individualități sonore controlabile fiecare auditiv, apoi prin suprapunerea inversărilor ascendente, frecvențele se aglomerează, și se suprapun micro — intervalic într-un tot în care sunetul singular nu mai poate fi descifrat. Și această polimerizare sonoră nu este lineară, ci se supune unor reguli strategice în care alternează densificări și rarefierii, cu ieșiri din acțiune ale unor compartimente (asociind clarificarea cu direcționarea generală uniformă a scărilor întii descendent, cum s-a văzut, apoi ascendent, după o primă întrepătrundere a direcțiilor), în care pedala se coagulează uneori în suspensii acordice de scurtă durată. (Semnalăm aceste opriri pentru că și ele sînt unul din elementele de construcție ale formei lucrării, după cum vom observa). Această masă mișcătoare și dezarticulată prinde să se structuralizeze, să capete un aspect mai definit, procesul de strunire volitivă a pedalei fiind încă la începutul său, către un punct final al acestui drum ce se găsește în S. III.

În această primă secțiune, textura, dintr-o su-prafață continuă și uniform aglomerată, devine o succesiune de răspunsuri, un fel de *stretto*, de cezuri din ce în ce mai evidente, cu bruște și surprinzătoare mutări de direcție chiar în cadrul aceluiași compartiment, de suspensii acordice, culminînd în suprimarea pentru aproape o măsură a fondului. Deci după o primă dezmembrare, des-structurare a temei în pedală, aceasta își naște la rîndul ei vechile celule generatoare, structurîndu-se. Toată piesa este o oscilație între structurat și amorf, univoc — echivoc (reprezentate polar prin temă și textură), în care evoluează nu numai interacțiunea dintre cei doi poli, dar chiar față de ei înșiși aceștia se înscriu într-o curbă pe care vom încerca s-o luminăm. Tot timpul remarcăm intergenerarea, reciprocitatea acestor două pla-

nuri. cu excepția S. IV. unde ele sînt aparent independente.

Secțiunea a II-a (*Moderato*) este o nouă treaptă în relația temă-pedală. Totul, inclusiv această relație, capătă aici mai multă continuitate. Dacă în S. I discursul era mai fragmentat, aici trecerile din melodie în fond sînt mai lente, mai gradate. De asemenea jocul dintre cauză și efect devine mai ambiguu, întrucît o parte din textura S. I se continuă aici, iar apoi, fără contrast evident, se naște o textură nouă, înrudită, derivată însă din tema proprie a S. II. Se motivează deci în chip nou ceea ce era vechi și altfel motivat, asigurîndu-se piesei o logică fermă și totuși subtil variată în ceea ce privește cauzalitatea evenimentelor.

Secțiunile se leagă printr-un efect de tulnic la corn. Lemnele aduc o temă proprie a secțiunii.



temă ce se sfîrșește într-un enunț concludiv, alternînd secunde mari și mici după procedeul de influență weberniană de care am amintit. Acest fragment îl vom numi, pentru claritate lapidară, „concluzia W”.



Ideile tematice se detașează peste o țesătură polimorfă de flageolette, proiectarea în ultra — acut a pedalei mobile din S. I. Un surprinzător *fortissimo* al alăturilor, de stil coral-îmnic, întrerupe momentan reflexivitatea sonoră a secțiunii. Această izbucnire este o primă adunare univocă a ceea ce fusese pînă acum echivoc, o primă pozitivizare, structurare categorică și simplificare a discursului, intercalată ingenios între temă și viitoarea ei pulverizare. Surprinzătoare din punct de vedere al sintagmei, ea își are locul său bine definit în curba evolutivă a intervențiilor acordice ce le-am semnalat și le vom mai semnală.

Rămîne „concluzia W” ca unică stăpînitoare a fluxului sonor și urmează o cale de dispersare într-o aglomerare globală asemănătoare auditiv cu cea din S. I, dar de altă origine. Și de astă dată, elanurile tematice se prăbușesc spre primul nivel amorf. Trompeta explicitează originea texturii prin reluarea „concluziei W”. În felul acesta se precizează timpul scurs, punînd față în față cauza și efectul. Discursul are în acest moment trei planuri, flageolettele (reminiscențe ale pedalei S. I), textura născută din „concluzia W” și „concluzia W” însăși, toate trei unitare din punct de vedere stilistic și

intervalic. Acest moment poliplan recapitulează deci nivelele etalate în procesul de structuralizare — melodizare, ce direcționează piesa. (Pînă aici a predominat de fapt de-structurarea, dizolvarea tematică în fundal. De aici încolo, curba își schimbă sensul și arcuirea. În această ordine de idei, rămasă singură, figurația va avea, la sfîrșitul secțiunii, o dominantă melodică mai pregnantă, conform unui arc nou, de melodizare a pedalei, ce se definește cu claritate în S. III).

În S. III se pierde aspectul quasi-obiectiv pe care lunecarea pedalelor mobile îl avusese pînă acum. Toată secțiunea are un caracter mai volitiv, se sînte acțiunea mai fermă asupra pastei sonore, împărțirea cumpănită a discursului în evenimente și suspensii.

Corzilor le este încredințată tot o textură, încă și mai aglomerată, mai amănunțit calculată, sub raport statistic (se folosește pentru fiecare instrument un sistem permutaționar pe patru sunete, semitonal, capabil să asigure o probabilitate maximă apariției frecvențelor).



Dar această textură nu mai are starea lentă și voit informă în care se sintetizaseră toate eforturile spre melodie, spre structurare. Ea cunoaște mari curbe de înălțime, coborînd, suind, schimbîndu-și brusc direcția evolutivă și de densitate, toate aceste arcuri fiind presărate, potențate, reliefate, de pauze. După o astfel de pauză, textura apare surprinzătoare în toată amplitudinea registrului său și al densității posibile în finalul secțiunii. O scurtă descriere a mișcărilor acestei pînze ar trebui să consemneze debutul său în registrul mediu spre înalt, umplerea unui ambitus nu prea extins și oprirea pentru o măsură întreagă (prima dată în lucrare). Pornită apoi de jos, textura acoperă tot un registru modest și revine rapid în grav. O respirație scurtă separă acest arc de următorul, o afirmare în acut a corzilor, staționară, cu densificare pe loc. După o nouă coborîre și restrîngere urmează cezura și surprinzătoarea dispoziție maximă finală de care am vorbit, de asemenea staționară. (Cuvîntul staționar nu se referă desigur la microevenimentele permutaționare). Autorul impune mai multe moduri de acțiune asupra pastei: modificări lente sau bruște de registru, pauze, densificare pe loc, care, toate, fac din textură o melodie de multi-frecvențe, ca și cum armonicile unei linii melodice obișnuite ar fi făcute auzibile distinct, simultan cu linia ce le generează. Pedala care absorbise toate infiripările tematice de pînă acum se autogenează ea însăși ca melodie.

Această pedală a corzilor este însoțită de o alta, a suflătorilor de lemn, pe modul ton-semiton, reca-

pitulare intonațională și ca nivel informațional-statistic a primei secțiuni. Intrarea percuției determină un *fugato* la lemne,



pe o structură modală bartokiană. Adăugînd peste toate acestea și reapariția capului tematic inițial, cu recto-tono și cu motiv descendent, se ajunge la o culminație tetra-plană, fiecare suprafață aparținînd unei alte zone stilistice (acumulare față de culminația din S. II unde cele trei planuri erau subsumate aceluiași stil). Aici, metaforic vorbind, coexistă Bartok cu Messiaen (în două din modurile sale) și cu Xenakis.

Despre semnificația și locul lui S. III în arhitectura lucrării s-ar putea spune că, inițial, avem aici cea mai mare suprafață în care elementul melodic este cu desăvîrșire exilat (fapt compensat de melodizarea pedalei) iar recapitulările anterioare pregătesc o nouă treaptă, cea a independenței dintre temă și pedală, a autonomiei melodiei față de fundal, treaptă ce va încununa, în S. IV, jocul perpetuu între structurare și dezmembrare, între unimorf și polymorf.

După acordul în care se coagulează textura secțiunii, (reținem că, din nou, armonia este văzută ca împietrire a pedalei) se reia *fugato*-ul, orchestrat în grav, pentru mai mare ambiguitate ritmică și intonațională. Acest comentariu joacă rol de punte, este de interes minim voit (și amorf și deficitar din punct de vedere statistic), acordîndu-i-se rolul unei anacruze de către S. IV.

Această secțiune, a IV-a, aduce, pentru prima oară, tema și fundalul distincte și autonome, într-o aparentă subîmpărțire a discursului în melodie și acompaniament, dacă la recapitularea mintală a celor petrecute pînă aici nu s-ar releva o altă legătură, mai adîncă, între cele două planuri; coexistența determinantului cu determinatul în care rolul atribuit texturii și temelor este intersanjabil, întrucît inițial melodia determina textura iar apoi textura generează melodia. (Tema nu apare „deus ex machina“, ci este justificată de tot mersul piesei). Melodia, la suflătorii de alamă,



reprezentînd nivelul maxim de univocitate și continuitate melodică, este o suită de intonații de factură enesciană poate, un fel de coral, definitivarea și mutarea substanțială a procesului de structuralizare volitivă a texturilor, început în S. II.

Fundalul, (joc permutaționar de triluri la corzi) este de nivelul amorf al primei pedale, numai că

această părăsire a cuceririlor dobîndite cu trudă și gradat este compensată de modestul rol de acompaniament ce i se acordă.

Tema se unifică în codă într-o suită de acorduri echidistante (în felul acesta, își face apariția pentru prima oară elementul metric). Dacă ne gîndim că totdeauna acordurile au fost generate de textură, avem aici, și pe acest al doilea cîmp de studiu, o coexistență între generator și generat. Din nou, în final, avem trei planuri suprapuse, unitare stilistic, din punct de vedere al raportului stilistic al planurilor coexistente piesa fiind un A.B.A. (convergent — divergent — convergent).

Stilul orchestral al lucrării l-am putea situa undeva în descendența raveliană, sau chiar în stirpea lui Alban Berg, al cărui *Lulu*, Adorno îl credea nu numai la baza orchestrației moderne, dar și inspiratorul tehnicii grafismelor, astăzi atît de răspîndită. Desigur figurația este destinată aici asigurării frecvenței statistice a evenimentelor iar nu colorării modal-armonice ca la compozitorii de la începutul secolului.

Cîteva concluzii în ceea ce privește macrostructura piesei, ordonarea evoluției ei în timp :

1) Organizarea întregii arhitecturi pe antinomia temă-pedală, într-un sens mai larg, pe antinomia structurat-amorf, univoce-echivoc, volitiv-abulic. Cei doi termeni ai antitezei evoluează și ei o dată cu instituirea unor noi relații reciproce.

2) În mic, tema generează pedala, se destructurează. În mare, pedala se structurează, capătă un caracter strunit, melodic și generează tema în forma sa cea mai fluentă. Asistăm la un joc între determinat și determinant, condus cu abilitate și surpriză. Din două planuri inter-generate ele par independente în S. IV.

3) În S. IV textura este din nou la nivelul inițial, concret (prin concret înțelegem apelarea la micro-celule generatoare, ce fuseseră abandonate în S. III). După ce se structurase melodie în S. III, textura își îndeplinise rolul de generator tematic și se putea întoarce la nivelul debutului, ca fundal pentru propria sa emanație.

4) Esența celor patru secțiuni ar fi : S. I — T → pedală amorfă ; S. II — T → pedală amorfă ; S. III — pedală melodizată + memorări tematice (pentru antiteză și sentimentul timpului) ; S. IV — T + pedală amorfă (unde T înseamnă temă, iar săgeata înseamnă transformare). În S. IV tema își trăiește autonom existența.

5) În primele trei secțiuni, acordurile au rol de înghețare a texturii, fără o existență de sine stătătoare, fără apariții autonome. O excepție se înregistrează în S. II, în intervenția coral-îmnică despre care am vorbit. Acest moment anticipă coagularea temei finale în suita de acorduri metrice amintite. În acest mod coda explicitează apariția temei și legătura ei cu texturile : prin coralul metric, textura înghețată de care sînt încărcate acordurile (datorită utilizării lor anterioare strict univoce, în acest sens) se transformă în armonie, în succesiune melo-dico-acordică.

COSTIN CAZABAN

## Curențe și tendințe în pianistica modernă

de THEODOR BALAN

Sub denumirea de „pianistică modernă” am încercat să cuprindem aria artei pianului din zilele noastre, pianistică ce ar putea fi denumită *contemporană*. Nu este mai puțin adevărat că privind în perspectiva istorică, pianistica „modernă” este aceea care s-a constituit sub îndemnul și exemplul viu a doi mari compozitori: Chopin și Liszt. Mai ales Liszt, care poate fi pe bună dreptate considerat ca cel ce a fundat-o, atît prin exemplul său viu, cît și prin teoretizările ce a încercat să facă și la care a dat naștere.

Arta pianistică și tehnica pianului nu s-au constituit prin teoretizări. Acestea au fost precedate întotdeauna de un exemplu viu. Goethe prevenea: „Schaffe Künstler, rede nicht”. Dictonul și-a pierdut astăzi din acuitate, deoarece orice artă instrumentală și-a constituit principii pe care le folosește la îndrumarea cît mai eficientă a viitorilor interpreți. Dar, cu 2—3 veacuri în urmă, progresul se făcea pe baza unor îndrumări empirice, a cunoașterii senzoriale în primul rînd. Au existat întotdeauna teoreticieni, dar tehnica pianului, modalitățile de expresie, au fost mai întii „cerute” de către compozitori. Aceste „pretenții” au fost satisfăcute de interpreți și teoretizate de pedagogi. Așa s-a petrecut și cu *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* a lui Philip Emmanuel Bach, apărută în anul 1753, ca și cu lucrările ce au urmat exemplului pe care îl dăduse Liszt. Mă refer la cărțile lui Ludwig Deppe — *Armleiden der Klavierlehrer-Klavierschüler* (1885) și a Elisabetei Caland — *Die Deppsche Schule der Klavierspiels* (1897). De asemenea, la lucrările unui medic, fiziologul german Friederich Steinhausen (1859—1910). Acesta a dat la iveală la începutul veacului nostru o serie de lucrări, în care deslușea resorturile fiziologice ale artei pianistice. Fiziologia era la modă, făcuse progrese și descoperiri însemnate, iar cercetătorul german căuta cu ajutorul acestora să fundamenteze o întreagă teorie, bazată pe anatomie, dar mai cu seamă pe fiziologie, căutînd să descopere drumul cel mai eficient în arta pianistică.

Figura cea mai reprezentativă a primelor decenii ale secolului nostru rămîne Rudolph-Maria Breithaupt (1872—1945). În numeroasele sale lucrări cu caracter practic și teoretic, a sistematizat tot ceea ce pînă atunci se decantase în doctrina pianului, revoluționînd în mare parte arta pianistică. Ceea ce pînă la el se considera ca absolut statornicit, regula mîinii și brațului liniștite, le contestă și introduce regula mîinii și brațului în continuă mișcare. Creează o serie de mișcări la care nici un teoretician sau pianist din veacul trecut nu s-ar fi putut gîndi, statornicînd într-o serie de cinci volume denumite *Studii practice* tot ceea ce susținuse în lucrări ce îi dezvoltau teoriile în mii de pagini. Opera sa de bază, *Tehnica naturală a pianului* (1912) are peste 800 de pagini. Aparatul pianistic este lărgit, brațul este acela ce conduce mîna pianistului, libertatea acestuia trebuie să fie totală, greutatea întregului aparat stăruind în virful degetelor, care sînt întotdeauna conduse de braț. Este greu de rezumat în cîteva cuvinte măsura în care aceste teorii au revoluționat tehnica pianului, dar este de reținut un amănunt esențial: Breithaupt pleacă de la *gest la sunet*, crezînd că o anumită gestică foarte bine studiată conduce în mod infailibil la o anumită calitate a sunetului. Aici stă marea sa eroare, deoarece restul indicațiilor pe care

le dă au fost în mare măsură preluate de arta interpretativă contemporană.

În definitiv, de ce este atît de important Breithaupt în pedagogia pianului? De ce, chiar dacă unele premise ale învățăturilor sale au fost contestate și repudiate de pedagogia modernă, rămîne unul din stîlpii, una din cheile de boltă ale pianisticii zilelor noastre? Pentru că a mărit numărul funcțiunilor aparatului pianistic, pe care l-a extins, pentru că pleacă de la regula unui aparat relaxat, a mîinii libere, a brațului „care zboară” — expresia este a lui Steinhausen, a ajutorului necontestat pe care îl dă pianistului greutatea lăsată în virful degetelor. Dar, eroarea lui Breithaupt a fost că a *absolutizat* regulile sale. Tehnica de degete, pe care se așează orice joc pianistic, a fost pe de o parte minimalizată, pe de alta îngreunată de masivitatea brațului, a cărui greutate nu trebuie să stăruie *mereu* în jocul degetelor. Ar fi eronat să se creadă că Breithaupt nu a subliniat importanța auzului, dar nu l-a ridicat la rangul de *creator* al sunetului, mulțumindu-se să îl rînduiască în rangul de *controlor* al emisiunii. În orice caz, Breithaupt rămîne o mare personalitate, unul din cei ce stau și astăzi la baza învățămîntelor pianisticii moderne.

Breithaupt pune accentul pe fiziologie. Martienssen, marele pedagog german, pune accentul pe psihologie. Încă din primele sale lucrări, apărute la începutul celui de al patrulea deceniu al veacului nostru, Karl Adolf Martienssen a construit un întreg sistem ce așează arta interpretativă a pianului pe baze psihologice, încununînd cercetările sale cu lucrarea apărută în anul 1954: *Schöpferischer Klavierunterricht*. Psihologia muzicală era pe atunci de mult acceptată ca o realitate, începînd cu Helmholtz, care făcuse să apară încă din anul 1863, lucrarea *Lehre von der Tonempfindung Jungen* și continuînd cu pedagogi renumiți ca Iosif Hoffmann, Leschetitzky Safonov, Marie Jaëll și alții, care publică lucrări și pledează pentru includerea procedeele științei psihologiei în arta pianului. Martienssen folosește toate cuceririle înaintașilor săi și își fundează învățătura pe date cu precădere psihologice. Este pe de altă parte explicabil de ce *școala psihologică*, cum am îndrăznit să avansez această denumire a pianisticii moderne, a apărut după cea anatomo-fiziologică, deoarece și psihologia a dobîndit o altă pondere, cu mult mai mare decît fiziologia, mai ales în ultimele decenii, cînd importanța scoarței cerebrale — ce a început să fie studiată din ce în ce mai sistematic —, a fost pusă mai bine în evidență.

La acest fond, în raport cu coordonatele constituite de școala contemporană, s-au adăugat unele „interpolări”, pe care le vom trece în revistă.

În primul rînd, s-a contestat regula sacrosanctă a relaxării brațului. Într-o lucrare recentă (*Physiologischer Mechanismus der Klaviertechnik* de Otto Ortmann — 1962 — cu o interesantă prefață de Arnold Schultz) se afirmă următoarele: „Aproape că nu există profesor care să nu urmeze ritualul de a lăsa brațul elevului să cadă, după ce îl ridicase cît mai sus și apoi să citeze cuvintele magice, ca o formulă de descintec” (e vorba de unele reguli de relaxare a aparatului pianistic, postulate de Breithaupt). Ideea de „Entspannung”, de relaxare totală, este admisă ca o premisă neatacabilă a jocului pianistic de toți teoreti-

icienii pianului de la începutul secolului nostru : de Harriet Browner, în cele două volume ale sale (*Piano Masterly* — 1915), de Mischa Lewitzky, Leopold Godowsky, Ernest Hutcheson, Matthey. Dar, o seamă de teoreticieni moderni nu mai iau în serios ideile lui Tobias Matthey, marele pedagog englez din zilele noastre. Problema aceasta a fost studiată de prin anul 1920 de către Otto Ortmann, citat mai sus, cu o foarte strânsă rigurozitate științifică, pe bază de cercetări îndelungate de laborator. A ajuns la concluzia, că din punct de vedere fiziologic, este cu neputință, chiar într-un tempo moderat, să se cinte o gamă fără încordarea poignetului, a cotului și umărului. În concluziile sale, autorul se referă la necesitatea de a se acorda întreaga atenție acestei chestiuni și, în anumite privințe, a se face cale întoarsă la școlile vechi : „Înapoi la Clementi”.

O îndrumare asemănătoare am putea încheia și din teoriile lui Martienssen. Parafrazându-l pe Ortmann, am putea atribui lui Martienssen lozincă : „Înapoi la Czerny”. Martienssen acorda primatul tehnicii de degete, neglijată de teoriile lui Breithaupt. Pe tehnica de degete trebuie construit jocul pianistic.

Se pare că această recunoaștere a „adevărului parțial” a brațului relaxat făcea parte din așa-zisul „sistem Leschetitzky”, care, avea un caracter de universalitate. Figura impresionantă a acestui pedagog-despot a fost evocată de toți elevii săi, care au remarcat că întrebuința cu fiecare o altă metodă de predare și atitudini diferite. Nu primeau decât elevi foarte avansați, iar aceștia nu știau niciodată cum va reacționa dascălul lor, un amestec de amabilitate, furie, sarcasm, explozivitate și exaltare. Intra în viața particulară a elevului, dorea să știe totul. Iată și cuvintele lui : „Metoda mea constă în a ajunge ca un elev să cinte trei sunete cu expresie și cu un tușeu diferit”. Ignaz Friedmann și Schnabel au fost, deși atât de diferiți ca tipologie pianistică, elevii lui. Schnabel spunea că secretul lui Leschetitzky consta în virtutea de a pune în lumină vitalitatea latentă a elevului, pe care o activa, respectând individualitatea fiecăruia. Foarte „modern” punct de vedere. Dar, tot el spunea că orice fascicol de mușchi care nu este angajat în jocul pianistic trebuie să fie „devitalizat”, adică total relaxat.

Deci, iată că încă de acum câteva decenii, paralel cu doctrina relaxării totale, se poate vorbi de o teorie a relaxării parțiale. Sintem înclinați a crede că aceste constatări rimează și cu ceea ce pedagogia germană numește „Minimum-Maximum prinzip”. Cu minimum de efort, de cheltuielă a energiei, să se ajungă la un maximum de rezultate posibile, recurgând numai la energia mușchilor, angajați în travaliul pianistic.

*În al doilea rând*, asistăm la o lărgire continuă a aparatului pianistic. Reluând ideea enunțată mai sus și anume că cei ce creează mijloacele tehnice de exprimare sînt compozitorii, care au din ce în ce mai multe „pretenții”, punînd interpreților tot mai multe condiții în vederea realizării operelor, vom observa că se scrie din ce în ce mai greu. Fiecare compozitor dorește să exprime nu ceea ce s-a mai spus, ci o idee nouă, care cere înveșmîntare nouă. Așa s-a petrecut cu Liszt, Chopin, Strawinsky, Prokofiev, așa continuă să se petreacă cu compozitorii ce scriu în zilele noastre. Pianistul își adaptează aparatul, căutînd să învingă dificultățile cu care nu fusese obișnuit. Liszt aduce sprijinul întregului braț, cu încheietura umărului, iar tehnicienii moderni atrag atenția că de multe ori avem nevoie de impulsul întregului trunchi. Un teoretician german,

Kurt Johnen, în lucrarea sa *Wege zur Energetik des Klavierspiels*, a cărei primă ediție datează din anul 1927 —, lucrare ce pleacă de la premisa primatului unui învățămînt, fundat pe psihologie —, se preocupă de respirație și circulația sanguină, pe care le integrează în tehnica pianului. Sînt angajate, desigur, și aceste funcțiuni de primă importanță, în arta pianistică și în orice activitate artistică instrumentală, deoarece o respirație defectuoasă conduce la erispări, la crampe. Dacă în jocul pianistic starea psihică este de primă importanță, iar inhibiția, legile scoarței cerebrale și orice activitate psihică nu mai sînt de nimeni contestate atunci cînd se studiază factorii ce determină o bună școlarizare, este evident că și funcțiunile amintite — respirație și circulație — vor figura de acum înainte în atenția pedagogilor și interpreților.

Lărgirea continuă a aparatului pianistic se face nu numai în suprafață, dar și în adîncime. Pianistul modern este de tip „expresionist”, avînd posibilități de a interpreta orice compozitor, orice stil. Nu se mai admit specializări. Orice pianist trebuie să poată interpreta orice compozitor. De aci, universalitatea repertoriului, ceea ce nu este de loc o sarcină ușoară.

Pianistul modern este supus unor adevărate probe de rezistență la absolența școlilor superioare, dar mai ales la concursuri, adevărate „turnire”, la care repertoriul ce trebuie prezentat la un anumit moment este de multe ori monstruos, un adevărat maraton muzical. Dacă vom privi, spre pildă, programul concursului Clara Haskil din toamna anului 1973, ne vom putea da seama că cele 6 sonate mari ca și cele 4 concerte ce trebuie știute la nivel concertant în același timp, în afară de piesele impuse, reprezintă un handicap pentru pianiștii lipsiți de antrenament. Concursul elimină pe cei ce nu suportă aceste „cros” muzical.

Am putea spune și că această formă de gigantism și de rezistență la efort sînt în ultimă analiză aplicarea adevărului pavlovian, care stabilește că și sistemul nervos poate fi antrenat, supus la probe din ce în ce mai grele, datorită calității sale primordiale : plasticitatea. Totodată, să nu uităm că așa cum Bèjart a creat conceptul artistului „total”, al ascultătorului „total”, cu suficiente resurse pentru înțelegerea unor exemplare de artiști cu resurse aproape nelimitate, tot astfel, lărgindu-și mereu aria de valențe și posibilități, pianistul modern este cu mult superior artistului „de ieri”. La un concurs Chopin, Artur Schnabel a spus despre câștigătorul Maurizio Pollini : „De pe acum, cîntă mai bine decât oricare dintre noi, membrii juriului”. Pianiștii mari de astăzi sînt superiori lui Liszt sau Paderewsky, iar cei de mîine vor fi peste nivelul celor din zilele noastre.

Această așa-numită lărgire a aparatului pianistic este în ultimă analiză asocierea la actul interpretativ a tuturor resurselor psiho-somatice. Nu ne putem opri la aspectul fiziologic, deoarece orice act din șirul celor ce constituie travaliul pianistului este în același timp și o activitate gîndită. Acesta este drumul pe care merge pedagogia modernă a pianului : asocierea scoarței cerebrale la o cît mai mare parte a muncii pianistului.

*În al treilea rînd*, se acordă atenție studierii aspectului neuronal al activității cerebrale în muzică. Există un „centru al muzicalității” ? Cum se face percepția muzicală ? Care este structura analizorului auditiv și importanța ce o prezintă pentru învățămîntul muzicii această structură ?

Împrejurarea că există un anumit sindrom denumit *anuzie*, manifestat prin imposibilitatea de percepere a muzicii, deși din toate punctele de vedere cel atins de o asemenea

suferință rămânea indemn, intact în ceea ce privește comportarea, a condus la presupunerea că ar exista un anumit „centru al muzicalității”, așa cum există în organizarea corticală un centru al vorbirii. Dar, deși s-au găsit anumite localizări ale gamei, de exemplu, totuși nu s-a putut descoperi un centru al muzicalității. Nu trebuie confundat analizorul auditiv, concentrat pe o anumită parte a scoarței cerebrale, cu centrul căutat al muzicalității. Senzația muzicală se percepe în partea dinapoi a circumvoluțiilor  $T_1$ , unde descoperim analizori de percepție și integrare (de gradul I și II), dar muzica pe care o receptăm nu este tributară doar acestei regiuni ci unei foarte întinse suprafețe a cortexului, unei acțiuni convergente a mai multor analizori, unei interacțiuni a acestora. Deci, nu cultivând *exclusiv* percepțiile sonore vom ajunge la rezultate superioare în arta sunetelor, ci acordând o educație complexă subiecților.

Această premisă a educației complexe este întărită și de răspunsul la cea de a doua întrebare: cum se face percepția muzicală? Ultimele cercetări au ajuns la constatarea, la primă vedere oarecum bizară, că la analizorul auditiv nu sosesc numai fibrele nervului auditiv, ci și o seamă de alte excitații, printre care și vizuale. Deci acolo unde am fi crezut că pe creier se proiectează, la analizorul auditiv, exclusiv fibre nervoase provenind de la ureche, în realitate sosesc și alte excitații, astfel încât putem formula următoarea definiție: percepția unui sunet sau ansamblu de sunete este o sumă a integrațiilor auditive, vizuale, proprioceptive, colorate afectiv de proiecțiile rinocefalului. Definiția ar necesita unele explicații mai amănunțite, dar în fond este suficient să reținem că proiecția auditivă asupra analizorului auditiv nu este pură, ci reprezintă o însumare a altor incitații, dintre care, desigur, prioritară este cea auditivă. Consecințele pentru muzică? Educația trebuie să folosească și celelalte „canale” care conduc la percepția muzicală, să nu se uite că aceasta nu e independentă. Sincretismul se explică perfect prin definiția ce am dat, care justifică puterea de *evocare* a muzicii, poezia sunetelor și, în genere, programatismul. Vedem azi, sub aspect științific, de ce Diderot definise ideea de frumos astfel: „Este frumos tot ceea ce poate trezi în noi perceperea analogiilor”. Analogiile sensibile, care explică și metafora muzicală, au un fundament științific, grefate fiind pe structura corticală.

Pe scoarța cerebrală, la analizorul auditiv, neuronii sînt dispuși în 7—8 straturi. Cele superficiale au o activitate continuă, cele profunde o activitate fazică. Mecanismul percepției muzicale este tributar acestei structuri și iată de ce. Este cunoscută regula potrivit căreia indicii memorării textuale sînt mai ridicați decît aceia ai memorării conținutului. Memorarea textuală se face pe seama straturilor superficiale, cu activitate continuă. Aceștia au un rol de receptare informațională. Aci găsim o mare bogăție de vase capilare, aci se captează informația, fără să fie prelucrată. Integrarea se face numai de către straturile profunde, care nu funcționează decît dacă sînt solicitate în mod special, cu un efort de gîndire. Memorarea conținutului, care este mai trainică, procesele de gîndire, de integrare, se fac de către acestea, care lucrează din cînd în cînd. Am fi ispitiți să credem că la unii, aceste straturi nu sînt niciodată solicitate.

Marea pedagogă franceză Marie Jaëll spunea: „Nu mă adresez decît acelor ce sînt capabili de un efort”. Aceia mobilizează straturile profunde cu activitate fazică, aceia pot să cucerească trepte superioare nu numai în învățămîn-

tul muzical, dar în orice activitate complexă și dificilă. Știm cît de plastic se comportă sistemul nervos, astfel încît o activitate susținută provoacă un aport sporit de substanțe metabolice în capilarele straturilor din adîncime a scoarței cerebrale. Orice studiu „la suprafață”, fără efort, conduce la rezultate neintegrate temeinic, deoarece percepția se oprește la straturile informaționale ale scoarței cerebrale.

*În al patrulea rînd*, ceea ce caracterizează manifestările ultimelor decenii este o artă anti-temperamentală. Au dispărut concertele în care își făceau apariția „interpreții-actori”. În oarecare măsură și Liszt făcea parte din această categorie, ca și mulți dintre „Salon Loewen” — leii de salon — care căutau mai întîi să epateze pe melomanii binevoitori. Și Paderewsky, cu repertoriul său atît de restrîns, dar cu fastul cu care își organiza deplasările cu vagon special, suită, acordor, medic, plete blonde, poză actricească, poate fi rînduit printre pianistii-actori. Ultimele decenii nu mai înregistrează asemenea fenomene, în schimb arta interpretativă cîștigă mereu în seriozitate, atît ca aparține cît și ca adîncime interpretativă. Dacă Liszt introduce în compoziție „gestul retoric”, își scîlda pianistica într-un spirit de bravură. Artă temperamentală este astăzi pe cale de dispariție. Clara Schumann a fost aceea care a pregătit cu concertele sale acest făgaș. Aparițiile sale antispectaculare, ținuta sa de o rară modestie, cultul înclinat memoriei soțului său și interpretările ce tindeau în primul rînd să pună mijloacele instrumentale în slujba dezvăluirii poeziei din muzica marelui compozitor pe care îl diviniza, au statornicit o altă cale a manifestărilor pianistice pe estrada de concert: primatul muzicalității.

Mai aproape de zilele noastre, Busoni a fost acela care a eliberat pianistica de iraționalitatea romantică. Ne-au rămas doar mărturii scrise despre concertele lui Anton Rubinstein, spre pildă, rivalul lui Liszt în ce privește grandoarea interpretărilor. Se pare că nu își repeta niciodată „versiunea” interpretativă, în așa măsură erau de arbitrar manifestările sale romantice. Astăzi, mai ales sub imboldul lui Busoni, această iraționalitate a fost învinsă de dorința și necesitatea de respectare a textului.

Busoni a fost unul dintre artiștii devorați de dorința de perfecțiune în interpretări, ca și contemporanul său Godowsky. Dar pe cînd la acesta din urmă prima năzuința spre o pianistică perfectă, la Busoni se situează pe primul plan redarea caracteristicilor, *ideea*. Busoni era un gînditor cu o inteligență iscoditoare. Urmărea ceea ce am putea denumi astăzi *inteligența pianistică*. A căutat o viață întregă drumul spre o muzică ideală, spre găsirea coordonatelor interpretării perfecte. Nu e întimplător că această idee faustică rimează cu cea mai importantă operă a sa, *Dr. Faustus*. A fost primul dintre pianisti care nu s-a mulțumit să cînte muzica, dar a și gîndit asupra ei. În concentrarea sa asupra filozofiei muzicii se oglindește tendința spirituală germană, care se sprijinea pe Hegel, Fichte, Kant. Nimic nu se poate edifica mai exact asupra punctului său de vedere ca propriile sale cuvinte: „niemals sich von Temperament hinreissen lassen, den das verringert die Kraft”.

Possibilitățile sale de pianist erau imense. În 1922, la concertele de adio date la Berlin, a cîntat cu orchestra 12 concerte de Mozart. La centenarul Liszt, a dat 6 recitale Liszt, cu toate lucrările reprezentative ale marelui compozitor. I s-a reproșat însă că jocul său este „supraintelectual și uscat”. Să nu uităm însă că judecata aceasta de valoare trebuie privită ținînd seama că pe atunci publicul era



obișnuit cu pianiști temperamentali și patetici. Azi, desigur Busoni ar fi considerat că se rînduiește în linia marilor interpreți: Richter, Michelangeli, Lipatti, care nu cîntă nici uscat și cărora nu li se poate nici reproșa o logică a interpretărilor.

Îată și un interesant aforism al lui Busoni: „Bach este temelia pianisticii, Liszt e culmea; amîndoi îl fac pe Beethoven posibil”.

*În al cincilea rînd*, una din tendințele ce s-au transformat în legitate interpretativă este respectul textului. Poate că la acest stadiu să fi contribuit în foarte mare măsură și tehnica înregistrărilor. Dacă ceea ce se așează o singură dată în sălile de concert scapă în bună măsură posibilităților de control și confruntare, muzica înregistrată se poate confrunta cu textul, poate fi comparată cu alte înregistrări ale aceleiași piese ș.a.m.d. Am putea spune, parafrazînd celebrul dicton al lui Liszt „génie oblige”, că înregistrările „obligă” și ele. Nu numai atît, dar tehnica lor a fost de natură să ridice la un nivel înalt interpretările. Nu oricine poate să imprime discuri sau să se manifeste la posturile de radio și televiziune.

Noul nivel ce tinde spre perfecțiune conduce și la o „reconsiderare” a textului muzical, în sensul că se respectă cu mîgălă microstructurile, se acordă o mare atenție articulației și frazării, se caută o cît mai mare varietate timbrală. Ascultînd spre pildă *Alborada de Ravel* în interpretarea lui Dinu Lipatti, rămînem uluiți de posibilitățile de culoare ce ni le oferă pianul. Dar, ca să se ajungă la un asemenea nivel artistic, eîtă cheltuială de energie, ce străduințe spre perfecțiune în studiu! Tehnica pianului este considerată astăzi o funcție eminentă artistică — dar abia în zilele noastre acest adevăr a devenit ineluctabil. Nimeni, dacă ne referim nu numai la marii pianiști, ci la toți interpreții contemporani — nu mai face paradă de tehnică. Toți se vor muzicieni, mijloacele tehnicii rămîbind ca un mijloc de comunicare a unor anumite intenții.

Interpretările moderne pot fi rînduite și în cadrul atît de discutatei semioticii. Creatorii își codifică în semne muzicale mesajul lor, pe care interpreții au menirea să îl descifreze. Emoția estetică este rezultatul decodificării unor semne. Nu există gîndire fără cuvinte, ne spun filozofii. Nu există muzică fără semne, o știm cu toții. Omul zilelor noastre este *homo significans*. Arta caută semnificații, pe care le receptăm prin muzică, dar și pe alte căi, atît de diferite. Arta realistă este prin excelență *semnificantă*. Interpreții contemporani caută să redea conținutul emotiv al creatorilor. În cadrul semioticii, disciplină ce se află la început de drum, trebuie rînduite și interpretările pianisticii moderne.

*În al șaselea rînd*, nu poate fi trecut cu vederea un pedagog din zilele noastre, care face unele observații de cea mai mare importanță. Este vorba de Joseph Dichler, profesor la Academia de Muzică și Arte interpretative din Viena, autor al lucrării *Weg zum künstlerischen Klavierspiel*, apărută în anul 1963. După ce trece în revistă toate sistemele pe care le-a propus în ultimele 2 veacuri pedagogia pianului, atrage atenția asupra cîtorva fenomene. Limitele de expresie ale pianului, al cărui sunet nu poate fi influențat după emisiune, obligă la o mare concentrare asupra variațiunilor de intensitate, ce trebuie folosite cu precădere. Fie că se acceptă sau nu tezele lui Tetzl, care credea că a dovedit imposibilitatea de a emite la acest instrument diferite timbre la aceeași intensitate a sunetului, fie că acest punct de vedere e repudiat, totuși, pianistul trebuie să-și cultive capacitatea de diferențiere ca intensi-

tate a atacului, pînă la cele mai uicioși valori imaginabile. De aci, cultivarea micronuanțelor, spre care natura instrumentului îndrumă în mod obligator.

Dacă vom încerca audierea unui disc cu muzică de pian, lăsînd ca discursul muzical să se depene invers, de la sfîrșit către început, sunetele vor începe de la *pianissimo* și se vor sfîrși cu un inevitabil *sforzando*. Așa cum urechea noastră aude sunetele temperate ale pianului ca și cînd ar fi sunete naturale, deși în afară de octavă toate sînt nenaturale, tot astfel există o anumită „iluzie auditivă” care ne face să construim punți între sunetele pianului. Arta pianistului destoinic și cu calități de măiestrie este de a face să se petreacă ceva *între sunete*, să poată stăpîni în oarecare măsură ceea ce se petrece între sunetele emise. Aci stă secretul unei pianistici cantabile superioare.

Tot Dichler atrage atenția asupra a ceea ce s-ar putea denumi diferența între scrierea muzicală și „grifa pianistică”. Nu întotdeauna ceea ce se notează de către compozitor, executînd exact textul, corespunde rezultatului sonor. De multe ori o optime din bas, spre pildă, susținută de un pedăl, notat dedesubt, conduce în realitate la o valoare de doime sau de notă întregă. Grifa unui acord, o anumită sonoritate dorită de compozitor, nu poate fi notată cu prea multe detalii, dar există unele criterii care ne conduc la necesitatea diferențierii în atacul notelor componente. Nu toate trebuie lovite cu aceeași intensitate.

Compozitorii moderni se îndreaptă, prin notațiile pe care le-am putea denumi exhaustive, spre o scriere muzicală propriu-zisă, deoarece respectînd întocmai toate amănunțele, cum ar fi scrierea pe trei portative, orice notație cu care e încărcat textul, se poate ajunge mai direct la intențiile creatorului. Între scrierea tehnică, adică oglîndirea grifei pianistice și scrierea muzicală, ce reprezintă oglîndirea fidelă a gîndirii muzicale, este o mare deosebire. La fiecare compozitor clasic sau romantic vom întîlni o tendință spre una sau cealaltă dintre notații, sau chiar o îndeminatecă îngemănare a acestora, în timp ce muzicienii din zilele noastre se îndreaptă spre o notație foarte analitică, pur muzicală.

*În al șaptelea rînd*, încercăm a stabili coordonatele unor anumite „școli” contemporane. Să ne gîndim mai întîi la revoluția pe care a făcut-o în arta pianistică fenomenul Prokofiev. Acest „pianist de oțel” cum fusese supranumit, a stîrnit oarecare nedumerire, mai ales în țara sa, care a acceptat anevoie și după consacrarea din străinătate jocul său instrumental. „Sunetul său e cam uscat dar cîntă cu o siguranță și libertate uluitoare”, se spunea de către presa din Moscova. Iar mai departe: „Sunetul pe care îl realizează miinile sale nici nu cîntă și nici nu strălucește ci, mai degrabă se poate spune că pianul reacționează cu precizia și soliditatea unui instrument de percuție... aproape cu sonoritatea unui cembalo demodat. Dar tocmai soliditatea jocului său și ritmul penetrant au constituit elementele care i-au adus atît de însuflețite aplauze”.

Multă vreme jocul său pianistic a fost luat în deridere. Nimeni nu vroia să-i cînte compozițiile și nici să-l urmeze în arta sa insolită. Totuși, cu timpul, aceeași presă de specialitate îl considera „omul nou al secolului”, care a avut o influență covîrșitoare asupra pianisticii veacului nostru. Bartok și Stravinsky se aliniază în bună măsură la punctul de vedere al marelui compozitor și pianist, creînd domeniul unui fel de a cînta funcțional, eliberat absolut de orice accesoriu, puternic și chibzuit, fără fraze retorice, respectînd cu sfințenie barele de măsură, neglijînd

agogică, pe care generațiile dinainte se rezemaseră fără me-najamente. Sub aspect compozițional, Prokofiev nu îl sim-patiza pe Strawinski, cu al său neoclasicism, dar pianis-tica lor se situează pe aceeași linie. El nu era un neoclasic iar creația sa reprezenta un naționalism rus contemporan, deși în oarecare măsură. La începuturile sale și despre Strawinski se poate spune același lucru, după cum nu se pot ignora unele manifestări neoclasiche ale lui Prokofiev.

La stilul Prokofiev-Bartok Strawinski se adaugă acela al compozitorilor seriali ca și o anumită pianistică a zilelor noastre, așa cum e reprezentată în America de compozi-tori ca Aaron Copland și Elliott Carter. Dacă vom aminti că Henry Cowell a cîntat cu pumnul, cotul și antebrațul, că a ciupit corzile cu un băț, iar asemenea „performanțe“ se petreceau în Statele Unite prin anul 1910, ceea ce se întîmplă în zilele noastre în materie de chinuire a instru-mentului nu ne va mai surprinde. Astăzi dăinuie încă un ultraavangardism, pe care pianistii cu o serioasă pregătire muzicală ca David Tudor îl promovează dintr-o dorință de vedetism pe care doar timpul o va așeza la locul ce îi revine. Căge pleacă de la ideea valorificării timpului, care nu era străină lui Debussy. Există spre pildă o lucrare de Cage intitulată 4'33", care se „interpretează“ astfel : pianistul se așează la pian pe podium, scoate din buzunar un ceas impresionant, îl așează pe marginea pianului, în fața căruia rămîne neclintit timp de 4'33", se înclină în fața publicului nedumerit și părăsește scena. Un autor de mare prestigiu ca Harold C. Schonberg (*Die grossen Pia-nisten*. München 1965) avansează părerea că „în vocabu-larul unei asemenea muzici au pătruns foarte multe ele-mente din Stravinski, Bartok, Prokofiev“. Cu alte cuvinte, aceștia ar fi deschizătorii de drumuri în pianistica „percuto-antă“ a zilelor noastre, care pune la index cantabilitatea pianului. Poate că sentința e prea severă, dar conține o oarecare doză de adevăr.

Cîteva cuvinte despre trei mari pianști ai zilelor noas-tre, cu profiluri diferite : Horowitz, Artur Rubinstein, Schnabel. Fiecare din acești trei giganti reprezintă un exemplu viu al artei pianistice. Horowitz s-a retras din viața concertistică în anul 1953. La vîrsta de 21 de ani dădea la Leningrad 25 de recitale cu programe diferite. Posibilitatea sa de cuprindere a literaturii pianistice era monstruoasă. Nu considera textul muzical sacrosanct, adău-gînd de la el unele înflorituri la rapsodiile de Liszt și punînd mare preț pe detalii. Cînta muzică romantică „din degete“, cu mai puțin sprijin pe tehnica de brațe. Nu folo-sea prea mult pedala. Îi lipsea liniștea interioară. Era un introvertit, spre deosebire de Artur Rubinstein, al cărui caracter extravertit este precumpănitor.

Rubinstein a mărturisit că tînar nu era destul de sir-guincios. Abia după vîrsta de 30 de ani a renunțat la bucuriile ce i le oferea viața, ca să se consacre exclusiv pianului. Din a sa creație interpretativă — a înregistrat aproape întreaga literatură a pianului — răzbate o bucurie de a trăi. Întrebat pe cine îl consideră cel mai mare pia-nist al zilelor noastre, George Enescu, după cîteva clipe de chibzuință, a răspuns : „Cred că Artur Rubinstein“.

Primul pianist care a înregistrat integral sonatele de Beethoven este Artur Schnabel. A lucrat foarte intens la aceste înregistrări (1931—35), completîndu-le cu o ediție foarte migăloasă a capodoperelor beethoveniene, cu adno-tări ce se doreau exhaustive. Ediția, deși de o incontestabilă valoare științifică, e discutată și discutabilă.

Deși au trecut mai bine de 20 de ani de la stingerea din viață a lui Schnabel, (1951), arzătoarea sa inteligență, o

integritate înflăcărată a interpretărilor, sobrietatea și do-rința de respectare cît mai fidelă a intențiilor creatorilor, fără nici o licență din partea interpretului, fac din figura marelui interpret german o strălucită personalitate a vea-cului nostru. Poate fi considerat pe drept cuvînt ca întemeietorul școlii pianistice germane. Backhaus, Szerkin și Kempff sînt considerați de literatura de specialitate „succe-sorii lui Schnabel“.

Se pot oare trasa anumite coordonate ale unei școli germane ? Poate că da : școala germană înseamnă conștiin-ciozitate muzicală, seriozitate, mai degrabă severitate decît farmec, mai mult soliditate decît sensibilitate, mai multă chibzuință decît instinct sau strălucire.

Marguerite Long, în lucrarea sa *Le Piano* (1959) crede că ceea ce caracterizează școala franceză este claritatea în alocuțiune. Este adevărat în același timp că valoarea ce caracterizează pe cei mai mulți pianști francezi din zilele noastre este un joc ușor și elegant, o înclinație spre micro-dozaje de intensitate și tempi repezi. Tot Marguerite Long se referă la „transparență, exactitate, suplețe, păstrarea sensului proporțiilor“, precizînd, sub aspect tehnic, că pia-nistii francezi nu se scufundă niciodată în taste, după in-dicațiile școlii germane. Ei cîntă mai degrabă din poignet decît din braț sau umăr.

Despre o școală engleză sau spaniolă nu se poate vorbi. Doar despre pianști englezi, Myra Hess, Clifford Curzon, Gutner Solomon. Sau, spre pildă despre Alicia de Larroche, cea mai impresionantă pianistă spaniolă, care cîntă *Iberia* de Albeniz cu ușurința cu care sînt abordate studiile de Czerny.

Italienii l-au dat pe Benedetti Michelangeli, pe care Richter îl declară a fi cel mai mare pianist al zilelor noas-tre. Trăim timpurile supercampionilor și supravirtuoizilor. E considerat ca un adevărat „maestru al tușeului“.

Ultimul refugiu al romantismului pe clape, a moștenirii geniului lui Rachmaninov, îl găsim la pianștii sovietici : Richter, Gilels, Bașkirov, Flier, Malinin, Ghinsburg, pia-nista Bela Davidovici, cu un sunet amplu, bărbătesc. Este într-adevăr o adevărată „școală“, cu caractere comune, cu multe trăsături caracteristice la marii pianști ce ilustrează arta interpretativă a zilelor noastre. Tehnica lor a depășit virtuozitatea, așa cum spunea Busoni, care considera ade-vărata măiestrie doar la nivelul unei virtuozități care în-cetează să fie ostensibilă. Redarea intențiilor compozitorilor cu mijloace simple dar cu convingere, o retrăire a operelor abordate și un repertoriu nespecializat, iată o seamă din caracterele ce fac din școala sovietică un ade-vărat model de probitate artistică.

Cea mai nouă școală pianistică este desigur cea ame-ricană, care abia după anul 1946 începe să dea artiști de talie internațională. Sînt, peste ocean, două concursuri la care se selecționează artiștii : *Naumburg* și *Leventritt*. Wil-liam Kapell cîștigînd concursul Naumburg, cîștigă simpa-tia publicului american. Sînt și alți cîștigători : van Cliburn obține premiul Leventritt în anul 1954 și Ceaiikovski în 1958, devine o figură a pianisticii americane, ca și alți ti-neri artiști : Leo Fleischer, Seymour Lipkin, Ivan Davis, Julius Katchen, Rosalind Tureck, Byron Iauis etc.

Școala americană e obiectivă și eclectică. Se teme de orice depășire a intențiilor compozitorilor și fetișizează tex-tul. În plus, pune un accent poate prea mare pe impor-tanța tehnicii instrumentale, pe care o așează pe primul plan, ignorînd că funcția acesteia este eminentamente estetică.

Nu putem încă vorbi de coordonatele unei școli române, deoarece și în pianistica noastră domnește un oarecare eclectism. Cei doi mari pianiști pe care îi reține literatura de specialitate străină. Lipatti și Clara Haskil, au desigur un profil special. Lipatti cu năzuința spre perfecțiune și simplitatea înțeleasă în cel mai frumos sens al noțiunii, Clara Haskil cu restringerea voită a repertoriului la clasic și unii romantici, cu microdozajele sale inegalabile, cu puritatea sentimentului și cu o savantă economie de mijloace interpretative. Marii noștri dascăli, mă refer la Constanța Erbiceanu și Florica Musicescu, erau ambasadorii școlii germane, iar pianiști ca Valentin Gheorghiu, George Halmos, Corneliu Gheorghiu, Alexandru Demetriad, duc mai departe aceleași cuceriri ale pianisticii contemporane, în care școala germană are o pondere deosebită.

În cel de al optulea rând, ca ultimă interpolare, se situează o chestiune de ordin pedagogic. Teoria modernă a limbajului risipește o prejudecată potrivit căreia cunoștințele fiind infinite, achiziția lor trebuie să fie de asemenea obținută printr-un efort gigantic. Dar aceste cunoștințe ca

și achiziția lor sint generate de un număr mic de reguli, de o gramatică formativă. Indiferent în ce parte a globului s-ar naște un copil, el are anumite predispoziții spre învățarea oricărei limbi, deoarece se naște cu anumite *structuri formative*, care îi îngăduie să înțeleagă anumite fraze pe care nu le auzise niciodată. Creierul este un ordinator, capabil să se automodifice. Există la copii o mică mașină generativă pe care orice pedagog o poate folosi, dacă știe cum să fie copilul făcut să învețe. Marea artă a pedagogilor moderni este să știe „să învețe cum se învață”. Rezultatele nu vor întârzia să se arate. Există și o „gramatică generativă” a muzicii, pe care pedagogul iscusit poate să o valorifice. De altfel, așa cum recunosc pedagogii contemporani de mare prestigiu (Paul Michel, *Psychologische Grundlagen der Musikerziehung*, Leipzig 1968), însăși coborârea limitei de vîrstă a receptivității muzicale în general, dovedită statistic, pledează pentru realitatea structurilor formative ce trebuie puse în valoare în cadrul învățămîntului muzical.

## ASPECTE ALE CULTURII MUZICALE ÎN ȚĂRILE SOCIALISTE

### Polifonia în corurile pentru copii de Kodály Zoltán

Alături de Bela Bartók, Kodály Zoltan alcătuiește „Diplomul de aur” al creației muzicale maghiare. Dacă Bela Bartók a evoluat de la un melos *diatonic* spre altul mai *cromatic*, strîns și indestructibil legat de toate celelalte elemente ale limbajului său muzical, melos ce redă cu precădere un conținut tragic, Kodály Zoltan a apelat în toată creația sa artistică la o tematică *profund diatonică*, încadrată într-un expresiv *modalism*, tematică ce tâlmăcește cu fidelitate o muzică *optimistă*, zădărnită în culori vii și *liniștitoare*. Îi leagă însă ceva: și unul și altul au fost *perfect conștienți de posibilitățile nelimitate pe care le oferă tehnica polifoniei, în ceea ce privește valorificarea cîntului popular*.

Corurile pentru cei mici, de Kodály Zoltan, s-au afirmat nu numai pe plan național, ci și în context universal.

Melosul lor, deosebit de inspirat, relevă un atrăgător caracter *modal*. Autorul a aprofundat vechile game populare ale patriei sale, și, în egală măsură, pe cele medievale; el a izbutit să le valorifice creator în aceste admirabile lucrări.

Melosul ne apare, de cele mai multe ori, expus în „apele limpezi” ale *diatonismului*. Astfel se explică mai bine climatul senin în care se desfășoară, departe de orice ar constitui „tensiune sonoră” sau colorit mai întunecat.

Viziunea componistică este aceea a unui rafinat *polifonist*. Se remarcă, în această privință, o îmbinare de linii melodice, ca un fel de „unde” sau „arce sonore”, cu o expresivă personalitate; ele se dezvoltă „linear”, după legi ce se deosebesc total de principiile „melodiei acompaniate”. Credem că nu greșim cînd afirmăm că Kodály Zoltan a obținut o originală fuziune, între lumea mirifică a polifoniei palestriniene, și specificul cîntecului popular maghiar. Cu alte cuvinte, a luat drept „teză” — muzica populară — „antiteză” — polifonia palestriniană și a ajuns la ceea ce numim mult râvnita „*sinteză*”.

Marele creator maghiar are meritul de a fi creat o transgresie geografică, pe planul muzical, în sensul că, în

arta sa nobilă s-au unit într-un tot unitar, spiritul de ordine și disciplină, ale Occidentului, cu graudoarea austeră și hieratică, a Orientului.

Kodály Zoltan nu a apelat la acea „încercătură barocă”, la „explozia de linii neregulate ce rod conținuturile în scopul uimirii”... s-a simțit în largul său, în tehnica „contrapunctului imitativ” — uneori mai liber conceput, alte ori, mai sever conceput, de tipul *canonului*. A utilizat adesea principiul „notă contra notă”, fără a fi schematic. Fermecătoare în această privință este utilizarea „ritmicei complimentare”. Aș cita cîntecul „*A juhász*”... (Bine-îmerge păstorului”).

Imitația severă — din unele piese — ne duce cu gândurile la procedeul de „*fugato*” sau la forma de „*fugă*”, iar sub acest raport cităm cîntecul „*Ciroka*” („Mititica”).

Nu mai puțin interesant ni se prezintă artificul prin care cele 2 voci ale corului de copii generează un „contrapunct dublu”, ca să fiu mai explicit, amintesc corul „*Eva, szivem Eva*” (Eva, inimioara mea, Eva”).

În acest caz, la vocea superioară evoluează o idee mai simplă sub aspectul ritmic. La cea inferioară, o altă idee, mai bogată ritmic. În secțiunea a doua, rolul lor se inversează, cu o maximă eficiență.

Un principiu oarecum similar se relevă și în corul „*Heja*” („Uliule” !)

Mai apropiat de tehnica „variației continue” ni se înfățișează piesa „*Jo gazdassony*” („Buna gospodină”) unde „liniaritatea sonoră” se conturează cu multă eleganță. Mai evidențiem și măiestrita „încrucșare de voci”, pe care Kodály o utilizează admirabil, cu o sugestivă policromie timbrală.

Pentru a intensifica expresivitatea paletii timbrale, compozitorul suprapune uneori peste masa corală, sonorități de „flaut piccolo”, cum ar fi în dinamicul cîntec „*Karácsonyi pásztortánc*” („Dansul de Crăciun al păstorilor”).

O interesantă polifonie primitivă ce ne amintește de sfîrșitul Evului Mediu — de acel spirit al „eterofoniei”

străvechi — se remarcă prin valorificarea cuplurilor de „cvințe paralele“, drept „linie polifonică“, suprapusă peste alta, mai simplă. În acest sens, cită fantezie, se desprinde din minunata piesă „*A süket sógor*“... („Cumnatul surd“)

Un fel de „stil palestrinian cu un colorit maghiar“... poate fi socotită piesa „*A 150 genfi Zsoltár*“ („Psalmul 150 din Geneva“); remarcăm puritatea polifoniei, la 3 voci, cu o mare grijă pentru utilizarea „disonanțelor pregătite“.

Am fi nedrepti dacă nu am acorda o atenție deosebită și unor aspecte polifonice, de o natură mai armonică, — așa cum apăreau ele la finele Renașterii italiene. „*Ave Maria*“ se prezintă în această constelație de-a dreptul revelatoare! Un motet de o nobilă expresivitate.

Pe Kodaly Zoltan nu l-a mulțumit numai scriitura vocală cantabilă. De aceea, uneori apelează cu succes la procedee mai instrumentale, nesfiindu-se a ne sugera sonoritățile instrumentelor „de percuție! Piesa „*Golya-nota*“ („Cîntecul berzei“) poate fi socotită caracteristică în această privință; ne referim la secțiunea din mijloc, în special la vocile grave.

Polifonia lui Kodaly trebuie legată și de un dualism ritmic unde *simetria* și *asimetria* se contopesc armonios, ca și culorile covoarelor țărănești. Ritmurile punctate, — mai cu seamă, șaisprezecime — optime cu punct, — sînt adesea prezente în combinațiile lui Kodaly Zoltan. Dar nu lipsesc nici ritmurile sincopate, accentele ritmice neașteptate, cum le întîlnim în toată splendoarea lor în compoziția „*Cigany sirató*“ (Bocet țigănesc). — în momentul reprizei.

Autorul anunță și policromia ritmică a lui Olivier Messiaen, prin punerea în relief a ritmurilor „*retrogradabile*“ și „*non retrogradabile*“ — ne referim la secțiunea mediană a cîntecului „*Villo*“. Și dacă mai adăugăm marea varietate ritmică a unor pagini obținute prin dese schimbări de măsură, obținem și un tablou, în care „dimensiunea ritmică“ a creatorului intră în apele „noului“, părăsindu-se formulele mai tradiționale, — predominante de altfel în majoritatea operei lui Kodaly Zoltan.

Corurile pentru copii, de care ne-am ocupat pe scurt, sînt concepute de obicei pentru 2 voci. Dar, nu odată, compozitorul ramifică vocile, cu o apreciabilă măiestrie; piesa „*Harangszó*“ („Glasul clopotului“) poate fi, pe drept cu-

vint, considerată o pildă grăitoare, dovedindu-ne că artistul știe cum să divizeze vocile, fără ca sonoritățile să-și piardă amploarea în momentele de culminație. Prin iscusința cu care Kodaly Zoltan ramifică vocile corului, el obține o mare varietate în unitate, ca și toți exponenții clasicismului sonor.

Kodaly Zoltan rămîne unul din acei compozitori care au dat la iveală lucrări foarte valoroase, concepute într-un autentic spirit popular, încît ne dau impresia că ar fi scrise de un mare anonim. Fără a avea complexitatea, adîncimea și măiestria lui Bartok, Kodaly Zoltan atrage atenția prin vigoarea simplității și luminozitatea concepției sale estetice. Accentele tragice trec în opera sa ca o fugără furtună în mijlocul unei toride zile de vară, în timp ce la Bartok seninătatea își face timid apariția, ca un soare firav într-un amurg de toamnă tîrzie. Pentru a exprima bogatul lor conținut de idei și sentimente, cei doi creatori maghiari recurg la folclor; Kodaly Zoltan mai direct, confundîndu-se adesea cu citatul, Bela Bartok mai indirect „alchimizînd“ melopeea populară. Kodaly s-a inspirat din folclorul maghiar, Bartok a sintetizat și alte aspecte folclorice, chiar din țări foarte îndepărtate. Kodaly a accentuat diatonismul, Bartok cromatismul. Kodaly a pledat pentru o mai mare simetrie ritmică — unecri clasicizantă în sensul muzicii culte occidentale — Bartok înclină către asimetrie, preferînd poliritmia. Muzica lui Kodaly este netedă, ca o cîmpie nesfirșită, cu lanuri de griu aurii scîldate în soare, arta lui Bartok este aspră, ca peisajul stîncos de munte pleșuv și auster. Instrumentația lui Kodaly este clară, simplă, aceea a lui Bartok complexă și stufoasă, dar întotdeauna eficientă. Kodaly închide un drum, Bartok deschide un drum; Kodaly este creatorul mai apropiat de tradiție, Bartok este revoluționarul care zdruncină canoanele vechi și aleargă însetat spre „teribilul interzis“ al noului... Și unul și altul redau o complexă spiritualitate maghiară, izbutind să valorifice minunat naționalul în contextul universalului. Ambii au fost întotdeauna conștienți că tradiția bine înțeasă ascunde adesea un *subtext* inovator. De asemenea, au căutat și au izbutit să trezească în oameni idei nobile și înălțătoare și de aceea îi iubim și îi stimăm!

DORU POPOVICI

# Comemorarea lui Kodály Zoltán la Budapesta

Sub patronajul Academiei de științe și al principalelor instituții muzicale din R. P. Ungară a avut loc, la Budapesta, între 12 și 17 decembrie, comemorarea a nouăzeci de ani de la nașterea lui Kodály Zoltán, personalitate cu aură mondială a muzicii și culturii artistice maghiare, compozitor, folclorist, muzicolog, filolog, pedagog și animator cu efecte revoluționare asupra contemporanilor săi.

De numele lui Kodály Zoltán, ca și de acela al lui Bartók Béla — cei doi compozitori și etnomuzicologi fiind atașați prin idealuri comune și printr-o strinsă prietenie — este legată acțiunea de descoperire a cîntecului popular, îngropat timp îndelungat sub artificiile de mare circulație ale muzicii lăutărești, crearea unor ansambluri corale, reforma învățămîntului muzical și, în general, ridicarea creației culte, din Ungaria perioadei interbelice, la un nivel capabil să deștepte interesul muzicienilor și al publicului de peste hotare. În același timp, Kodály este creatorul singpielului popular maghiar, cu *Hárry János* (1926) și *Székelly fonó* (1924—1932), o modalitate a expresiei muzicii de scenă pe care înaintea lui nimeni nu o experimentase în patria compozitorului. Opera sa beneficiază de valorile acumulate în folclor, de unde își trage de altfel sevele, limbajul, coloritul, mijloacele de exprimare și forma, urmînd căi proprii acestui temperament vulcanic, înzestrat cu o uriașă putere de muncă: pe lingă opera muzicală propriu-zisă, scrierile sale de filologie, muzicologie și pedagogie însumează mii de pagini, ele deschizînd o nouă epocă în muzica maghiară și în relațiile auditorilor cu ea.

Datorită noutății și valorii ei, creația lui Kodály a beneficiat, ca și aceea a lui Bartók, de interpreți de seamă în lumea întregă, ceea ce a adus servicii neprețuite însăși artei maghiare și mai bunei cunoașteri a ei de către opinia publică mondială. Concentrat asupra valorilor ce-i defineau personalitatea, dar deschis mereu adierilor inovatoare venite din afară, Kodály a imprimat întregii sale opere amprenta unei răspicute apartenențe naționale, prin care a trezit ecouri complexe în public. Sistemul său de solmizare și de dezvoltare din vîrsta copilăriei a simțului muzical constituie azi baza învățămîntului muzical din R. P. Ungară, fiind însușit și de alții. A fost, pînă la moartea sa, survenită în 1967, maestrul și animatorul noilor generații de compozitori maghiari, ca și al întregii mișcări muzicale din patria sa.

Săptămîna ce i s-a consacrat, cu prilejul comemorării, a cuprins o serie de manifestări diverse, ca spectacole, concerte, celebrul singpiel *Hárry János* pe scena teatrului de păpuși, recitaluri, un concurs național de canto, purtînd numele compozitorului, o sesiune de comunicări la Academia de științe și o expoziție comemorativă. În cadrul sesiunii de comunicări, compozitorul și muzicologul Doru Popovici și-a prezentat un studiu despre *Poli-fonia în corurile de copii ale lui Kodály*,\* bucurîndu-se de aprecierea participanților, între care cronicarii muzicali titulari ai unor mari cotidiane de pe continent (*Le Monde*, *Times*, *Frankfurter Rundschau*, *Die Presse*, *Pravda* etc.)



Kodály Zoltán  
și Bartók Béla  
în tinerețe

Săptămîna festivă a debutat, la 12 decembrie, cu un recital de cîntece pe teme populare și muzică de cameră instrumentală de Kodály, în sala mică a Academiei de muzică, făcînd o bună introducere în substanța alchimiei artistice a compozitorului, a cărui inspirație a utilizat de la început sugestiile creației colective a folclorului național.

În sala mare a Academiei de muzică a concertat, la 13 decembrie, Cvartetul de coarde „Bartók”, o formație cunoscută în întreaga lume muzicală și socotită drept cea mai bună nu numai în patria sa, dar și printre cele mai bune de pe continent. În programul omagial au figurat *Cvartetul în Mi major K.W. 428* de Mozart, *Cvartetul în mi minor, op. 59 no. 2* de Beethoven și *Cvartetul No. 3* de compozitorul maghiar Kadosa Pál, lucrare a cărei vigoare o garantează o bogată fantezie melodică și tensiune sufletească, încadrîndu-se în sfera atonalismului și a expresionismului tirziu. Interpretarea ei, ca și a lucrărilor clasice, a fost ilustrată de purismul intonației și al stilului, ca și de o puternică participare afectivă a membrilor excelentei formații.

Seara următoare s-a prezentat *Hárry János* la Teatrul de păpuși din Budapesta, spectacol care a satisfăcut și cele mai mari exigențe, atît prin fantezia montării și caracterul ludic al jocului de păpuși, cît și prin nivelul muzical al interpretării vocale. El a ilustrat aria largă de răspîndire a acestui singpiel, a cărui popularitate e o realitate și nu doar un slogan, beneficiînd în rîndurile spectatorilor nevirstnici, ca și a celor maturi, de multă simpatie, dovadă că spectacolul a intrat în a trei suta serie de reprezentații într-un interval de numai doi ani (în noua sa formă).

Concertul de gală, marcînd aniversarea a nouăzeci de ani de la nașterea lui Kodály, a fost susținut, în marea sală de audiții a Academiei de muzică, de Orchestra simfonică din Budapesta, condusă de Ferencsik János. Ansamblul acesta, tutelat de Radioteleviziunea Maghiară, se află azi la nivelul orchestrelor cu vechi tradiții de pe continent și este într-o permanentă conexiune cu evoluția muzicii naționale din ultimii douăzeci și cinci de ani, ca și de altfel cu creația și arta interpretativă de pe glob.

\*)Publicat în numărul de față (N.R.)

În frunte cu dirijorul Lehel György, care aspiră spre acele valori care girează autenticitatea stilistică a operelor cîntate, orchestra a cîștigat o personalitate bine conturată și și-a format un repertoriu bogat, lucrările compozitorilor maghiari figurînd în el în număr mare. Sub bagheta lui Ferencsik János, seniorul dirijorilor din R. P. Ungară, au fost executate *Suita „Hárry János”, Psalmus Hungaricus* și cîteva piese coral-orchestrale, cîntate de Corul mixt și Corul de copii al Radioteleviziunii (*Fetele norvegiene, Inserare, Salut și Lengyel László*), solist fiind tenorul Réti József.

Cu intuiția acută a hotarelor dintre folclor și transfigurarea artistică a elementelor lui, Kodály a polarizat în creația sa toate intonațiile din muzica populară care puteau transmite imagini revelatoare despre sufletul național, scoțînd mijloacele de limbaj utilizate din captivitatea jocurilor sterile ale modernismului experimental. El a refuzat să creeze sub semnul vreunei formule estetice în vogă de-a lungul vieții sale, negînd orice formulă și proclamînd autonomia absolută a propriei sale viziuni. După ce asimilase întregul registru al experiențelor artei populare, ca și pe acel al impresionismului și expresionismului, și-a plămuit un limbaj modern după propria-i concepție, cu particularități stilistice ce suscită în ascultători o nouă sensibilitate estetică. Astfel, vasta sa operă — fie că e vorba de lucrări corale, vocal-simfonice, instrumentale, de scenă sau simfonice — este unitară sub raportul tonului foarte particular, egal mereu cu el însuși în ciuda unei game largi a formelor și genurilor abordate.

La 17 decembrie, pe scena Operei Maghiare s-a prezentat *Székely fonó* (*Claca secuiască*), un singspiel într-un act,



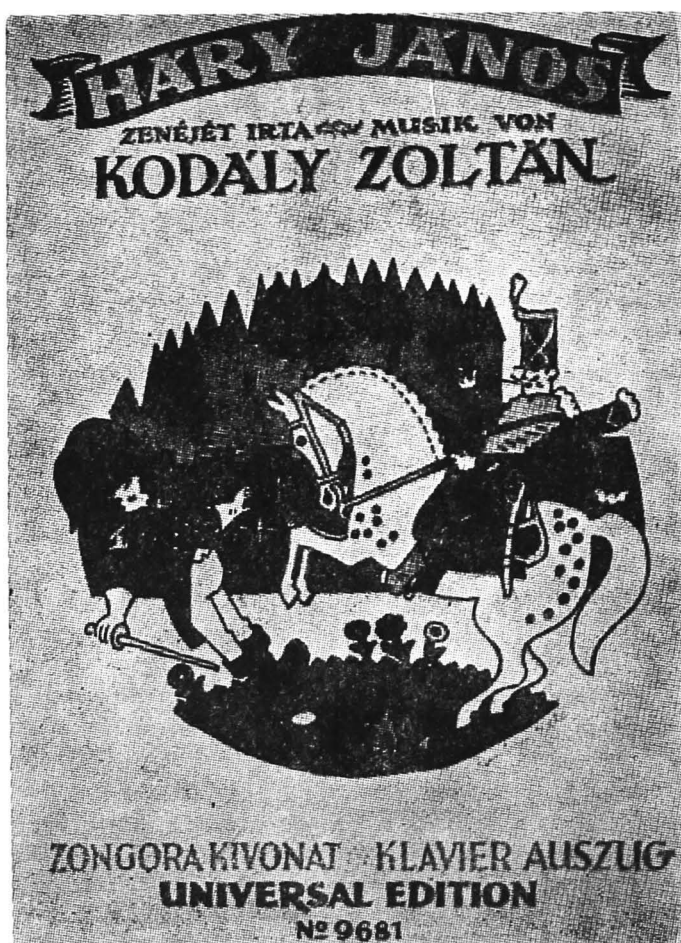
..în mijlocul unui cor de copii din Budapesta

care vehiculează, într-o suită alertă și printr-o anecdotică dramatică, viața, obiceiurile, psihologia, arta populară a secuilor, anticipînd — la data cînd a fost compus — formulele majore de preluare și prelucrare în muzica cultă a folclorului. Sub bagheta aceluiași Ferencsik János, care este unul dintre interpreții de talie mondială cei mai familiarizați cu opera lui Kodály, lucrarea de o adîncă vibrație emotivă a avut parte de o bună punere în scenă de către Békés András, în decorurile lui Forray Gábor, costumele lui Márk Tivadar și coregrafia lui Seregi László, rolurile solistice fiind susținute de Melis György, Komlossy Erzsébet, Barlai Zsuzsa, Ágay Karola, Korondy György și Palesó Sándor. Aici a apărut pentru întîia oară în arta lui Kodály sinteza limbajului său muzical nou, orientat spre adecvarea perfectă a dansului și cîntecului popular la expresia muzicii culte. Folclorul devenea astfel o exprimare estetică de cel mai înalt nivel, cîștigînd o densitate particulară și o individualitate stilistică articulată solid pe tradițiile muzicii universale.

Săptămîna festivă Kodály de la Budapesta a prilejuit astfel, pentru oaspeții numeroși de peste hotare, un contact substanțial cu arta și orientările estetice ale marelui muzician-cetățean maghiar. Folclorul popoului său a găsit în creația lui variată o expresie copleșitoare, într-un moment cînd muzica din Ungaria era tulburată de tentațiile modernismului, lipsit de rădăcini naționale, izbutînd — la fel ca Bartók și împreună cu el — să reintegreze arta muzicală maghiară în circuitul universal printr-o vîguroasă și impetuoasă notă stilistică inedită.

Invitații străini s-au bucurat de ospitalitatea agenției internaționale de concerte *Interkoncert*, datorită căreia au fost înlesnite contacte între specialiștii prezenți la frumoasa manifestare din capitala R. P. Ungare, ea devenind în acest fel și o sursă a schimbului de opinii privind semnificația artei, și a muzicii indeosebi, în continua dezvoltare a relațiilor dintre popoare și culturile lor.

GEORGE SBĂRCEA



# Educația muzicală în Republica Democrată Germană

Pentru ansamblul educației estetice și — în general — pentru tot sistemul de învățământ din R. D. Germană, educația muzicală reprezintă un obiectiv de seamă în formarea multilaterală a tinerei generații.

Muzica este astfel considerată factorul care, grație puterilor sale specific emoționale — prin contribuția sa la educarea sentimentelor — ajută la o penetrație mutuală a gândirii și sentimentelor în vederea unei unități finale care va fi baza atitudinilor și comportamentelor umaniste.

Astfel conceput învățământul muzical stimulează forțele emotive ale omului și în conexiune cu ele mobilizează forțele sale intelectuale și morale. De aceea educația muzicală nu posedă numai un interes estetic, ci ea stimulează potențele creatoare ale omului. Rezultatele cercetărilor psihologice au dovedit că ceea ce se obține prin educația muzicală — capacitatea de diferențiere, capacitatea de memorizare, imaginația muzicală, inteligența muzicală — servesc la dobândirea stăpînirii unor activități mai complicate. Desprindem, din importanța care se acordă în R. D. Germană educației muzicale pentru toți copiii, mai multe obiective, vizînd crearea condițiilor potrivite pentru a face posibilă înțelegerea cu ușurință a muzicii, de către fiecare tînr, pregătirea pentru orientarea justă în mediul muzical, devenind temelia culturii muzicale a întregii populații.

Educația muzicală generală este un proces de educare școlară care permite fiecărui elev să-și dezvolte aplicațiile muzicale, deoarece practic nu există persoană „non-muzicală”. Acest punct de vedere se bazează pe faptul că o persoană normal dotată are și inclinații muzicale, dispozițiile pentru muzică manifestîndu-se diferit (de exemplu în domeniul percepției ritmice sau sonore, al memoriei muzicale, al ușurinței de a cînta la diverse instrumente muzicale, al interpretării sau al creației).

La majoritatea oamenilor, „non-muzicali”, inclinațiile muzicale fie că nu au fost reliefate în timpul educației lor, fie că au fost insuficient dezvoltate și astfel ulterior au fost complet înăbușite.

Dar de îndată ce o persoană normală este dornică să învețe muzica, ea trebuie să poată și pretinde o instrucție muzicală în cadrul școlar. Bineînțeles obiectivele, căile și rezultatele unei asemenea instrucții muzicale vor fi diferite, fiind determinate de gradul și caracterul inclinațiilor muzicale ale fiecărui elev, influența mediului înconjurător, calitățile profesionale ale profesorului de muzică și soluția potrivită a problemelor de organizare.

O altă sarcină esențială a educației muzicale școlare în R. D. Germană este de a se da copiilor cu aptitudini deosebite posibilitatea de a primi o instruire specială. Dar școala nu poa-

te rezolva singură această sarcină. Pentru aceasta trebuie obținut concursul tuturor organizațiilor care participă la educarea muzicală, începînd cu instituțiile preșcolare pînă la instituțiile de învățământ muzical superior.

Datorită importanței care se dă educației muzicale în formarea armonioasă a personalității umane, s-a creat o rețea vastă de școli de muzică pentru învățământul instrumental și vocal (86) cărora li se adaugă 111 anexe și 221 de secții în școli, în mari uzine și case de cultură, ca și anumite școli speciale ce funcționează pe lângă conservatoare.

Centrul sistemului îl constituie educația muzicală în grădinițele de copii, precum și în școală. Se creează deci posibilitatea obținerii la toți copiii a unui fond de înțelegere a percepțiilor muzicale, concomitent cu cunoștințele muzicale, avansînd sistematic de la vîrsta preșcolară la școlaritate și adolescență.

## *Obiectivele educației muzicale în creșe și grădinițe.*

Pentru dezvoltarea viitoare a omului se consideră decisivă începerea cît mai curînd a formării facultăților muzicale. Se decide într-o mare măsură la vîrsta preșcolară care vor fi relațiile cu muzica, în viitor, punîndu-se în egală măsură baza de neînlocuit pentru dezvoltarea talentelor muzicale. O analiză asupra carierei a 441 de muzicieni calificați arată că la 273 dintre ei (55%) educația muzicală a început înainte de vîrsta de 6 ani.

Educația muzicală la vîrsta preșcolară ținea seama de rezultatele căutărilor psiho-acustice în R. D. Germană. Primii trei ani de viață constituie, evident, „o ucenicie a auditei”, decisivă. Prin diferențieri gradate — fenomenele auditive și primele tentative de a cînta, se pregătește dezvoltarea muzicală în fazele ulterioare. Iată de ce, începînd din 1958, programul educativ al creșelor (1—3 ani) cuprinde în egală măsură, muzica. Copiii învață rime și cîntece, fiind totodată auditori cînd se cîntă cîntece de copii. Această activitate muzicală de la creșă își propune să dezvolte „dorința de a asculta”, facultățile elementare muzicale, creative și elementele vocale.

Programa de instrucție și educație prevede încurajarea jocurilor copiilor, pentru a cînta, pentru a face muzică cu instrumente pentru copii, pentru a asculta muzică, în scopul de a o percepe din ce în ce mai bine.

Copiii din „grupa mică” (4 ani) sînt exersați cel puțin o dată într-o perioadă de 2 săptămîni în „grupa mijlocie” (5 ani) iar „grupa mare” (6 ani) de două ori, săptămînal, în „ședințe muzicale” de 15—20 minute. În audiția muzicală copiii din grupa mijlocie determină deja — de exemplu — o muzică auzită prin caracte-

risticile „vesel — trist“, numărul pieselor măzindu-se de la o săptămână la alta.

În grupa mare copiii disting, printre altele, caracterul ritmic al pieselor cîntate — în muzica de marș, în dans sau muzica de dans, etc. Ei înțeleg semnificația muzicii legată de text în cantate pentru copii sau în povestiri cu muzică (ca în povestirea muzicală *Petrică și lupul* de Prokofiev). Permanent se caută ridicarea exigențelor educației muzicale în grădinițele din R. D. Germană.

Plecînd de la rezultatele căutărilor în domeniul psihologiei, se disting „faze sensibile“ sau „faze optime“ în care copilul dobîndește facultăți auditive și vocale în al 5-lea și al 6-lea an.

Grădinițele din R.D.G. sînt frecventate în proporție de 60% de copiii de la 3—6 ani, astfel că o mare parte dintre ei dispun de la începutul școlarității de o instrucție muzicală pregătitoare.

*Educația muzicală în școala de învățămînt general și politehnic de 10 clase și în școlile secundare lărgite (11, 12 clase).*

O oră de educație muzicală pe săptămână este obligatorie pentru toate clasele. Planurile de studii pentru clasele 1—12 prevăd o evoluție a educației muzicale pornind de la simplă învățarea cîntecelor, audiții muzicale, inițieri în elementele teoriei muzicii. Aceste trei practici parțiale nu sînt separate, ci văzute în corelația lor cît mai mult posibil în fiecare lecție. Cîntecul și audiția muzicală se plasează în centrul educației muzicale școlare.

Sînt asimilate cunoștințele muzicale, teoretice, analizele desfășurării muzicale ca și mai general orice sistem metodic, ținîndu-se seama de măsura în care ajută la aprofundarea percepției, determinînd la elevi o proprie acțiune creatoare.

A cînta pe note nu este un scop absolut al educației muzicale în școala germană. La școală se cultivă cîntecul popular tradițional, cîntecul clasei muncitoare și noul cîntec pionieresc. Orice cîntec, fie fixat ca materie obligatorie în planul de studii, fie recomandat de profesor, trebuie să se încadreze în evenimentul trăit în colectivitate.

Audiția muzicală constituie o parte importantă a învățămîntului muzical în toate clasele școlii politehnice. Perfecționarea audiției muzicale în R.D.G. este un mare progres, căci deschiderea orizontului spre marile opere muzicale era pînă în 1945 un privilegiu al singurelor școli zise „superioare“, vechi. După o școlarizare de 10 ani, tinerii ajung la un asemenea nivel încît să fie capabili să perceapă conținutul operelor muzicale.

În ceea ce privește alegerea operelor, planul de studii nu procedează la o ordine cronologică, urmînd firul istoric al muzicii. Copiii aud din primele clase opere muzicale aparținînd creației contemporane, mai ales cele datorate compozitorilor din R.D.G. Totodată, parcurgînd planul de studii, din prima clasă, se vor găsi piese muzicale aparținînd lui Schumann, Bartok, etc.

În clasa a III-a copiii ascultă : *Simfonia pentru copii* de Leopold Mozart, selecțiuni din *Spărgătorul de nuci* de Ceaikovsky, ca și povestirea muzicală *Petrică și lupul* de Prokofiev. În programul clasei a X-a sînt înscrise, de exemplu : *Simfonia 104* și *Anotimpurile* de Haydn, *Simfoniile V și IX* de Beethoven, *Flautul fermecat* de Mozart, *Tîll Eulenspiegel* de Strauss, *The Young Person's Guide to the Orchestra* de Britten, *Mans felder Oratorium* de E. H. Meyer, la care se alătură cîntece moderne, muzică de dans sau jazz.

La secția pentru bacalaureat (cl. XI, XII) sînt enumerate printre altele : *Matheus Passion* de Bach, *Simfonia 9-a* de Dvorak, *Finlandia* de Sibelius, *Mîreasa vîndută* de Smetana, *Preludiu la după amiaza unui faun* de Debussy, *Petrușka* de Stravinski, *Matthis pictorul* de Hindemith, *Pacific 231* de Honegger, *Un american la Paris* de Gershwin, *Concerte* de Bartok, Kabalevski, Hacıaturian, Prokofiev, compozitori din R.D.G. (Eisler, Paul Dessau, Gerster, Wagner — Regeny, etc.). Alegerea acestor opere pune în lumină apelul social al educației muzicale școlare din R.D.G., pentru a deschide la elevi un larg orizont spiritual, în scopul formării unei personalități armonioase a tinerei generații.

ELISABETA SUCIU



## „Concertul pentru pian și orchestră” de Cornel Țăranu la Radioteleviziune

Dirijorul Emanuel Elenescu a deschis concertul orchestrei simfonice a Radioteleviziunii cu *Simfonia a II-a* de Beethoven pe care a redat-o cu un iudiscutabil finisaj al execuției, cu păstrarea timpilor ceruți și în genere cu o anumită pondere judicios gândită, ca unul care cunoștea bine lucrarea — condusă de altfel din memorie. Orchestra a răspuns nu numai cu corectitudine dar și cu o participare activă la interpretare. Este o simfonie frumoasă și rar cântată.

Lucrarea compozitorului Cornel Țăranu a avut ca solistă pe pianista Liana Șerbescu. Este un concert scris în formă tripartită. Aceasta numai sub raportul compartimentării, să-i spunem, clasice. Aici vom deschide o paranteză pentru a sublinia o dată mai mult buna idee a direcției muzicale de a da cuvântul, în programul de sală, compozitorului. Cornel Țăranu relatează, astfel, că Xenakis auzind concertul a subliniat... clasicismul acestuia. După Xenakis clasicii sînt — în linii mari — Varèse și Messiaen... Este, bineînțeles, o chestiune de optică personală. Pentru Xenakis, care introduce probabilitatea matematică și calculul combinatoriu ca necesități muzicale în compoziție, concertul lui Cornel Țăranu poate părea chiar ultraclasic. Dar să-l lăsăm pe Xenakis și să relatăm ce am auzit noi.

Folosind o scriere serial-modală și dînd proeminență elementelor de colorit orchestral, cu deosebire percuției și suflătorilor, compozitorul a creat o lucrare foarte liberă, aerată, în care pianul este foarte întrebunțat. La fiecare moment ascultătorul are surpriza unor noi și noi efecte sonore interesante, a unor pete, adesea atrăgătoare, de culoare, care reușesc să țină trează atenția ascultătorilor. La realizarea lor pianista Liana Șerbescu a avut o contribuție importantă, cîntînd cu nerv și aplomb, aproape tot timpul, alături de orchestră (*obligato*). Cu deosebire în final, jocul pianului a fost foarte activ, sincopat, bine marcat și reliefat.

Orchestra a cîntat cu multă atenție, realizînd momentele aleatorice, greu controlabile, cel mult de către dirijor (și încă !), privință în care Emanoil Elenescu a depus o stăruitoare muncă de coordonare a unor sonorități ce răsăreau, la tot pasul, dintre cele mai variate. Lucrarea are și indiscutabile asperități, cit despre afirmarea compozitorului că ultima mișcare este construită, mai mult sau mai puțin, pe o reminiscență dintr-un cîntec de Ion Vasilescu (?), mărturisim cu toată sinceritatea, că ne-a fost greu să recunoaștem acest lucru — ceea ce credem că ar fi de natură să-l bucure pe compozitor. În tot cazul, ținem să subliniem capacitatea creatoare a lui Cornel Țăranu, cercetător neobosit ce se străduiește să împlinească lucrări

care să-i exprime cît mai bine concepția, în permanentă mișcare evolutivă, despre arta sunetelor.

Concertul a fost încheiat cu uvertura-fantezie, *Romeo și Julietta* de Ciaikovski, căreia dirijorul Elenescu i-a evidențiat în chip convingător toate momentele de intens dramatism.

## Ilinca Dumitrescu la Filarmonică Dirijor Nicolae Boboc

Prezența pianistei Ilinca Dumitrescu la Filarmonică „George Enescu” — interpretă a *Concertului al 4-lea în Sol major* de Beethoven — ne-a arătat noi și noi disponibilități ale tinerei artiste care cu neabătută perseverență își făurește un repertoriu important de concert. Notăm, mai întii, că Ilinca Dumitrescu a studiat valoroasa lucrare cu reputatul pedagog Neuhaus la Moscova, care a asistat-o și îndrumat-o pas cu pas în realizarea interpretării. Această „asistență”, oferită cu bunăvoință, este legitimată de prețuirea de care Ilinca Dumitrescu se bucură în ochii profesorului său.

Pianista a „rodât” *Concertul* în prezentări anterioare, la Timișoara și Craiova. (A fost, de asemenea, pentru acest Concert și la Satu Mare unde însă, din cauza unei întreruperi a luminii electrice, a oferit, în schimb, un întreg recital, cîntat în... întuneric. Succesul a fost excepțional).

Dar să venim la Ateneul Român.

*Concertul al 4-lea* este o lucrare de mare concentrare lirico-dramatică, necesitînd o profundă interiorizare. Cît privește pe Ilinca Dumitrescu, ea dispune de trei însușiri cardinale, menite să o promoveze, pe mai departe, în sările cele mai exigente de concert : o inteligență muzicală deosebită, o mare sensibilitate și o pianistică șlefuită cu multă grijă. Datorită acestora își va permite să atace cele mai pretențioase piese de concert.

A prezentat scurta frază inițială a *Concertului*, dozînd, ca un artist experimentat, fiecare notă, cu o adîncime a gândirii care ne-a pregătit atenția pentru desfășurarea ulterioară. În restul dialogului angajat cu orchestra, a avut o prezență strălucită, o participare esențială, dovedind cunoașterea perfectă a întregii părți simfonice — care de altfel a fost pregătită simultan cu cea solistică. Insistăm asupra chipului cu totul alert și detaliat în care a cîntat. Stăpîină, de departe, a tuturor elementelor, a dificultăților de ordin tehnic, la care nu puteam să rămînem insensibili, a făcut o adevărată demonstrație de execuție fină și totodată viguroasă și a cîntat cu nuanțe dinamice, dozate cu o mare judiciozitate. Notăm de asemenea chipul distinct, elegant, în care frazează : nimic escamotat, nimic șters. Și apoi relevăm trilul său incomparabil pe care îl scade, la anumite momente, cu o mare măiestrie, pentru a nu mai vorbi de cadență, redată, cu o deplină cursivitate, cu toate atributele virtuozității.

Unde adîncimea de gîndire a pianistei ne-a apărut în toată plenitudinea, a fost în dialogul dramatic pe care l-a angajat cu orchestra în partea mediană a *Concertului (Andante con moto)*. Totul a fost redat cu sentimentul patetic al luptei celor două „principii”, a celor două elemente opuse, interpreta trecînd cu mult tact de la nota reticentă, rezervată, în care a răspuns bașilor sacadați și dominatori, la afirmarea gingașă și blindă, ca un suspin, a pianului care pînă la urmă s-a impus, avînd ultimul cuvînt... Ilinca Dumitrescu are meritul de a fi cîntat cu multă poezie, în stilul beethovenian și de a fi creat atmosferă. Perorația finală a fost o adevărată sărbătoare muzicală. Solista a răspîndit o profuzie de jerbe și ornamente sonore, realizate cu o bravură demnă de toată admirația. Dirijorul Nicolae Boboc a acompaniat-o cu discreție, dîndu-ne puțința de a aprecia la justă valoare toate calitățile pianistei. În cadrul aceluiași concert, bas-baritonul Gheorghe Crăsnaru a interpretat șapte cîntece „Din ulița noastră” de Paul Constantinescu, pe versuri de Cicerone Theodorescu — suită dramatică inspirată de eroicele lupte din februarie, 1933, ale ceferiștilor de la atelierele „Grivița”. Vocea atît de generos timbrată, a lui Gheorghe Crăsnaru, s-a integrat perfect accentelor tragice ale muzicii, îndeosebi în *Inchinare*, cu expansiuni viguroase într-un *crescendo* foarte expresiv și în *După mort*, unde a redat sugestiv alaiul funebru. Dar și în *Colonelul și Pîtpalacul* expresia cîntărețului am aflat-o foarte adecvată momentelor groțesti respective. Totuși impresia generală este că muzica nu scapă de o anumită uniformitate iar anumite aluzii mussorgskiene se fac deseori simțite.

Iubitor de muzică să-i spunem... clasică, Nicolae Boboc a încheiat seara cu *Sinfonia a II-a în Re major* de Sibelius — o muzică de mare limpezime, cu acea nostalgică factură proprie compozitorului și care a fost prezentată cu sensibilă înțelegere. Bardul finlandez este foarte cîntat (și apreciat) îndeosebi în patria sa și în țările nordice. Noi așteptăm însă de la dirijorul Boboc și alte lucrări de o cît mai valoroasă concepție, din bogata literatură simfonică clasică și contemporană.

---

## „Improvizații dramatice” de Irina Odăgescu

Mircea Basarab a dirijat în primă audiție, la Filarmonica, *Improvizații dramatice* de Irina Odăgescu. Este relevabil în primul rînd faptul, îmbucurător, că s-a ajuns ca lucrările simfonice să fie cît mai curînd prezentate publicului după ce au fost create. Căci, nu ascundem, pînă nu de mult, ascultăm lucrări în primă audiție, abia după trecerea citorva ani de... plămadă, de dospire, uneori chiar un deceniu scurs de la realizarea lor. *Improvizații dramatice* a fost compusă în

1971. Așadar și alți compozitori pot spera că nu vor mai avea, pe viitor, de așteptat prea mult, pînă să cunoască *de auditu* ce-au scris. Lucrarea ne-a apărut ca avînd un caracter realmente improvizatoric. Compozitoarea, cum însăși recunoaște, „a lăsat muzica să curgă, fără nici o preocupare specială pentru formă și stil...” Este o sinceritate pe care o apreciem și care face ca orice critică, să cadă, din capul locului. Totuși, Irina Odăgescu a realizat și o formă, de lied tripartit dezvoltat, în a cărui parte centrală aflăm o cantilenă lirică, o melopee. Flautul mic are de altfel rolul principal în desfășurarea acelei melodii solitare, evocatoare, cu care debutează lucrarea după un ritm sacadat, enigmatic, la toba mică, melodie care va fi însoțită apoi, contrapunctic, de violoncel, înainte ca *tutti* să intervină cu forță. În acest crescendo al sonorităților, alăturile dau curs pe alocuri unor adevărate strigăte deangoasă, dar fondul uman optimist, care stă la temelie acestei creații, se afirmă. Un solo de fagot și apoi alți suflători deapănă cantilena lirică menționată. Și din nou pendulări între momente de liniște și de tării sonore, în fortissimo, zgomotoase. Credem că Irina Odăgescu are dreptul, față de potențele sale creatoare, să-și simplifice neapărat scriitura muzicală. Oricît de improvizatorică s-ar pretinde lucrarea, ceea ce e modestie, desigur i-am solicita compozitoarei o mai bună organizare a materialului muzical. S-ar cere — în propriul său interes (și al audiției, al ascultătorilor) o mai mare economie în folosirea mijloacelor de expresie aduse în joc.

Dirijorul și orchestra au servit însă cu serioasă aplicativitate lucrarea, autoarea.

Solistul serii a fost violonistul bulgar Gheorghii Badev, titular al mai multor premii internaționale, la Moscova, Bruxelles, Montreal. În *Concertul pentru vioară în mi minor* de Bach a cîntat curat, îngrijit, frazînd curgător și cu toată sobrietatea cerută. Austeritatea acestui cînt a fost foarte indicată pentru Bach — ceea ce nu înțeleg totdeauna o seamă de interpreți și mulți ascultători. Violonistul a dovedit în scurta cadență din primul *Allegro*, suficient brio și un vibrato pătruns de căldură, după cum în *Allegro final* a păstrat o ritmică bine susținută. Acompaniamentul orchestral: ponderat, cu menajarea constantă a solistului. În încheiere, Mircea Basarab a prezentat *Tablouri dintr-o expoziție* de Mussorgski-Ravel, lucrare pe care, mărturisim, că am putea-o asculta, concesiv față de execuție, oricît de des.

J. — V. PANDELESCU

---

## Mack McCray și Ștefan Ruha

Inițiativa Radioteleviziunii de a organiza un ciclu de „concerte de concerte” cu participarea unor laureați ai diferitelor ediții ale concursului internațional „George Enescu” a stîrnit un deosebit interes de public încă de la prima manifestare, care a coincis cu primul concert simfonic al anului 1973 în stagiunea bucureșteană. Ideea este atractivă, înainte de toate, pentru că permite o confruntare a solistului cu el însuși, dîndu-ne posibilitatea să constatăm evoluția personalității sale artistice, din mo-

mentul în care laurii concursului l-au proiectat în primul plan al atenției generale și pînă astăzi.

Interesantă în acest sens, a fost mai cu seamă reîntîlnirea cu pianistul american Mack McCray, după ce o medalie de argint a recompensat meritele sale la ediția din 1970 a concursului „George Enescu”. Alegîndu-și atunci, dintre piesele românești propuse concurenților, *Sonata* de Aurel Stroe, McCray a dorit să cunoască și alte lucrări pentru pian ale aceluiași compozitor. În felul acesta, el a ajuns în posesia partiturii unei creații concertante mai vechi a lui Aurel Stroe (*Muzică de concert pentru pian, alături și percuție*), pe care a studiat-o cu multă atenție în vederea includerii în repertoriul său. Și iată-l revenit în București, pentru a restabili contactul cu publicul românesc pornind tocmai de la această lucrare. Impresia produsă a fost dintre cele mai izbitoare, nu numai pentru că oaspetele californian și-a concentrat atenția asupra unui opus pianistic românesc, ci mai cu seamă pentru că s-a identificat pe deplin cu intențiile autorului, reușind să parcurgă dificila parte solistică a lucrării cu o remarcabilă dezinvoltură. S-a vădit cu acest prilej că McCray este într-un total familiarizat cu procedeele folosite în creația contemporană pentru pian, în care virtuțile percutante ale instrumentului sînt adeseori proiectate pe primul plan. Vigoarea, energia, promptitudinea de reacție, precizia în execuție a diferitelor „clustere” și „glissandi” au demonstrat din plin afinitatea lui McCray cu stilul pianisticii moderne.

Cu atît mai semnificativă pentru diversitatea preocupărilor sale a apărut apoi maniera în care solistul a parcurs paginile unei lucrări consacrate a muzicii romantice, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră în La major* de Liszt. Preocupat să scoată în evidență tot ceea ce această partitură cuprinde ca avînt generos, ca măreție, ca retorism declamator, el a știut totodată să valorifice și conținutul ei de autentică inspirație poetică, lăsîndu-se ghidat de un nedezmîntit bun gust muzical, dincolo de tentațiile virtuozității pianistice.

Pentru celălalt laureat al concertului „George Enescu” prezent în programul concertului de deschidere a ciclului — violonistul Ștefan Ruha —, nu s-a pus problema unei confruntări între două etape ale evoluției sale artistice, deoarece solistul clujean este un oaspete constant al stagiunilor muzicale bucureștene. De data aceasta, Ruha a pus naturalitatea și eleganța stilului său violonistic în slujba *Concertului nr. 5 în La major* de Mozart, pentru interpretarea căruia a găsit echilibrul necesar între virtuozitate și muzicalitate. Sunetul său catifelat, tehnica sa impecabilă, frazele sale suplă (pe alocuri, totuși, ușor afectate), au „trecut rampa” ca întotdeauna, determinînd un spontan succes de public.

La reușita concertului — datorată desigur în primul rînd calităților remarcabile ale celor doi eminenti soliști — a contribuit în bună parte și formația acompaniatoare. Orchestra de studio a Radioteleviziunii, care a știut să treacă — sub bagheta fermă a dirijorului Carol Litvin — peste condițiile întotdeauna ingrate ale concertului de început de an, cu repetiții sacrificate pe altarul revelionului și al zilelor de sărbătoare imediat următoare.

Posibilitățile ansamblului au ieșit în evidență — în ciuda acestor condiții — mai cu seamă în piesa introductivă a concertului, *Uvertura academică festivă* de Brahms, căreia i-a pus în valoare cu precizie elementele de umor presărate de-a lungul acestei evocări cu caracter rapsodic a folclorului studențesc german.

EDGAR ELIAN

## Tineri interpreți

Indiscutabil, ciclul „Debuturi — Afirmări — Confirmări” a adus — în ultima vreme, pe podiumul sălii Studio a Ateneului — prezențe remarcabile pentru ținuta interpretativă a programului prezentat, pentru promisiunile importante pe care acestea le-au adus în vederea unor ulterioare evoluții. Mai mult, se poate, cred, afirma că, în unele cazuri, avem de-a face cu conturarea unei maturități muzicale de valoare ce conferă — pe deasupra elanurilor unor aspirații juvenile — mai multă greutate și consistență actului interpretativ. Mă refer — în acest ultim caz — la recentul concert al trio-ului compus din pianista *Luminița Ghencea*, violonistul *Nicolae Duca* și violoncelistul *Iosif Calef*, cărora li s-a alăturat violonistul *Vladimir Mendelsohn*. Lucrul cel mai prețios ce trebuie revelat în activitatea acestei formații este tocmai simțul foarte prezent al ansamblului, un simț realizat nu numai în sine ci încheșat în mod diferențiat după stil, după compozitor. *Trio-ul în Si bemol major* de Mozart a fost conturat cu o eleganță pe care o putem numi fermă, cu o claritate și o coeziune a frazării, datorate în mare parte aportului eficient al pianistei *Luminița Ghencea*, o rafinată interpretă de muzică de cameră.

Alături de această realizare *Cvartet-ul cu pian în do minor* de Brahms a cunoscut o densitate emoțională și sonoră just echilibrată și împlinită în cadrul formei muzicale, o consistență a ansamblului datorată instrumentelor cu coarde, violonistului *Nicolae Duca* — maleabil în registrele grav și mediu, cu posibilități de îmbunătățire a tonului în registrul acut, violoncelistului *Iosif Calef* — deosebit de eficient în ansamblu, dispunînd de o sonoritate ce necesită în continuare diferențieri timbrale mai sensibile, violonistului *Vladimir Mendelsohn*, etalînd o bogăție a tonului utilă atît genului cameral cît și celui solistic, *Trio-ul în mi minor* de Șostakovič — realizat cu sentimentul unei meditații adînci, entrecourător de emoționante — a completat programul acestei autentice serii de muzică de cameră, susținută de *trio-ul Luminița Ghencea, Nicolae Duca, Iosif Calef*.

Pianistul *Alexandru Preda* — actualmente student al Conservatorului bucureștean — este deja de mai mulți ani cunoscut celor ce urmăresc cu atenție evoluția și afirmările tinerilor interpreți. Etapa în care se află actualmente devenirea sa muzicală poate fi caracterizată ca fiind marcată de stabilizarea mijloacelor de expresie, de dobîndirea unei conștiințe de sine a interpretului în raport cu opera muzicală interpretată. Acest fapt face ca interpretările sale — mă refer la *Sonata op. 110* de Beethoven — să fie convingătoare și adevărate din punct de vedere muzical, construite cu o logică fermă, iar dacă unele evenimente ale discursului muzical îi rămîn încă inexplicabile (partea a II-a a *Sonatei în si minor* de Chopin), acest lucru nu impietează asupra climatului general romantic, obținut de interpret în această lucrare.

Desigur, mai mult decît generația actualilor pianiști aflați în pragul vîrstei de 20 de ani, tinerii violoniști reprezintă un lot mai numeros, mai compact. Dintre cei

audiați în ultima vreme la sala Studio a Ateneului Român, vom reține apariția violonistului încă student, *Sergiu Schwartz*; este vorba de un instrumentist de o solidă formație profesională, foarte serios, atent, în munca sa asupra textului muzical. Contactul cu marele repertoriu violonistic îi oferă temeiurile unei abordări lucide atât în ceea ce privește problematica muzicală, cât și aspectele tehnice. *Ciaccona în re minor* de Bach dar mai ales *Sonata în re minor* de Brahms (în special partea a II-a a acesteia) au fost definite clar și sensibil în ciuda unor discontinuități expresive datorate, poate, unor emoții scenice parazitare.

În orice caz, dorim să-l ascultăm mai des pe violonistul *Sergiu Schwartz* întrucât experiența cîntatului pe podium aduce cu sine — o dată cu degajarea, și firescul expresiei — o mai mare stabilitate actului interpretativ.

În Sala „George Enescu“ a Conservatorului bucureștean l-am putut urmări, de asemenea, pe violonistul *Horia Tudor*, interpretînd — în compania orchestrei de studio, condusă de dirijorul *Grigore Iosub* — *Concertul în re minor* de Johannes Brahms. Datele talentului său ne erau deja cunoscute din apariții anterioare la radio, televiziune și în concerte publice. Vigoarea expresivă și disponibilitățile tehnice importante, pe care le posedă violonistul, par fundamentate acum de o experiență muzicală mai largă, definită în contactul cu un extins repertoriu de concert; poate aici putem distinge începutul unei maturizări a interpretului, maturizare ce își spune cuvîntul în maniera fermă, convingătoare, a rostirii muzicale, în structurarea limpede a formei lucrării. Realizarea momentelor de maximă tensiune ale partiturii și veridicitatea acestora, a demonstrat faptul că *Horia Tudor* dispune de o forță a comunicării ce se cere împlinită în continuare de un ton diferențiat timbral în funcție de rafinamentele expresiei, de motivația interioară a fiecărei acțiuni muzicale.

În sfîrșit, instalați de această dată în sala mare a Ateneului Român, l-am ascultat pe violonistul *George Dima*, interpretînd — alături de Orchestra de cameră a medicilor — ciclul celor patru concerte supranumite *Anotimpurile* de Antonio Vivaldi. Interpretarea acestui dificil opus, a pus în valoare — la *George Dima* — capacitățile unei reale aderențe stilistice față de muzica barocă. Aspectul scrupulos al ornamentării, firescul declamației în cadrul stilului, apar atașate unei muzicalități sobre; nici calitatea tonului și nici virtuozitatea — deși prezente — nu se relevă în sine ci apar înglobate, aici, expresiei generale. Interpretarea acestui opus — rareori prezent chiar în repertoriul marilor violoniști, datorită problemelor stilistice și tehnice importante — a prilejuit lui *George Dima* realizarea unui veritabil tur de forță, semnificativ în evoluția tînărului muzician.

DUMITRU AVAKIAN

Două manifestări artistice, prima la Conservator și cea de-a doua la Ateneu, în Sala Studio, au prilejuit tinerilor muzicieni Nicolae Dosa — cornist, Alexandru Gavrilovici — violonist, Mirel Iancovici și Grigore Niculescu — celiști, Aurel Niculescu (de astă dată) — dirijor și Florența Barbalat — pianistă — afirmarea sau reafirmarea talentului de care dispun.

Simfonicul de la Conservator ne-a prilejuit revelația unui excepțional cornist; foarte tînărul Nicolae Dosa, interpretul dificilului *Concert nr. 2 pentru corn și orchestră* de Richard Strauss, a demonstrat o tehnică foarte bună, un sunet frumos și, adunate cu acestea armonios, o remarcabilă gîndire muzicală și o aleasă sensibilitate. Experiența podiumului de concert, a cărei absență se manifestă printr-o timiditate excesivă, mai lipsește lui Dosa pentru a deveni un mare cornist. Grigore Niculescu, protagonistul *Simfoniei concertante pentru violoncel și orchestră* de Prokofiev, a avut de înfruntat o partitură foarte dificilă ce nu oferă însă mari satisfacții muzicale. Studentul profesorului Iarosevici a reușit să surmonteze cu brio problemele tehnice ridicate de text; aș formula unele rezerve privind frazarea secțiunilor lirice, creionate într-un stil puțin prea emfatic. Dirijorul Aurel Niculescu, care a acompaniat la pupitrul Orchestrei de studio a Conservatorului pe cei doi tineri soliști, s-a afirmat și în această postură, interpretînd cu multă inteligență și rafinament *Simfonia 39* de Mozart. Gestica sa simplă dar plastică a conferit expresivitate discursului muzical și aș menționa ca exemplu splendida reușită a menuetului: aici, printr-o originală frazare (grupul motoric al optimilor din capul temei, adus cu un imperceptibil *rallentando*), Aurel Niculescu a conturat o atmosferă stilistică tipic mozartiană. Orchestra a răspuns cu suficientă promptitudine solicitărilor dirijorale (în ciuda unor nesemnificative desincronizări).

Alexandru Gavrilovici și Mirel Iancovici, într-un destul de original și inedit duo (vioară cu cello), ne-au oferit două *Sonate* (de Mihalovici și Ravel) și o *Sonatină* (de Honegger), dedicate acestui tip de formație. Excelenți muzicieni, într-o frumoasă colaborare camerală, cei doi instrumentiști au creat momente sonore remarcabile, mai ales în partea a 2-a (*Andante*) din *Sonatina* lui Honegger și în partea a 2-a (*Très vif*) a sonetei de Ravel. Sigur, acestea au fost momentele de vîrf, dar tot programul a purtat pecetea înaltului nivel interpretativ.

În aceeași seară, marți, 27 februarie, Florența Barbalat a completat acest frumos recital, ținut din păcate în condiții vitrege (mi se pare inadmisibil ca repararea țevilor de calorifer la Ateneu să se facă între orele 20 și 22! poate ar fi nimerit ca ușile sălii să se închidă și eventual să fie unse !!).

Deși tempoul mi s-a părut cam rapid (în prima parte), *Sonata în Re* de Mozart a fost îngrijit prezentată, pianista etalînd o curată tehnică de perla. *Fantezia în fa* de Chopin a fost discretă, fără efuziuni nedorite, iar

Scherzoul de Nicolae Coman a fost redat scâlpitor, spusos, cu multă vervă. *Serenada în la* de Stravinski, fără îndoială nu o capodoperă a acestui maestru, a fost în stil.

Dorim o nu prea îndepărtată întâlnire cu tinerii interpreți audiați. Fără îndoială, vîrsta le permite spectaculoase ascendențe pe care sintem nerăbdători să le constatăm în cadrul viitoarelor evoluții pe scenele de concert.

DAN BUCIU

## DIN ȚARĂ

### Craiova

În luna decembrie 1972, publicul craiovean a avut ocazia să aplaude un proaspăt cuplu cameral alcătuit din Ivan Miro Cortez (Chile) și violoncelistul craiovean Ionel Marcel Spinei.

Ionel Marcel Spinei este student în anul IV la Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu” din București, la clasa de solistică a prof. Iuliu Boniș. A debutat pe scena Filarmonicii craiovene la vîrsta de 14 ani, susținând în decursul anilor numeroase concerte și recitaluri în București, Craiova, Timișoara și Arad.

Pianistul Ivan Miro Cortez a absolvit clasa de orgă, compoziție și muzicologie a Conservatorului din capitala chiliană. A debutat la vîrsta de 15 ani în cadrul Televiziunii chiliene, fiind oaspete al numeroaselor orchestre simfonice din țara sa. În prezent se află la studii de specializare la Conservatorul „Ciprian Porumbescu” din București la clasa de pian a prof. C. Ionescu-Vovv.

Recitalul, prezentat în cadrul ciclului de manifestări muzicale „Tineri interpreți pe scena Filarmonicii”, a cuprins piese din repertoriul românesc și universal, de la preclasic la contemporani.

Pianistul Ivan Miro Cortez a interpretat cu multă acuratețe, respectînd stilul epocii respective, pagini de Johann Sebastian Bach, *Preludiu și Fugă în do minor*, de Robert Schumann, *Phantasiestücke nr. 1 și 2*, precum și două piese din lucrarea *Dolores* a compozitorului neoimpresionist Alfonso Leng, din Chile.

Violoncelistul Marcel Spinei a interpretat cu dezinvoltură și mult simț al dozajului *Suita în do minor pentru violoncel (Preludiu, Fugă, Sarabandă și Gavotă)* de Johann Sebastian Bach, partea I-a *Moderato* din *Sonata în re mi-*

*nor pentru violoncel* de Iuliu Boniș — în primă audiție, precum și *Sonata pentru violoncel solo în do minor* de Eugen Isăye, una din piesele mai puțin cunoscute din repertoriul violoncelistic, de o neasemuită frumusețe.

Tinerii soliști au interpretat în finalul recitalului, *Sonata în la major pentru violoncel și pian* de Ludwig van Beethoven, în care cei doi interpreți s-au întrecut în tălmăcirea pasionată, de înaltă ținută artistică a muzicii beethoveniene.

Publicul a aplaudat cu căldură această manifestare entuziastă închinată pătrărului de veac al Republicii. Interpreții vor continua turneul de concerte la Timișoara și Arad, unde vor susține două recitaluri cu același program.

Corul și orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat „Oltenia” au susținut în luna ianuarie un concert în cadrul căruia au participat ca soliști Ștefan Ruha, tenorul Constantin Ene și pianista Dana Protopopescu.

A fost interpretată în primă audiție cantata *Balada Nicolinei* — din ciclul vocal-simfonic *Laudă Patriei* — de Claudiu Negulescu.

Inspirată de versurile poetei Veronica Porumbacu, lucrarea redă într-un tablou sugestiv, un moment al luptei ceferiștilor de la depoul de locomotive Nicolina din Iași. Alcătuită în forma unei scherzo, întreaga cantată este un dialog viu între cor, orchestră și tenorul solist, remarcîndu-se scriitura cu sonorități inefabile, distribuite judicios.

Teodor Costin, dirijorul concertului, printr-o gestică simplă, directă și expresivă, a impus întregului colectiv — în cadrul căruia tenorul Constantin Ene, de la opereta craioveană și corul dirijat de Al. Racu au avut o contribuție remarcabilă — promptitudine și trăire emoțională.

Pianista Dana Protopopescu a interpretat *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* de Frederic Chopin, bucurîndu-se de o primire deosebit de călduroasă din partea publicului craiovean. Tinăra interpretă a cântat cu simțire, claritate, gingășie, mai ales în partea a doua, *Romanța*. Momentele de poezie s-au îmbinat cu acelea de virtuozitate, în partea I-a a concertului care se impune prin caracterul său ritmic și melodic.

Programul concertului a fost întregit de apariția violonistului Ștefan Ruha, care a interpretat *Concertul în mi major pentru vioară și orchestră* de Bach și *Concertul pentru vioară și orchestră* de F. Mendelssohn-Bartholdy.

Ștefan Ruha este un oaspete permanent al Filarmonicii de Stat „Oltenia”. Prezența sa pe podiumul solistic este întotdeauna bine primită de publicul craiovean, aplaudat la scenă deschisă pentru calitățile sale muzicale care demonstrează virtuozitate și o notabilă efervescență interpretativă.

BORIS CHELARU

## „Instrumente de percuție“ de Aurel Popa

*Instrumente de percuție* de Aurel Popa reprezintă *abc-ul* unui domeniu în continuă prefacere, domeniu abia cunoscut în amănuntele sale semnificative. Dar tocmai aceste amănunte sînt cele mai necesare practicianului și, în primul rînd, compozitorului actual, preocupat de adîncirea și diversificarea continuă a modalităților de plămădire a substanței sonore, pe linia „organologicului“ inclusiv.

Punctul de greutate și centrul interesului în investigațiile autorului trebuie considerate nu realizarea unui inventar a ceea ce este cunoscut, „clasic“ pentru „secția ritmică“ a oricărui organism instrumental mai vechi sau mai nou, ci încercarea de sistematizare a avalanșei de instrumente, venite în orchestra modernă pe căile diferite sau, uneori, reciproc interferente ale muzicilor populare, exotice și de jazz.

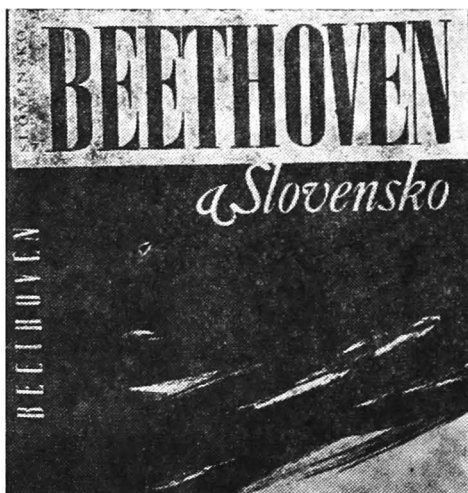
Prima etapă de ordonare a materiei, a instrumentelor de percuție, în deconcertanta lor varietate, este aceea a cuprinderii acestora în două grupe, corespunzător felului de producere a sunetului: membranofone și idiofone. Recunoaștem în această împărțire opțiunea pentru cea mai logică, mai puțin riscată și mai cuprinzătoare dintre clasificările posibile.

A doua etapă ordonatoare reiese din însuși conținutul fiecărui articol, atîta timp cît instrumentului i se face o descriere amănunțită pentru a fi deosebit (nu fără temei) de un instrument foarte asemănător (de ex. *tom-tom-ul* de *bongos*), o prezentare din punctul de vedere al modului său, de punere în vibrație, al calităților sonor-timbrale, al posibilităților tehnice (depășindu-se aici obligațiile unui catehism organologic și conturîndu-se chiar un cod al posibilităților de instrumentație), și al denumirii sale în diferite limbi (ceea ce, departe de a fi o pedanterie de lexicografie poliglotă, contribuie la evitarea celor mai neplăcute confuzii, privind speciile unuia și aceluiași instrument cît și confuziile dintre reprezentările în abstract pe care și le face un compozitor și realitatea inventarului concret, confuzii provenite cîteodată nici mai mult nici mai puțin din necunoașterea denumirilor).

Cum remarcă înaintea mea un distins coleg într-o recenzie, cartea lui Aurel Popa se înscrie, pe linia acestui profil, ca o reușită comparabilă cu ceea ce a întreprins numai polonezul W. Kotonski. Și încă: la Aurel Popa există un plus de informație bună și la zi, o informație în care se valorifică tradiția populară și experiența compozitorilor noștri. Ce păcat, însă, că această informație nu este slujită în unele pasaje și de o formă stilistică adecvată. Din punctul de vedere al bibliografiei și mai ales al aceleia ce l-a ghidat pe autor în depistarea surselor folclorice ale noilor instrumente (sens în care vedem prezența „*Fasquelle-ului* în notița bibliografică) nu erau de ocolit și alte lucrări de specialitate.

Meritul de căpetenie al cărții lui Aurel Popa este marea ei utilitate.

GHEORGHE FIRCA



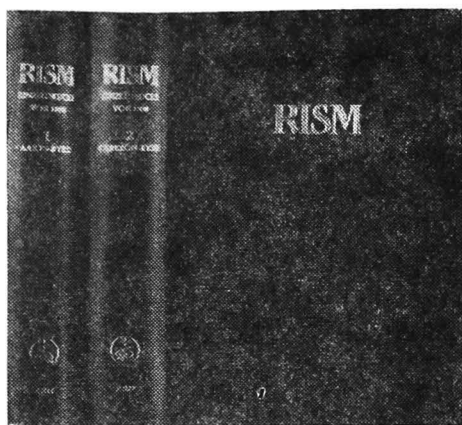
Ecoul bicentenarului nașterii lui Beethoven continuă să-și prelungească aria de răspindire și în muzicologia țărilor din răsăritul Europei. Volumul cercetătoarei Muzeului național din Bratislava, muzicologul Luba Ballová, surprinde legăturile marelui compozitor cu Slovacia și oamenii de artă ai epocii, precum și pătrunderea creației beethoveniene pe meleagurile acestei țări. Textul în limbile

slovacă și germană înfățișează — succint — scopul lucrării: Bratislava în perioada lui Beethoven, atmosfera din castelele Dolná Krupá și Hlohovec unde a poposit autorul *Eroicei*, ipotezele privitoare la legăturile compozitorului cu „iubita necunoscută“ de la Băile Piestany, prietenia lui Beethoven cu Mikulas Zmeskal. Un prețios aparat critic, minuțios adunat de Luba Ballová, o listă a lucrărilor muzicale exe-

## VITRINA PUBLICAȚIILOR STRĂINE

Ballová, Luba. *Ludwig van Beethoven a Slovensko*, Bratislava, Vydalo Vydavateľstvo Osveta, 1972, 115 p.

cutate în Slovacia, un indice de nume, completează textul de o rară scrupulozitate și bogată informație. Cea de a doua parte a volumului cuprinde peste 100 de ilustrații alb-negru și color cu ample legende în limbi străine, parcurgînd drumul lui Beethoven în Slovacia pe calea imaginii. Prin ineditul izvoarelor documentare, prin ținuta grafică exemplară, albumul Lubei Ballová reprezintă mai mult decît un omagiu la aniversarea celor două veacuri de la nașterea compozitorului: *Beethoven în Slovacia* dovedește că muzicologia țărilor aparent „neimplicate“ direct în studierea moștenirii autorului *Appasionatei*, poate avea încă un cuvînt greu de spus în viitor.



Așteptate cu viu interes de către toți muzicologii și interpreții dornici să cunoască lucrările muzicale tipărite între 1500—1800, volumele RISM inaugurează seria celor 8 culegeri de cataloage alfabetice

menite să releve izvoarele muzicale deținute de peste 1.100 de biblioteci, arhive, colecții particulare, muzee, mănăstiri etc. din lumea întreagă (România figurează — printre cele 29 de țări — cu Muzeul Brukenthal, Biblioteca centrală de Stat, Bibliotecile documentare „Bethlen“ din Aiud și „Teleki“ din Tîrgu Mureș). Lucrare de ample proporții (va însuma în final circa 8.000 de compozitori și aproape 200.000 de titluri de piese muzicale) seria A din *Repertoriul internațional al surselor muzicale* ne oferă inventarul complet al operelor individuale. Paralel se va continua editarea seriei B (cataloage ordonate după principiul cronologic și tematic) astfel ca în-

treaga moștenire artistică mondială ce a fost cîndva încredințată tiparului să fie pusă la dispoziția cercetătorilor. Volumul întii cuprinde lucrările compozitorilor Aarts Franciscus — Byrd William, iar volumul al doilea Cabezon, Antonio de — Eyre Joseph. În cadrul fiecărui creator se indică titlurile pieselor (cu toate elementele bibliografice) și locul de păstrare (în diversele arhive). Informația oferită de aceste prime cataloage este excepțională (aflăm de pildă, nume necunoscute de compozitori, rarități de lucrări muzicale, nume inedite de editori etc.). Scrupulozitatea redactării (girată de conducătorul atît de priceput Prof. Dr. Friedrich Blume), dublată de prezentarea grafică remarcabilă, impun volumele RISM printre instrumentele de reală valoare documentară a căror apariție trebuie salutată ca un exemplu de colaborare științifică internațională.



Zeraschi, Helmut. *Das Buch von der Drehorgel, Geschichte und Herkunft. Illustrationen nach alten. Quellen.* Zurich, Im Sanssouci Verlag, 1971, 168 p.

Teză de doctorat a cunoscutului muzicolog german Dr. Helmut Zeraschi, pasionat editor muzical din Leipzig, volumul consacrat unuia dintre cele mai populare instrumente de odinioară — deseori înfîlnit și pe străzile de altă dată ale Bucureștilor și Iașilor — pune în lumină drumul de peste două

veacuri și jumătate a *flașnetei*. După ce definește numele și originea instrumentului mecanic apărut în pragul veacului XVIII, Helmut Zeraschi ne propune o scurtă incursiune printre izvoarele documentare din Germania, Franța, Italia, Rusia, Polonia și alte țări (păcat că România lipsește!). Se fac trimiteri la periodice, surse lexicografice și la ilustrații. Sînt analizate mecanismele diferitelor flașnete și repertoriul muzical. Apoi se trece la prezentarea amănunțită a celor trei tipuri de instrumente mecanice: *flașneta* (Drehorgel), *serineta* (Serinette) și *orchestronul* (Orchestrion). Apelul la documente inedite, împrumută schiței monografice a lui Helmut Zeraschi atributele unei cărți de mare compe-

tență și valoare științifică. Acest „instrument al străzilor“ liniștite de odinioară care purta din casă în casă melodiile de mare circulație într-o anumită epocă, contribuind la poezia vieții patriarhale a vechilor tîrguri, dispune astăzi — prin volumul lui Helmut Zeraschi — de un prețios suport documentar ce-l va scoate din legenda literaturii memorialistice. Un splendid fond din asemenea instrumente, provenit de la Muzeul politehnic din Iași, se află la Palatul Culturii din capitala Moldovei. Ce bine le-ar fi stat să fie semnalate în volumul muzicologului german! Pînă atunci să ne mulțumim că prozaica *flașnetă* și-a dobîndit locul meritat în organologia muzicală prin această excelentă carte.

VICOS

# NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

---

Bulletin d'Informations  
de l'Union des Compositeurs  
de la République Socialiste de Roumanie

Hommage

à

Marțian Negrea

pour ses 80 ans

Le respect des traditions et de l'histoire de la culture roumaine nous a toujours incité à étudier avec une pieuse considération les valeurs artistiques musicales que le passé a fait parvenir jusqu'à nous. Nous nous sommes créé une histoire de la musique roumaine, de la renommée d'un prince régissant — *Démètre Cantemir* —, des recueils de quelques passionnés de la chanson populaire — tels *Ion Căianu* et certains autres —, d'une romance de *Ciprian Porumbescu*, ou de quelques danses de *Flechtenmacher*, *Stephanescu* ou *Dimitrescu*.

Envisageant cependant le passé depuis la perspective actuelle, où la génération des premières décennies de notre siècle a marqué une affirmation longtemps attendue, nous ne saurions ne pas nous rappeler par une comparaison au phénomène

poétique — ces vers d'Eminescu citant Cichindeal et Mumulean, Prale et Daniil ainsi que toute cette glorieuse galerie de visionnaires enthousiastes, mais, somme toute, poètes médiocres. Dès lors, je ne pense pas commettre une impiété à l'égard de l'histoire en considérant la génération des premières décennies du XX-e siècle — dans l'ensemble de laquelle *Enescu* passe en tête — comme le premier chapitre de l'authentique et grande musique roumaine.

Marțian NEGREA, dont le rôle dans l'école roumaine de composition est bien établi par sa propre création musicale, se place sans aucun doute dans les premiers rangs de cette „génération d'or“.





Je m'excuse des épithètes et du ton élogieux, mais je pense que ces quelques mots sont bienvenus s'ils réussissent à exprimer un peu de ce qui est unique et original dans l'oeuvre de Martijan Negrea, le profil et le sens de sa musique.

Lorsqu'on essaie de synthétiser en quelques mots tout un chemin créateur, on ne sait, souvent, si les éléments significatifs sont ceux d'ordre technique et de langage, de message esthétique ou de conscience artistique présente dans l'actualité de la vie.

Mais la perspective que nous donnent quelques décennies sur les créations musicales des années '30—'40, ainsi que les traits qui se détachent des oeuvres des années '50—'60, traits qui d'ailleurs se confirment, nous permettent de contourner les

zones du langage et de l'esthétique du compositeur, de la musique qu'il a écrite jusqu'aujourd'hui.

Dans la plupart de ses ouvrages, le compositeur ne recourt pas à la citation folklorique en tant que modalité préférentielle d'expression musicale, car il connaît les limites et les servitudes qui résultent d'un mariage trop intime avec la musique populaire. Mais il n'évite pas non plus d'employer quelques perles de la musicalité populaire, surtout lorsque le caractère même et l'expression d'un certain ouvrage l'exigent. D'autres fois, pur de tout pittoresque, il aspire à de sévères relations contrapuntiques. Certes, sa sensibilité — légèrement teintée de romantisme —, son goût pour la couleur musicale vive, à nuances

complexes, suave et féérique, le mènent vers le mirage impressionniste, mais la facture demeure authentique, le langage personnel.

Pour définir un style, même très personnel, il faut s'insérer dans certaines limites, avec des références à d'autres personnalités le plus souvent proéminentes — étalon —, sinon on risque de se perdre dans un allignement vague et brumeux d'adjectifs. C'est peut-être pour cette raison que Doru Popovici, dans son récent livre sur la musique roumaine, cherche à définir de la manière suivante les éléments de langage de Marțian Negrea: „Son harmonie est riche et apporte des éléments nouveaux à la musique roumaine de la 3-e décennie de notre siècle. A côté des harmonies classiques, on rencontre des accords expressifs de septième, neuvième, des accords augmentés, qui nous rappellent Debussy ou Ravel. D'autre part, certains chromatismes inattendus indiquent l'harmonie postwagnérienne comme source d'inspiration, alors que des éléments de polytonalité et des couples d'accords de quarte, de quinte, ainsi que de rêches secondes témoignent de l'assimilation créatrice des procédés harmoniques de Paul Hindemith que Marțian Negrea apprécie tout particulièrement.” J'ajouterais cependant volontiers les principaux aspects de l'harmonie utilisée par le compositeur dans l'esprit d'une musique modale résultée de l'emploi d'une mélodie d'essence populaire. Ces enchaînements modaux en nuances de pastel des célèbres morceaux pour piano „*Impressions rustiques*“ écrits en 1921, tout comme ces vigoureux accents harmoniques de la seconde partie du *Concerto pour orchestre* écrit en 1963, découlent d'une très originale intuition des valeurs harmoniques contenues dans la mélodie.

Il se peut qu'actuellement cette manière de voir semble tout naturelle, mais n'oublions pas que les générations plus jeunes ont pu l'assimiler grâce, justement, au langage musical constitué par nos maîtres, par cette „génération d'or“ — telle que je viens de l'appeler — de la musique roumaine.

Zeno Vancea estime que Marțian Negrea procède par le modelage de la mélodie populaire d'après les nécessités du langage harmonique différencié et non inversement. Je ne saurais dire si la relation entre la mélodie et l'harmonie se réalise par cette voie, mais ce qui me semble important c'est que cette relation existe, sa musique étant, dans une

mesure égale, harmonique de manière complexe et mélodique avec prépondérance. En ce qui concerne sa polyphonie, même si elle est conçue harmoniquement, la souplesse des tissures y est présente, avec un sens expressif et autonome linéaire. Le Final de la *Symphonie du Printemps* et du *Concerto pour orchestre*, ainsi que tant d'autres moments, le prouvent.

Par malheur, si un compositeur commence par être qualifié de „grand harmoniste“ ou de „grand polyphoniste“, ce n'est que fort difficilement qu'il réussira à modifier une opinion générale établie à la légère. Ainsi, pour de nombreuses personnes, Marțian Negrea passe pour un illustre compositeur de mouvements dansants, radieux et vifs, pour un orchestrateur brillant, pour un harmoniste plein de souplesse. Dans la mesure où la splendide Tarantelle de sa Suite *Les Monts Apuseni* lui a apporté une grande popularité parmi les mélomanes, dans la même mesure, a-t-elle estompé dans l'opinion de ceux-là et même des musiciens, la conscience de la très vaste palette d'expressions que sa musique emploie.

Il est vrai que ses oeuvres contiennent une „luminosité et une vigueur contagieuse“ — tel que Doru Popovici le dit en synthétisant —, mais il ne faut pas oublier ses pages d'humour burlesque, ni celles intensément dramatiques, ni les moments d'intériorité lyrique méditative, ni enfin d'autres moments, d'autres pages qui transgressent ces strictes compartimentages. La „Lamentation“, la troisième partie de son *Concerto pour orchestre*, par exemple, représente un extraordinaire jumelage de la douleur et de l'endurcissement extatique, serein ; c'est une purification olympienne vraiment unique dans la musique roumaine.

Considérons sans cesse la grande variété des genres abordés, du lied à l'opéra, des pièces pour un seul instrument à cet inouï *Requiem* ; n'oublions jamais sa capacité d'être en même temps un grand maître de la miniature autant que des vastes constructions.

Sur le degré de force d'évocation, de suggestivité ou d'expression que contient la musique de Marțian Negrea, il reste encore à méditer, à méditer, tout en étudiant sans doute les créations musicales qu'il a données, ainsi que celles que nous souhaitons encore recevoir.

LIVIU GLODEANU

# CUPRINS

<b>ZENO VANCEA</b>	
Despre melodie . . . . .	1
<b>ION DUMITRESCU</b>	
La aniversarea lui Valentin Gheorghiu . . . . .	12
<b>I. Et.</b>	
Convorbire . . . . .	13
<b>E. PRICOPE</b>	
Concerte de aniversare . . . . .	15
<b>PE TEME DE CREAȚIE</b>	
<b>CORNEL ȚĂRANU</b>	
Simfonia a V-a de Enescu . . . . .	20
<b>CREAȚII</b>	
<b>COSTIN CAZABAN</b>	
Lucian Meșianu — „Evocare“ . . . . .	25
<b>PROBLEME ALE ARTEI INTERPRETATIVE</b>	
<b>THEODOR BĂLAN</b>	
Curenți și tendințe în pianistica modernă . . . . .	28
<b>ASPECTE ALE CULTURII MUZICALE ÎN ȚĂRILE SOCIALISTE</b>	
<b>DORU POPOVICI</b>	
Polifonia în corurile pentru copii de Kodály Zoltán . . . . .	33
<b>GEORGE SBĂRCEA</b>	
Comemorarea lui Kodály Zoltán la Budapesta . . . . .	35
<b>ELISABETA SUCIU</b>	
Educația muzicală în Republica Democrată Germană . . . . .	37
<b>VIAȚA MUZICALĂ</b>	
<b>SEMNEAZĂ :</b>	
J. V. PANDELESCU, EDGAR ELIAN, DUMITRU AVAKIAN, DAN BUCIU, BORIS CHELARU . . . . .	39
<b>RECENZIE</b>	
<b>GHEORGHE FIRCA</b>	
„Instrumente de percuție“ de Aurel Popa . . . . .	44
<b>VICOS</b>	
Vitrina publicațiilor străine . . . . .	44

# SOMMAIRE

<b>ZENO VANCEA</b>	
Sur la mélodie . . . . .	1
<b>ION DUMITRESCU</b>	
A l'occasion de l'anniversaire de Valentin Gheorghiu . . . . .	12
<b>I. Et.</b>	
Entretiens . . . . .	13
<b>E. PRICOPE</b>	
Concerts pour un anniversaire . . . . .	15
<b>AUTOUR DES THÈMES DE CERTAINES CRÉATIONS MUSICALES</b>	
<b>CORNEL ȚĂRANU</b>	
La V-a Symphonie d'Enesco . . . . .	20
<b>OEUVRES</b>	
<b>COSTIN CAZABAN</b>	
Lucian Meșianu — „Evocation“ . . . . .	25
<b>ASPECTS DE L'ART DE L'INTERPRÉTATION</b>	
<b>THEODOR BĂLAN</b>	
Courants et tendances dans l'art moderne du piano . . . . .	28
<b>ASPECTS DE LA CULTURE MUSICALE DANS LES PAYS SOCIALISTES</b>	
<b>DORU POPOVICI</b>	
La polyphonie dans les chœurs pour enfants de Kodály Zoltán . . . . .	33
<b>GEORGE SBĂRCEA</b>	
Commémoration de Kodály Zoltán à Budapest . . . . .	35
<b>ELISABETA SUCIU</b>	
L'éducation musicale dans la République Démocratique Allemande . . . . .	37
<b>LA VIE MUSICALE</b>	
<b>SIGNENT :</b>	
J. V. PANDELESCU, EDGAR ELIAN, DUMITRU AVAKIAN, DAN BUCIU, BORIS CHELARU . . . . .	39
<b>COMPTES RENDUS</b>	
<b>GHEORGHE FIRCA</b>	
„Instruments à percussion“ de Aurel Popa . . . . .	40
<b>VICOS</b>	
La revue des publications étrangères . . . . .	44
<b>NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE</b>	
<b>LIVIU GLODEANU</b>	
Hommage à Marțian Negrea pour ses 80 ans (en français par COLETTE GHIMPEȚEANU) . . . . .	46

---

Muzica — Nr. 4 — p. 1—48 București aprilie 1973

---

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“  
Nr. 24, Sector 7  
Telefon : 15.21.19 ; 14.77.10

---

**COLEGIUL REDACȚIONAL**

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr  
Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan  
Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.  
Vasile Tomescu (redactor-șef)

---

Corul căminului cultural din comuna „Tudor Vladimirescu“, jud.  
Galați, dirijat de prof. Nicolae Mareș

