

în fața publicului un examen dificil. Caracterul monolitic (ce presupune din partea interpretului o rezistență și o concentrare sporită, o riguroasă dozare a eforturilor), pasajele de virtuozitate, cromatica timbrală variată sînt dificultăți pe care Bogdan Bobocea le-a depășit grație temperamentului său de certă vocație solistică. Se dovedește încă o dată eficiența programării pe scena de concert a unor tineri înzestrați instrumentiști. În acest fel se decantează valorile, se dobîndește experiența concertistică necesară marilor performanțe interpretative. Ion Baciuc a fost același iscusit strateg în disputa dintre solist și ansamblu, același șef de orchestră cu o gestică hotărîtă, clară, susținătoare de tensiuni dar și lejeră, destinsă, favorizînd relaxările. Dacă în lucrarea lui Viorel Munteanu parțiala dozare a intensităților partidelor vocale sau instrumentale a rupt în unele momente de tutti echilibrul sonor al ansamblului, în *Simfonia VII-a* de Prokofiev (cîntecul de lebadă al compozitorului) Ion Baciuc a găsit modalitățile cele mai eficace pentru relevarea optimismului reținut din primele două mișcări, a expresiei preponderent lirice din partea III-a sau a umorului suculent caracteristic finalului.

Liviu DANCEANU

Constantin Bugeanu—Peter Rösler

Concertul dirijat la Ateneul Român de Constantin Bugeanu se așează sub semnul inegalității de interpretare; unor lucrări executate excelent, cu splendidă măiestrie tălmăcită în perfecta coordonare a compartimentelor orchestrale, în transmiterea nctulburată a intențiilor dirijorului către colectivul instrumental și transpunerea acestora aidoma în muzică, li s-au alăturat pagini inconstante, în care solistul instrumentist a fost departe de sensurile partiturii, departe de direcția pe care dirijorul a încercat să o propună ansamblului.

Am ascultat, în deschiderea concertului simfonic al filarmonicii, *Șapte cîntece din ulița noastră* de Paul Constantinescu pe versuri de Cicerone Theodorescu, solist fiind Pompei Hărășteanu, voce de excepție a scenelor românești. Evident, programarea piesei vine în continuarea unor opțiuni repertoriale mărturisite ale conducerii filarmonicii de readucere în prim-planul atenției a unor lucrări de însemnătate la vremea respectivă, de confruntare a lor cu marele public, paginile respective fiind, bineînțeles, luminate din alt unghi — cel al contemporaneității, deosebindu-se de multe ori fățiș de momente și direcții culturale ale unui trecut nu foarte îndepărtat. *Cîntecele* lui Paul Constantinescu vin astfel într-o nobilă și autentică descendență enesciană, prelucrînd un bogat material folcloric căruia i se infuzează ceea ce mulți au sesizat ca fiind o interesantă situație față de un programatism pe care textul îl cere muzicii, însă pe care muzica nu îl adoptă complet. Cu alte cuvinte, deși pretextul muzicii este oferit de marile mișcări greviste ale anilor '33, muzica nu intră pe drumul facil al unui declarativism excesiv, preferînd de multe ori

lirismul ca procedeu de evocare, modestia dimensiunilor dinamice ca factor expresiv. Prin rafinamentul tehnicii componistice așadar, lucrarea *Șapte cîntece din ulița noastră* rămîne un moment important în evoluția componisticii românești.

Concertul în do minor pentru pian și orchestră de Rahmaninov a marcat momentul neinspirat al serii. De puține ori am putut asculta versiuni mai terne, mai cenușii ale unor pagini care presupun într-o măsură atît de mare briața și avîntul romantic, rubatoul și rafinamentele coloristice, fan-tezia și capriciul pianistic bine regizate. Neavînd un solist pe măsură, orchestra a evoluat — cum era și de așteptat de altfel — reținută și timorată, neconvingătoare în intervenții și imprecisă în momentele de tutti, deasupra cărora ar fi trebuit să se înalțe un singur instrument: pianul solist.

În încheierea programului, dirijorul Constantin Bugeanu a propus o lucrare de desăvîrșit rafinament artistic — Poemul simfonic *O viață de erou* de Richard Strauss, partitură cu accentuat caracter autobiografic, de respirație amplă, maiestuoasă, întrebunînd toate gamele programatismului pentru reparcurgerea unor momente de semnificație autobiografică, cuprinse și evocate prin intermediul paginii cu portative. Partitura este prea cunoscută pentru a insista asupra ei; trebuie insistat însă asupra modalității de rezolvare a culorilor paginii orchestrale, modalitate îmbinînd, în egală măsură, sobrietatea și declanșarea cvasi-spontană a energiilor, a sonorităților alătururilor, îmbinînd reținerea dirijorală, autocenzura interpretativă împinsă la extrem și exploziile de exuberanță sonoră cerute de mersul armo-niilor straussiene. Rezultatul a fost pe deplin convingător, în sensul alcătuirii unui „întreg“ interpretativ — ca să scriem astfel — pe deplin valabil, într-o viabilitate conferită de însăși înfățișarea poemului orchestral (într-o oarecare măsură, soluția se arată a fi valabilă pentru oricare pagină orchestrală de amploare, acoperind resurse sonore variate și complementare).

Mircea Basarab — Joachim Grubich

După întoarcerea orchestrei Filarmonicii „George Enescu“ din turneu, cadența simfonicelor de la Ateneu, menținută cu participarea unor orchestre oaspete, marchează câteva interesante momente. În concertul avîndu-l la pupitru pe Mircea Basarab, categoric, centrul de greutate l-a constituit programarea în primă audiție a unei lucrări laureate la o importantă competiție internațională (premiul I la Concursul Reine Marie-José de la Geneva, 1980) — piesa *Fantasme* pentru suflători de Vasile Timiș. În mod evident, lucrarea are la temelie urzeala melodică a folclorului românesc prelucrată în linia unor cercetări proprii, caracteristice componisticii românești contemporane. Cu alte cuvinte, mergînd nu atît mai departe cît pe un propriu drum componistic constituit din împingerea pînă la

Otakar Thrlik — Daniel Podlovschi

ultimele consecințe a unor cuceriri specific post-enesciene, Vasile Timiș își construiește o lume sonoră — identificată deci ca atare, ca fiind specifică și inconfundabilă prin laurii premiului internațional sus-menționat — de o savoare indicibilă în simplitatea ei manifestă. Paginile de început ale lucrării vor rămâne astfel în mod cert momente de referință în găsirea unei soluții viabile în exploatarea mijloacelor de heterofonie; cum scriam mai sus, procedeul nu este nou, meritul lui Vasile Timiș fiind însă acela de a-l folosi în termenii unei muzicalități deosebite și cu o consecvență care face oricând dovada că o muzică chiar și integral heterofonică, supusă unui regim aleatoriu în ceea ce privește suprapunerea diverselor linii melodice, nu este plictisitoare, posedându-și certe resurse de „regenerare“ prin încercarea unor mereu acelorași simple principii. Condiția sine qua non rămâne însă înzestrarea muzicală — nu mai e nevoie să o afirmăm.

În paginile *Concertului op. 7 nr. 4 pentru orgă și orchestră* de Händel polonezul Joachim Grubich, oaspete consecvent al scenelor noastre de concert a semnat câteva remarcabile momente. Meritul îi revine în aceeași măsură dirijorului care a știut să păstreze acel echilibru, atât de ușor de „dezechilibrat“, echilibru indispensabil interpretării paginilor baroce, cristaline în alcătuirea lor sonoră de maximă și expresivă simplitate. Momentele de început, primele intervenții ale instrumentului solist se constituie în tot atâtea momente de autentică artă sonoră în spiritul și direcția enunțate mai sus.

Piesa de rezistență a serii de concert a fost binecunoscuta *Simfonie în re minor* de César Franck. Atunci când se interpretează lucrări atât de frecvent auzite, atunci când se readuce în fața publicului meloman o pagină ale cărei armonii încep deja să fie cunoscute în detaliu, opțiunea interpretativă de obicei își încearcă construcția unui model sonor orientat nu atât spre proprietățile obiectului sonor îmbrăcat cât asupra contururilor, detaliilor, microevoluțiilor modelului interpretativ însuși (se poate vorbi aici lesne de un anume „narcisism“ în interpretarea paginilor prea des cîntate — cât de valabil estetic poate el deveni este o problemă care ridică răspunsuri interesante chiar și prin simplul fapt al punerii ei). Ar fi pripită refuzarea de plano a unei asemenea abordări — în definitiv, germenii schimbărilor stilistice majore tocmai o asemenea cotitură de optică îl constituie. De la bun început trebuie menționat însă faptul că dirijorul Mircea Basarab nu și-a propus depășirea radicală a unor tipare tradiționale de expresie interpretativă. Depășirea propusă și efectiv realizată a constat în aceea că, din punctul de vedere al fidelității execuției, al calității sonore, redarea *Simfoniei* a satisfăcut multe exigențe (pentru un dirijor oferind constant prime audiții contemporane, este de la sine înțeleasă o remarcabilă deschidere spre cele mai „îndepărtate“, mai neconformiste orizonturi ale artei sunetelor), punctele de referință constituindu-le tocmai momentele de tutti sau cele de fină dozare sonoră între nivelele orchestrale.

Viorel CREȚU

Dirijorul cehoslovac Otakar Thrlik a condus unul dintre concertele reușite ale Filarmonicii „George Enescu“ din această stagiune, dacă trecem peste faptul că se putea concepe un program mai substanțial, căci cel cu pricina — alăturînd *O noapte pe Muntele pleșuv* de Musorgski, *Concertul pentru vioară și orchestră* de Mendelssohn-Bartholdy și *Simfonia a VII-a* de Dvořak, ne lăsa aspiranți la alte lucrări, fundamentale, ale romantismului, dacă aceasta a fost opțiunea dirijorului, ori ale contemporaneității, dacă s-ar fi ținut seamă și de obligativitatea unui repertoriu cultural, formativ, iar nu numai a unui repertoriu spectaculos. Orchestra — în revenire la forma ei de altă dată. Mai mulți colegi de breaslă au sesizat-o, ne alăturăm și noi în a spune că Filarmonica mai poate, sau poate din nou, să cînte cu participare, cu atenție la nuanțe, cu conștientizarea prezenței individuale în ansamblu. Corzile sună încă, ori tot, foarte bine, suflătorii de lemn sînt soliști apreciable, cînd le vine rîndul, sau colorează interesant tutti-urile, cînd acesta este cazul. Alămurile poartă falnic, în condiții de claritate și exactitate, teme, cînd le sînt încredințate, susțin armonia, aproape cea ideală, în restul momentelor. Aceste cuvinte rezumă aspectele cele mai generale ale simfoniei de Dvořak cîntate, asupra aspectelor de detaliu nemainsistînd căci partitura nu o presupune, cu obligativitate.

Am insista asupra poemului *O noapte pe Muntele pleșuv* căci aici am văzut mai bine și tehnica și, cum se spune, meseria dirijorului și varietatea tibrală și de intensitate de care instrumentiștii sînt capabili atunci cînd solicitările șefului de orchestră sînt clare, profesionale, logice. Poemul lui Musorgski este o mică suită teatrală, plină de fantezie situațională, exigentă, lăsînd spațiu de desfășurare inițiativei dirijorale. Otakar Thrlik este în primul rînd foarte stăpîn pe text. Nu numai că știe cînd trebuie cîntat piano și cînd forte, ori cînd atacurile trebuie să fie sincrone (căci voit nesincrone muzica clasico-romantică nu înregistrează). Dar știe și să radiografeze partitura pe verticală, să balanseze vocile pentru obținerea unei anumite culori, potențarea unei anumite armonii, pregătirea unui anume moment. Otakar Thrlik are tact psihologic și a înțeles poemul în teatralitatea lui. A mobilizat, prin gesturi, dacă nu frumoase în sine, în orice caz eficiente și precise, pe instrumentiști să intre în tempo-ul ce l-a gîndit el, să cînte cu arcușul indicat pentru o anume sonoritate căutată înadins, cum a fost începutul — special tratat ca o pînză, „toilé“ cum spun francezii despre anumite efecte din muzica lui Debussy, cum se știe mare admirator al lui Musorgski. Amănuntul ritmic — și în partitură nu lipsesc solicitările în acest sens — s-a rezolvat clar, strîns în chingile unei cadențe dinamice, spectacolul contrastelor era speculat cu eficiență fără decorativism în sine și fără să se caute în mod special efectul la public. Otakar Thrlik, care a mai dirijat în repetate