

venit pentru a conduce un nou concert al Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, Ion Baci u a propus un program cu o structură unitară, reunind sub titlatura *Viziuni coregrafice* mai multe creații, inspirate din lumea dansului. Este o inițiativă care se înscrie în orbita preocupărilor Direcției muzicale Radio, de a așeza la baza programelor de concerte anumite idei orientatoare, în locul șabloanelor îndelung uzate (uvertură — lucrare concertantă — simfonie), față de care publicul a ajuns să manifeste o explicabilă reținere. La selecționarea pieselor pentru un asemenea concert este însă necesar să se aibă în vedere și afinitățile temperamentale sau stilistice ale dirijorului, pentru a asigura un nivel interpretativ cât mai înalt întregului program. Este ceea ce, probabil, s-a omis la concertul de care ne ocupăm, a cărui desfășurare a avut un caracter sinuos sub acest raport.

La drept vorbind, doar una singură din cele cinci lucrări prezentate ne-a satisfăcut ca ținută a interpretării: suita din baletul *Păsărea de foc* de Stravinski, căreia Ion Baci u a reușit să-i scoată în evidență strălucirea coloritului orchestral și intensa viață ritmică (în *Dansul infernal al vrăjitorului Kașcei*), dar și căldura inspirației lirice (în *Cintecul de leagăn al Păsării de foc*), totul fiind realizat sub semnul unei atente preocupări pentru reliefaarea bogatei paletă de nuanțe, înscrise în partitura stravinskiană.

În rest, concertul nu s-a ridicat, din păcate, la nivelul cu care ne-a obișnuit Ion Baci u în manifestările sale anterioare. Astfel, cele *Șase dansuri germane KV 509* de Mozart au fost lipsite de grație, dar și de precizie, pe lângă faptul că tempo-ul excesiv rărit a contravenit desigur practicii valsante a balurilor de epocă: *Dansul celor șapte văluri* din opera *Salomea* de Richard Strauss a fost insuficient încărcat de tensiunea dramatică ce-l străbate, insistându-se peste măsură asupra caracterului său lasciv, urmare — din nou — a unui tempo mult prea târăgănat: cele *Trei dansuri* din actul I al operei *Oedip* de George Enescu, extrem de concise și lipsite de un final de concert (din care cauză dirijorul a fost nevoit să strângă în mod ostentativ mâna concert-maestrului pentru a indica publicului că lucrarea a luat sfârșit!) nu mi se par potrivite pentru o programare independentă, desprinsă de contextul spectacolului de operă: în fine, *Sarabanda*, *Giga* și *Badineria* de Corelli — introduse în program în ultimul moment, în locul *Suitei de dansuri și arii vechi pentru lăută* de Respighi, anunțată inițial pe afiș — au fost lipsite de parfumul de epocă, de stringența specifică muzicii preclasice, iar *Badineria* finală tocmai de nota fină de umor, care o definește. După acest concert, Ion Baci u ne-a rămas dator cu o revanșă, pe care nu ne îndoi m că va ști să ne-o acorde... Chezășie în această direcție stau numeroasele sale succese precedente, care l-au impus în primele rânduri ale dirijorilor noștri de astăzi.

Recitalul susținut de baritonul Dionisie Konya și de pianistul Ferdinand Weiss la Conservatorul „Ciprian Porumbescu“ a atras atenția asupra creației în domeniul liedului a lui Nicolae Bretan, muzician multilateral, a cărui personalitate s-a impus, vreme de cincizeci de ani, în peisajul artei lirice clujene.

Născut în 1887 la Năsăud, Nicolae Bretan a urmat studii muzicale la Cluj, Budapesta și Viena, activând la început în aceste din urmă două orașe, într-un strins contact cu asociațiile de studenți români. În 1917 s-a stabilit la Cluj, unde a depus — pînă la moartea sa (1968) — o vie activitate în calitate de cîntăreț (bariton), regizor și director al Operei din localitate, paralel cu o intensă muncă creatoare și de culegere a folclorului. Printre numeroasele sale lucrări dedicate scenei de operă pot fi citate: *Lu-ceafărul*, după Eminescu (1921), *Revolta omului din lut — Golem* (1924), *Eroii de la Rovine* (1934), *Horia* (1937), *Arald* (1939) și altele. Creația sa cuprinde și un mare număr de lieduri (peste două sute), scrise pe versurile unor poeți români consacrați, ca Eminescu, Coșbuc, Goga, Eftimiu, Arghezi, dar și pe acelea ale unor poeți maghiari și germani. Judecînd după selecția de lieduri prezentată la recitalul de care ne ocupăm, Bretan a fost puternic influențat de creația de gen a măștrilor romantismului; în același timp, el a adus însă contribuția personală a unui stil marcat de tradiția romanței românești, mai ales sub raportul cantabilității și al densității emoționale. Tematica liedurilor ascultate în cadrul acestui program, deosebit de variată, a demonstrat în mod elocvent diversitatea posibilităților creatoare ale compozitorului. Uneori, expresia îmbracă accente dramatice, pasionale (*Ș-acele dulci păreri de rău*, după Eminescu, *Mă reîntorc în satul meu* și *Rugăciune după război*, după Ady Endre), alteori domină un lirism nostalgic, elegiac (*Pe lângă plopii fără soț*, după Eminescu, *Dorurile mele*, după Goga, *Cu vecele negre întinse*, după Heine), o ambianță de seninătate, de calm evocator (*Liniște*, după Eftimiu, *S-a furișat toamna în Paris*, după Ady), o notă comunicativă de umor (*Rea de plată* și *Gazel*, ambele după Coșbuc) sau un avînt de esență schubertiană (*Mi-e dor*, după Heine), pentru ca alte lieduri să se apropie de genul propriu-zis al romanței (*Pe lângă plopii fără soț*, după Eminescu, *Crizanteme*, după Eftimiu). O impresie deosebită produc și liedurile inspirate îndeaproape din folclorul românesc (*Cintecul plugarului*, după Birsan, de o mare forță telurică, și *Pe dealul Feleacului*, pe versuri populare, cu caracterul unei balade, însuflețite de elan patriotic).

La succesul obținut de această cuprinzătoare trecere în revistă a creației de lieduri a lui Nicolae Bretan au contribuit într-o măsură determinantă cei doi interpreți clujeni, ambii preocupați să releve pînă în cele mai mici detalii întreaga gamă de nuanțe, conținută virtual în partitura muzicală și în textul literar. Dionisie Konya, pe care am avut posibilitatea să-l apreciem pînă în prezent mai mult pe scena operei, s-a dovedit un remarcabil interpret al muzicii vocale de cameră, pentru oare posedă toate însușirile necesare: un glas de calitate, cu o

mare întindere, și capacitatea de a transmite o amplă paletă de stări afective, de la expresia interiorizată a gândurilor și sentimentelor celor mai intime pînă la izbucnirea pasionată. La pian, Ferdinand Weiss a fost, ca întotdeauna, un subtil creator de atmosferă, un muzician de mare rafinament, a cărui contribuție s-a situat în zonele cele mai elevate ale artei camerale. Împreună, cei doi interpreți au entuziasmat publicul, oferindu-i explicația evidentă a marelui succes pe care l-au reperat, cu același program, la recitalul susținut anul trecut în S.U.A.

EDGAR ELIAN

Integrala sonatelor pentru vioară și pian de Johann Sebastian Bach

În sala „George Enescu” a Conservatorului „Ciprian Porumbescu” a avut loc o manifestare de o valoare incontestabilă și care trebuie relevată îndeosebi.

A interpreta în aceeași seară toate cele 6 *Sonate pentru vioară și pian* de Johann Sebastian Bach este un act de curaj, nerăsplătit îndeajuns, în cazul de față, prin prezența unui public anemic și ce este mai trist, prin absența celor direct interesați (!): violoniștii și pianiștii, profesori și studenți ai Conservatorului bucureștean.

Ca unul ce-am fost protagonistul integralei *totale* a compozițiilor pentru vioară ale marelui Bach, în această țară ca și în Irak (Bagdad), interpretînd totalul celor 6 sonate prezente plus cele 6 sonate și partite pentru vioară solo (cite 2 din acestea încadrate în 2 sonate cu pian, în 3 seri, cu concursul pianiștilor Constantin Silvestri, Miron Soarec și I. Filionescu) simt că este datoria mea de a releva această manifestare.

Violonistul Avy Abramovici are o memorie care iese din comun, interpretînd fără ezitare cele 6 sonate camerale, în stil și cu o înțelegere cu totul adecvată a acestei înalte și răscolitoare muzici, prea puțin cunoscută și prea rar cîntată.

Pianista Irina Staicu a impresionat prin tușeul perlat ca și printr-o tehnică impecabilă, în sensul polifonic cerut de Bach în aceste Sonate cu o diferențiere a nuanțelor bine chibzuită. Mișcările lente au fost redade cu adîncime și simțire. Frumusețea inspirației la Bach a fost înțeleasă și servită cu ardoare, cu ton cald, nuanțări mișcătoare, încheieri de fraze și de triluri rare, măsurate, în adevăr excepționale. Dintre acestea *Lamento* din *Sonata a 5-a în fa minor* a fost, cred, reușita de vîrf a seriei împreună cu *Andantele Sonatei a II-a în La major*. Ce păcat că unele mișcări vii au fost cite o dată puțin prea repezi. Muzica lui Bach este bogată în invenție, contrapunct, armonii; ca să poată fi gustată nu trebuie niciodată bruscat tempoul. Ce dreptate avea Enescu cînd cînta rar allegrourele din Bach! Tempoul *just* a fost însă regăsit în partea a 2-a a programului spre mulțumirea auditoriului care i-a

aplădat frenetic pe interpreți, subliniind admirația pentru această manifestare artistică, demnă de toată lauda din multe puncte de vedere.

Cuvîntul introductiv, binevenit, al lui Francisc Laszlo a fost foarte bine primit. O seară memorabilă!

SANDU ALBU

Concertul dezbatere al lunii martie 1973

Hotărît lucru, Concertul-dezbatere prezentat de formația „Musica Nova” ne-a prilejuit reînălțarea cu patru importante personalități ale școlii noastre de compoziție, creatori capabili să rostească un cuvînt greu de semnificații în contextul orientărilor actuale ale peisajului componistic european. Spuneam că, în adevăr, cuvîntul pe care îl rostesc este greu de semnificații pentru că structurile sonore — oricît de deconcertante — rămîn atașate unui sens, unei expresii muzical poetice de o certă valoare. Myriam Marbe, Corneliu Cezar, Tiberiu Olah, Eugen Wendel sînt creatori în al căror drum artistic căutările se echilibrează, în mod firesc, cu ajungerile, iar aceasta într-o interacțiune reciprocă ce asigură tocmai sensul ascendent al acestei evoluții. *Joc secund* de Myriam Marbe este o lucrare ce propune o viziune aparte asupra evenimentului muzical, asupra constituirii, asupra finalității sale. Viziunea rămîne, desigur, aparte, privită fiind într-un context de cultură raționalist europeană, pentru că — extinzînd limitele accepțiunii comune — *Joc secund* capătă ponderea unei tradiții multiseculare de artă anonimă în care abstracțiunile artei populare pot căpăta, eventual, o justificare pe planul subconștiinței colectivității ce a creat-o.

Cuvîntul, eliberat de valoarea sa semantică, dar bogat ca ritm și sonoritate, devine aci elementul constitutiv al structurii muzicale; planul elaborării. „*Jocul secund*” propriu-zis — un omagiu adus esteticii poetice a lui Ion Barbu — aduce, de fapt, modalitățile de „filtrare” a materialului inițial. Aci regăsim eleganța stilistică (a nu se citi, în subtext, edulcorată), fermitatea expresiei unui artist care urmărește, fără ostentație, eficiența sonoră a acțiunilor sale. Iar starea de prospețime spirituală, ingenuitatea, apar în mod firesc, ca rezultat al acestei deveniri, al acestei purificări, al acestei căutări a esențelor.

În muzica lui Corneliu Cezar regăsim peste tot tentația spectacolului. Fie că este vorba de un unic traect sonor, fie de o structură complexă, ca cea audiată în acest concert, spectacolul se insinuează treptat în ființa muzicii sale, fiind o parte constitutivă a acesteia. Mai mult, aspectul scenic nu este niciodată complementar celui sonor, așa cum am fi, poate, obișnuși să considerăm. Dimpotrivă, complexul sincretic se constituie de la început prin toate componentele sale vizuale și auditive. Spectacolul se constituie într-un spectacol total pentru că radial direcționată, totală, este și sensibilitatea autorului; iar aceasta fie că avem în vedere poetica muzicală,