



# MUZICA

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

mai 1974

5

# CUPRINS

Din expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu la Congresul Frontului Unității Socialiste.

Telegramă adresată tovarășului Nicolae Ceaușescu de către Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor, cu prilejul alegerii în funcția de Președinte al Frontului Unității Socialiste.

Telegramă adresată tovarășului Nicolae Ceaușescu de participanții la Sesiunea Științifică Jubiliară de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu” din București

D. D. BOTEZ (muzica) și CORNELIU ȘERBAN (versurile)

Pentru-al țării viitor . . . . . 1

TIBERIU OLAH

Folclor și esență, școală națională și universalitate . . . . . 4

LUCIAN MEȚIANU

Specific național și universalitate . . . . . 6

ION DUMITRESCU  
DR. VASILE TOMESCU

Dumitru D. Botez la 70 de ani . . . . . 8

DR. VASILE TOMESCU

Cuvînt la cel de al V-lea Congres Unional al Compozitorilor și Muzicologilor sovietici (Moscova, 5 aprilie 1974) . . . . . 10

**DIN TEZAUURUL MUZICOLOGIEI NOASTRE**  
TIBERIU BREDICEANU

„Miorița” — studiu și culegere de folclor . . . . . 11

## CREAȚII

LUMINIȚA VARTOLOMEI

Opera-frescă „Trepte ale istoriei” de Mihai Moldovan . . . . . 20

## VIATA MUZICALA

SEMNEAZA :

IOSIF SAVA, J. — V. PANDELESCU, EDGAR ELIAN, TH. BALAN, CONSTANTIN DRAGOI, N. BRINDUȘ, ROMEO ALEXANDRESCU, RODICA POPESCU, ENEA BORZA, DAN BUCIU, BORIS CHELARU, GH. LUCHESCU, CONSTANTIN RÂSVAN . . . . . 25

ION DUMITRESCU

PETRE BRÂNCUȘI

GEORGE MANOLIU

Florin Eftimescu . . . . . 38

## DE PESTE HOTARE

L. C.

Muzica românească oglindită în presa din R. D. Germană . . . . . 40

I. R.

Turneul orchestrei „Camerata” în Spania . . . . . 42

# SOMMAIRE

Extraits de l'exposé du Président de la République Socialiste de Roumanie au Congrès du Front de l'Unité Socialiste.

Télégramme adressé au Président de la République Socialiste de Roumanie par le Comité de Direction de l'Union des Compositeurs, à l'occasion de son élection comme président du F.U.S.

Télégramme adressé au Président de la République Socialiste de Roumanie par les participants à la Session scientifique de Musique, organisée à l'occasion des 30 années depuis la libération, au Conservatoire „Ciprian Porumbescu” de Bucarest (avril 1974). . . . .

D. D. BOTEZ (musique) et CORNELIU ȘERBAN (vers)

Pour l'avenir du pays . . . . . 1

TIBERIU OLAH

Folklore et essence, école nationale et universalité . . . . . 4

LUCIAN MEȚIANU

Spécificité nationale et universalité . . . . . 6

ION DUMITRESCU  
DR. VASILE TOMESCU

Dumitru D. Botez à 70 ans . . . . . 8

DR. VASILE TOMESCU

Allocution au V-eme Congrès Unional des Compositeurs et des Musiciens soviétiques (Moscou, avril 1974) . . . . . 10

## DU TRÉSOR DE LA MUSICOLOGIE ROUMAINE

TIBERIU BREDICEANU  
„Miorița” — étude et recueil de folklore . . . . . 11

## OEUVRES

LUMINIȚA VARTOLOMEI

Opéra-fresque „Les marches de l'histoire” de Mihai Moldovan . . . . . 20

LA VIE MUSICALE . . . . . 25

## DE L'ÉTRANGER

L. C.

La musique roumaine dans la presse de la République Démocratique Allemande . . . . . 40

I. R.

Tournée de l'orchestre „Camerata” en Espagne . . . . . 42

**NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE**  
(en français par COLETTE GHIMPEȚEANU)

SILHOUETTES :  
Achim Stoia ; Doru Popovici ; Radu Șerban ; Liviu Rusu . . . . . 43

CHRONIQUES :

J. — V. PANDELESCU :  
Miniatures pour piano ; Marsyas d'Alfonso Castaldi . . . . . 48  
Partitions et livres parus aux Editions Musicales

Din expunerea tovarășului  
NICOLAE CEAUȘESCU  
la Congresul Frontului Unității Socialiste

«Primul Congres al Frontului Unității Socialiste reprezintă un moment istoric de mare importanță care deschide o nouă etapă în dezvoltarea vieții sociale și politice a României socialiste. El are rolul de a consolida bazele unui organism politic permanent, revoluționar, democratic, menit să constituie cadrul organizatoric adecvat pentru participarea oamenilor muncii, fără deosebire de naționalitate, a întregului popor, la viața politică, la conducerea tuturor domeniilor de activitate, în vederea îndeplinirii programului Partidului Comunist Român de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate în România.

Constituit cu aproape șase ani în urmă, Frontul Unității Socialiste s-a afirmat cu putere, în viața societății noastre socialiste, ca un larg organism democratic de unire a tuturor organizațiilor politice, obștești, culturale, a eforturilor maselor largi populare, în frunte cu clasa muncitoare, sub conducerea Partidului Comunist Român, pentru realizarea programului de ridicare a bunăstării și fericirii întregului nostru popor. Frontul Unității Socialiste reunește toate clasele și categoriile sociale din țara noastră — clasa muncitoare, țărănimea, intelectualitatea, celelalte categorii sociale, animate toate de aceleași interese și acționând în strinsă unitate în vederea îndeplinirii programului de dezvoltare socialistă a României»...



«Îndatoriri de seamă revin Frontului Unității Socialiste în organizarea activității educative, de formare a omului nou, constructor al socialismului, în afirmarea puternică în întreaga viață socială a principiilor eticii și echității socialiste. Este necesar să folosim cu rezultate mai bune mijloacele de care dispune societatea noastră — presa, radioul, televiziunea, arta — pentru ridicarea nivelului de cultură și dezvoltarea conștiinței socialiste a oamenilor muncii. Întreaga activitate cultural-educativă trebuie să se desfășoare într-o direcție unitară, în slujba ridicării nivelului de cunoștințe și a lărgirii orizontului de înțelegere al maselor largi populare. Creatorii de literatură și artă au datoria să făurească tot mai mult opere militante, care să contribuie la formarea concepției materialist-dialectice despre lume și viață a maselor, îndeosebi a tineretului, să mobilizeze energia și elanul creator al oamenilor muncii în edificarea socialismului, să dezbată problemele eticii noi, să contribuie la elevarea spirituală a celor ce muncesc»...



«Întreaga activitate politică, educativă, cultural-artistică trebuie să fie dominată de un puternic suflu revoluționar, să fie îndreptată în direcția combaterii concepțiilor și mentalităților învechite, anacronice, să cultive spiritul nou, socialist în gândirea și comportarea oamenilor, în relațiile sociale, în întreaga viață a societății noastre.

Trebuie să punem permanent în centrul activității Frontului Unității Socialiste omul cu preocupările lui, bunăstarea și fericirea

întregului popor, făurirea celei mai drepte societăți, societatea socialistă multilateral dezvoltată, societatea comunistă. Umanismul socialist trebuie să se întemeieze pe o etică și echitate nouă, superioară, pe relații de colaborare și stimă reciprocă între toți membrii societății. Umanismul socialist are ca bază participarea tuturor cetățenilor la munca productivă pentru sine și pentru societate, ca factor primordial al progresului. Umanismul nostru trebuie să fie, ca să spun așa, umanism de omenie; omul să fie deplin liber și stăpîn pe destinele sale, să acționeze în mod conștient pentru făurirea propriului său viitor, care coincide cu viitorul comunist al omenirii. Trebuie să avem permanent în vedere că fericirea personală nu poate fi realizată decît odată cu bunăstarea, fericirea și libertatea întregului nostru popor»...



...«Bilanțul măreț pe care poporul nostru îl face în acest an — anul celei de-a XXX-a aniversări a eliberării patriei — realizările istorice dobîndite în toate domeniile, la care o importantă contribuție au adus toate organizațiile Frontului Unității Socialiste, stau cheazăsie că națiunea noastră va cunoaște noi și noi progrese pe tărîmul înfloririi multilaterale, al ridicării gradului de civilizație și bunăstare al întregului popor.

Avem toate condițiile pentru ca în anii următori să ridicăm patria noastră pe noi culmi de civilizație și progres, să dăm un avînt și mai puternic activității generale de înfăptuire a marilor obiective, de ridicare economică-socială a țării, de înflorire multilaterală a națiunii noastre socialiste. Congresul al XI-lea al partidului care va avea loc în acest an — în care facem bilanțul a 30 de ani de muncă și viață liberă — va pune în fața noastră un măreț program de activitate pentru edificarea societății socialiste multilateral dezvoltate și trecerea la construirea societății comuniste.

Doresc să-mi exprim deplina convingere că eroicul nostru popor, clasa muncitoare, țărănimea, intelectualitatea, întregul popor — bărbați și femei, tineri și vîrstnici, români, maghiari, germani și de alte naționalități — vor acționa în strînsă unitate pentru înfăptuirea cu deplin succes a acestui program minunat, pentru a asigura progresul și prosperitatea patriei, făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate și a societății comuniste în România»...

## Mult iubite tovarăse NICOLAE CEAUȘESCU

*Alegerea Dumneavoastră ca Președinte al Frontului Unității Socialiste înseamnă pentru noi, compozitorii și muzicologii, un act de imensă semnificație, chezuind înaintarea și mai hotărâtă a întregii noastre societăți pe drumul progresului și civilizației, ridicarea pe noi trepte a României contemporane.*

*În personalitatea Dumneavoastră, mult stimate Tovarăse Secretar General și Președinte al Republicii, noi vedem întruchiparea celor mai înalte virtuți patriotice și internaționaliste, exemplul luminos de militant pentru bunăstarea și fericirea poporului român, pentru cauza păcii și cooperării între toate națiunile lumii.*

*Simbol al voinței și acțiunii tuturor talentelor și energiilor creatoare de care dispune astăzi poporul român, Frontul Unității Socialiste va contribui sub conducerea Dumneavoastră înțeleaptă și fermă, la realizarea mărețului program de dezvoltare economică și social-culturală a țării, stabilit de partid și îndeplinit cu însuflețire de milioanele de oameni ai muncii.*

*Ca membră a Frontului Unității Socialiste Uniunea Compozitorilor va face totul pentru ca eforturile oamenilor de muzică să răspundă cu și mai multă eficiență exigențelor culturii socialiste. Ne vom strădui să întâmpinăm cu noi realizări în munca de creație și în activitatea de educație muzicală marile evenimente istorice ale acestui an, aducând astfel cîntare fierbinte Patriei socialiste, partidului, și iubitului conducător al țării.*

COMITETUL DE CONDUCERE AL UNIUNII  
COMPOZITORILOR DIN R.S.R.

## *Mult iubite tovarăse Nicolae Ceaușescu*

Compozitorii, muzicologii, interpreții, pedagogii muzicali, studenții, întruniți în cadrul lucrărilor Sesiunii științifice jubilitare dedicată aniversării a treizeci de ani de la Eliberarea patriei de sub dominația fascistă și celui de al XI-lea Congres al Partidului Comunist Român, vă rugăm să primiți expresia dragostei noastre profunde și a înaltei prețuiri pentru Dumneavoastră, mult stimată tovarăse Nicolae Ceaușescu, cel mai iubit fiu al poporului român, asigurarea atașamentului nostru neșărnutat față de politica înțeleaptă a Partidului Comunist Român, de înflorire materială și spirituală a României socialiste.

Ne-am străduit ca, urmînd indemnul adresat de Dumneavoastră tuturor oamenilor de cultură, să dezbatem cu exigență și principialitate problemele dezvoltării muzicii noastre în era socialismului, să relieșăm marile îndatoriri care ne revin pe drumul însușelirii contemporanilor noștri în opera cetezătoare și nobilă de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate în patria noastră.

Sesiunea științifică a scos în evidență marile resurse de care dispunem pentru a da glas chemării formulate în documentele Plenarei C.C. al P.C.R. din noiembrie 1971 precum și în recentele documente de partid, continuînd astfel, într-o permanentă ascensiune, realizările culturii muzicale românești în anii de după Eliberare.

În centrul atenției noastre stau obiectivele majore ale culturii contemporane, factor militant pentru împlinirea înaltului ideal al eticii și echității socialiste, pentru ridicarea conștiinței omului nou. Ne angajăm să punem întreaga noastră putere de muncă, talentul și energia de care dispunem, în slujba răspîndirii frumuseților muzicii în rîndurile cele mai largi ale poporului, să cîntăm eroismul constructorilor socialismului, trecutul glorios de luptă al poporului, să dăm glas prin arta noastră aspirațiilor de pace și cooperare între popoare, al cărui exponent de prestigiu mondial sînteți Dumneavoastră, mult stimată tovarăse Secretar General și Președinte al Republicii Socialiste România.

Participanții la Sesiunea științifică jubiliară organizată de Uniunea Compozitorilor din R. S. România, Conservatoarele de muzică din București, Cluj, Iași, Institutul de Istoria artei al Academiei de Științe Sociale și Politice, Institutul de etnografie și folclor, oameni de muzică, cadre didactice, cercetători, studenți, sîntem hotărîți să sporim eforturile noastre pentru a cînta cu noi înfăptuiri create marile sărbători din acest an ale nașunii noastre socialiste, contribuînd la realizarea programului de înflorire multilaterală a scumpei noastre patrii.

PREȘEDINTELE UNICII COMPOZITORILOR  
DIN R. S. ROMÂNIA  
ION DUMITRESCU

RECTORUL CONSERVATORULUI  
„CIPRIAN PORUMBESCU”  
PETRE BRÂNCUȘI

# PENTRU-AL ȚĂRII VIITOR

Versurile de CORNELIU SERBĂN

Muzica de D.D. BOTEZ

Grave, pesante (♩=cca 92)

*mf*

S. *mf*

A. *mf*

T. *mf*

B. *mf*

1. Că tu - șe, lan - țuri, u - mi - liri — Am în - du - rat ne - nu - mă -  
 2. Dînd glas pu - ter - ni — cei che - mări — În in - su - rec - țî - a ar -  
 3. Po - po - ru - i fa - ur și stă - pîn, — Ța - ra - i gră - di - nă - nflo - ri -

1. Că tu - șe, lan - țuri, u - mi - liri — Am în - du - rat ne - nu - mă -  
 2. Dînd glas pu - ter - ni — cei che - mări — În in - su - rec - țî - a ar -  
 3. Po - po - ru - i fa - ur și stă - pîn, — Ța - ra - i gră - di - nă - nflo - ri -

1. Că tu - șe, lan - țuri, u - mi - liri — Am în - du - rat ne - nu - mă -  
 2. Dînd glas pu - ter - ni — cei che - mări — În in - su - rec - țî - a ar -  
 3. Po - po - ru - i fa - ur și stă - pîn, — Ța - ra - i gră - di - nă - nflo - ri -

1. Că - tu - șe, lan - țuri, u - mi - liri — Am în - du - rat ne - nu - mă -  
 2. Dînd glas pu - ter - ni — cei che - mări — În in - su - rec - țî - a ar -  
 3. Po - po - ru - i fa - ur și stă - pîn, — Ța - ra - i gră - di - nă - nflo - ri -

un poco più mosse

ra - te Pur - tînd în i - nimi și - n pri - viri — Sfîn - ta cre -  
 ma - tă Au - gust de foc ve - sti în zări — lz - bîn - da  
 toa - re Par - ti - dul Co - mu - nist Ro - mîn — Ne poar - tă

ra - te Pur - tînd în i - nimi și - n pri - viri — Sfîn - ta cre -  
 ma - tă Au - gust de foc ve - sti în zări — lz - bîn - da  
 toa - re Par - ti - dul Co - mu - nist Ro - mîn — Ne poar - tă

ra - te Pur - tînd în i - nimi și - n pri - viri — Sfîn - ta cre -  
 ma - tă Au - gust de foc ve - sti în zări — lz - bîn - da  
 toa - re Par - ti - dul Co - mu - nist Ro - mîn — Ne poar - tă

ra - te Pur - tînd în i - nimi și - n pri - viri — Sfîn - ta cre -  
 ma - tă Au - gust de foc ve - sti în zări — lz - bîn - da  
 toa - re Par - ti - dul Co - mu - nist Ro - mîn — Ne poar - tă

*cresc. e poco rit.* **f** Refren *a tempo*

din - țân li - ber - ta - te. Au - gust do - ua zeci și  
 în - de - lung vi - sa - tă. f  
 pa - șii că - tre soa - re. f

din - tă - n li - ber - ta - te. Au - gust do - ua zeci și  
 în - de - lung vi - sa - tă. f  
 pa - șii că - tre soa - re. f

din - tă - n li - ber - ta - te. Au - gust  
 în - de - lung vi - sa - tă. f  
 pa - șii că - tre soa - re. f

din - tă - n li - ber - ta - te. Au - gust  
 în - de - lung vi - sa - tă.  
 pa - șii că - tre soa - re.

trei Te-ai născut din a - prig dor Pes - te *p*  
 trei Te-ai născut din a - prig dor Pes - te *p*  
 do - uă zeci și trei Te-ai născut din a - prig dor Pes - te *p*  
 do - uă zeci și trei Te-ai născut din a - prig dor Pes - te

ani de lup - te, grei Lu - mi - nînd bi - ru - i - tor  
 ani de lup - te, grei Lu - mi - nînd bi - ru - i - tor  
 ani de lup - te, grei Lu - mi - nînd bi - ru - i - tor  
 ani de lup - te, grei Lu - mi - nînd bi - ru - i - tor



*f*  
 Au - gust do - uă zeci și trei Te î - nalți ne - mu - ri -  
*f*  
 Au - gust do - uă zeci și trei Te î - nalți ne - mu - ri -  
*f*  
 Au - gust do - uă zeci și trei Te î - nalți ne -  
*f*  
 Au - gust do - uă zeci și trei Te î - nalți ne -

*rit.* *p* *f* 1.2.  
 tor Zi de glo - rii și te - mei Pen-tru-al ță - rii vi - i -  
*p* *f*  
 tor Zi de glo - rii și te - mei Pen-tru-al ță - ri vi - i -  
*p* *f*  
 mu-ri-tor Zi de glo - rii și te - mei Pen-tru-al ță - rii vi - i -  
*p.* *f*  
 mu-ri-tor Zi de glo - rii și te - mei Pen-tru-al ță - rii vi - i -

3.  
 tor! ță - rii vi - i - tor!  
 tor! ță - rii vi - i - tor!  
 tor! ță - rii vi - i - tor!  
 tor! ță - rii vi - i - tor!

## FOLCLOR ȘI ESENȚĂ, ȘCOALĂ NAȚIONALĂ ȘI UNIVERSALITATE

de Tiberiu OLAH

„Socotesc folclorul perfect în sine — spune Enescu — însă folosirea lui în lucrările simfonice echivalează cu o slăbire, o diluare a lui“.

Care este semnificația celor de mai sus?

Unii muzicieni au fost tentați să vadă în această afirmație o oarecare subapreciere a folclorului.

Cum trebuie înțeleasă influența muzicii populare asupra celei culte, profesionale?

La această întrebare s-au dat și se dau diferite răspunsuri. Se citează des și toată lumea este de acord cu teza după care impulsurile folclorice trebuie să devină — cum spunea Bartók — „limba maternă“ a compozitorului. Ar fi oare o contradicție între afirmația lui Bartók și Enescu? Nicidecum! Pentru că melodia populară autentică reprezentând o perfecțiune a expresiei artistice nu mai are nevoie de „ajustări“ din partea compozitorului. S-ar putea întreba în continuare: nu este îngăduit citatul folcloric? Nu poate fi vorba nici pe departe de aceasta. Dar folosirea citatului cere *personalitate*, orice notă scrisă de compozitor reclamă fantezie și trebuie să constituie un act de creație, iar armonizarea unei melodii reprezintă procesul căutării unei ambianțe sonore, cel puțin echivalentă acesteia ca forță expresivă. Compozitorul trebuie să se străduiască a descoperi acele latențe armonice implicate în însăși melodia la care a făcut apel.

Ce reprezintă un citat de coral la Bach? O varietate imensă de posibilități, de la „simpla“ armonizare, pînă la ampla fantezie-coral și preludiu-coral. Aceste considerente compo-nistice rămîn valabile și azi, cînd sînt folosite melodii folclorice autentice. De exemplu, melodiei populare i se poate adapta un simplu acompaniament (stadiul corespunzător simplilor armonizări de coral ale lui Bach). În acest caz, cîntecul respectiv are un rol primordial, restul rămînînd pe un plan secund.

O altă fază ar fi aceea în care cîntecul popular are un rol de motto încadrat într-un *material contrapunctic*, cînd elementul dominant *nu apare explicit* (principiu similar cu procedeul folosit în fantezie-coral și preludiu-coral). Toate aceste aspecte au avut și au, nu o dată, întruchipări remarcabile în muzica noastră.

Există muzicieni care cred că melodia populară nu suportă decît armonii simple. Cunos-

cînd numai sistemul tradițional occidental major-minor, ei înțeleg prin această armonie, înlanțuiri de tonică și dominantă.

Cu cît e mai primitivă, mai rudimentară melodia (din punct de vedere structural), armonizarea ei trebuie să fie deosebită. Mă refer, de exemplu, la melodii arhaice cu 2—3 trepte, a căror forță interioară este extraordinară. Nu aflăm aici bariere de ordin tonal și funcțional, iar absența acestor bariere duce, cu evidență, la o mai mare libertate creatoare — libertate presupunînd fantezie în mînuirea corelațiilor tonale. Noile trăsături melodice duc la noi concepte armonice, generînd schimbări fundamentale în conceptul de consonanță și disonanță. (Așa, bunăoară, în cîntecul bihorean și cel hunedorean cvarta mărită nu apare ca disonanță și nu cere să fie rezolvată după legile armoniei tradiționale).

Din cauza unor atitudini necreatoare, impersonale în prelucrarea citatului folcloric, unii muzicieni au tras concluzia că asemenea prelucrări reprezintă o treaptă inferioară a creației muzicale. Problema e complexă și are două laturi: una istorică și alta contemporană. Dacă această descoperire a potențelor folclorului a constituit o revoluție în gîndirea muzicală a compozitorilor noștri din veacul trecut și chiar din primele decenii ale secolului XX, exigențele creației muzicale actuale obligă la mai mult decît o simplă atitudine de exaltare în fața tezaurului neprețuit al artei populare. Azi o atitudine pasivă, care maschează incapacitatea forței creatoare prin citate frumoase în sine dar tratate impersonal și uneori chiar rudimentar, poate fi considerată ca un adevărat parazitism. Este preferabilă urmărirea unei execuții realizată de un taraf popular autentic, unei așa-zise prelucrări, care constituie o compilație a unor exerciții de armonie dintr-un manual școlăresc.

O asemenea atitudine nu poate trezi interese artistice, n-are nimic comun cu autenticul popular, ea reprezintă o adevărată violare a bunului obștesc. Cu cît personalitatea artistului este mai puternică, mai bine conturată, cu atît mai mult se va face simțită amprenta creatorului și în acest gen de exprimare. Deci cunoașterea și asimilarea tuturor *cerințelor compo-nistice contemporane* se impune cu stringență și în acest domeniu. Prelucrarea „pură“ la marii creatori ne apare totdeauna legată

organic de întreaga lor creație. La urma urmei, deci, universalitatea mesajului artistic este și trebuie să fie prezentă în toate capodoperele genului amintit.

Revenim la Bach. Citatele de coral din cantatele și oratoriile sale fac parte constitutivă din lucrările respective. Ele sînt elemente de ordin dramaturgic — deci foarte personale — și nu simple divertismente. În fond e îndeobște cunoscut că toată arta lui Bach este pătrunsă de coralul protestant (a cărui origine populară se cunoaște). Dar de la formele ei concrete — adică citat — pînă la abstractizări apocaliptice din crucifixul *Missei în si minor* ori pînă la *Arta fugii* se vede drumul artistului gînditor, al creatorului de geniu, care transformă neconținut materialul sonor. Această veșnică metamorfoză a materialului are un rol deosebit în creația muzicală. Transfigurarea creatoare, însă, nu reprezintă o treaptă ierarhică, din punct de vedere valoric, deoarece — așa cum s-a mai arătat — aceste modalități pot coexista în aceeași lucrare, după cum pot figura ca entități aparte. Aș afirma totuși că numai o personalitate capabilă de sinteză și esențializarea materialului folcloric va realiza și prelucrări de un autentic fior artistic.

Oare diferitele aspecte ale Păsării măiestre de Brâncuși — aceste veșnice metamorfoze de la concret la esență — nu reflectă același proces? Drumul parcurs de la 1. pasărea concretă la 2. reducerea ei la esență și 3. la concentrarea ei ulterioară într-o linie aerodinamică, 4. generalizarea ei filozofică (de pildă coloana infinită reprezentînd năzuința spre veșnicie și perfecțiune) reflectă același proces creator (în cazul de față drumul de la motivul popular cu caracter sculptural-pictural, la esențializare, la universalizare).

Tot astfel în genialele *Impresii din copilărie* de G. Enescu, alături de motive ce ar putea fi citate folclorice aflăm intonații care nu mai pot fi asemuite cu melodii populare, ele fiind tot rezultatul unei esențializări de o înaltă forță artistică: „vîntul din horn“, „pasărea din colivie“ — tot o pasăre măiastră transfigurată cu mijloace muzicale. În aceste cazuri intonațiile apropiate de cele populare sînt îmbinate organic cu cele sublimate artistic.

În *Oedip*, în *Cvartetul de coarde nr. 2* ca și în *Simfonia de cameră* sau *Vox Maris*, procedeul acesta este dus mai departe; aluziile la intonațiile cu caracter popular sînt mai greu sesizabile, lucrările fiind rezultatul unei asemenea sinteze și generalizări superioare — tendință care nu contrazice ci, dimpotrivă, confirmă teza enesciană enunțată în cazul acestor considerațiuni.

Urmărind drumul creației noastre, se poate remarca ușor că majoritatea compozitorilor tind spre o asemenea sinteză. Aproape în fiecare lucrare se poate desluși clar prezența folclorului sau, ca o necesitate ulterioară, transfigurarea succesivă a acestuia, potrivit temperamentului și capacității creatoare a autori-

lor. Acest proces poate să ajungă pînă la transformările cele mai radicale, unde compozitorii respectivi, apelînd la cele mai valoroase cuceriri ale muzicii universale, ajung, în unele cazuri, la un limbaj personal, nou, inedit.

Este limpede că nu există „rețete“ sau sfaturi în ceea ce privește fixarea punctului de la care trebuie pornit, în cazul de față, sau a punctului final pînă la care se poate ajunge prin acest procedeu de filtrare personală a melosului popular.

În artă, orice principiu exclusivist, chiar dacă ar putea duce în unele cazuri la o întru-chipare strălucită, reprezintă totuși o îngustare a forței creatoare. O asemenea absolutizare duce la fetișizarea anumitor procedee, la monopolul anumitor curente și tendințe. Așa s-a întimplat la un moment dat cu absolutizarea principiilor realismului din sec. XIX (implicat și a unor teorii despre folclor) considerate unic valabile și în secolul nostru.

Dar, făcînd abstracție de aceste excese evidente, și pornind de la exemplele concrete ale practicii muzicale seculare, putem să ajungem la anumite concluzii indiscutabile:

1. Folclorul poate avea valoare universală și ca citat, dacă e prelucrat la un nivel înalt; mai precis, dacă această prelucrare reprezintă o viziune personală superioară și contemporană,

2. Nu se pot fixa limite inferioare sau superioare în ceea ce privește nivelul gradului de transformare sau esențializare a materialului folcloric. Toate stadiile pot coexista, după cum și fiecare fază, luată aparte, are dreptul la existență.

3. Menționăm, de asemenea, că nu pot fi indicate nici normative privind prelucrarea practicii muzicale contemporane. Aici trebuie delimitată granița dintre arta muzicală, fie ea chiar experimentală, și impostură. Nu poate fi pus semn de egalitate între unele producții pseudo-artistice (practicate de altfel de oameni lipsiți de tehnică componistică) și rezultatul unor experiențe vii, ușor sesizabile, în evoluția unor creatori și lucrările lor. Acestea din urmă au vădit, prin forța lor de expresie, un caracter inedit, deci sînt rodul unor necesități artistice și reprezintă o nouă viziune asupra realității.

Și acum, vorbind de originalitate, ca despre trăsătura care, la urma urmelor, ne-a ridicat în ochii lumii, după părerea mea, autentică originalitate se exprimă în contribuția compozitorului, sau a unei anumite școli, la evoluția limbajului muzical. Ea poate fi mai mare sau mai mică, dar la creatorii importanți există în mod necesar. În aparență paradoxal — și în fond cu totul dialectic — dacă tradiția muzicii culte a Europei o desfășurăm în proces istoric, ea nu se manifestă altminteri decît ca o acumulare a inovațiilor, și nicidecum ca un inventar de dogme imuabile. Același aspect își păstrează valoarea și în cazul specific al oricărei națiuni. *Relația* dintre *tradiție* și *inovație*, mai bine zis măsura progresului artistic

nu este neapărat asemănătoare cu procesul biologic, acesta din urmă exprimat prin cele două mari treceri ale sale: nașterea și moartea. Mersul înainte în artă se arată, dimpotrivă, ca o acumulare, ca o cizelare continuă a materiei. Iată un proces deosebit, presupunând mult spirit analitic, critic și de selecție, cel care în ultimă instanță poate genera noi descoperiri.\*)

În ceea ce mă privește, repet, consider că întregul tezaur folcloric păstrat pe teritoriul României este inepuizabil și că ne oferă azi sugestii noi. Trebuie doar să le dăm curs, punând în acțiune acel spirit de care vorbeam. Fidelitatea față de folclor nu presupune numai compunerea unor melodii sau a unor celule muzicale asemănătoare intonațiilor populare. Ea ne obligă mai mult, la explorarea unor domenii neutilizate pînă acum, unele chiar nebănuite, cum ar fi spre exemplu posibilitățile ritmului liber, emancipat față de canoanele simetriei tradiționale; mă gîndesc, de exemplu, la acel inefabil — despre care am vorbit la început — dat prin combinațiile de două sau de trei note, la fiecare reapariție a lor primind noi expresii, datorită unor ușoare diferențe de intonație și unor subtile asimetrii neîncadrabile în practica muzicii occidentale. Mai am în minte un nou sens muzical al epichului, așa cum se regăsește el în zona aparent îndepărtată a vechilor balade și colinde dar care exprimă niște adevăruri veșnic umane.

O altă caracteristică a continuității tradiției este că nu toate conexiunile se fac prin reluarea nemijlocită a unor procedee existente înainte — și „la modă“, am putea adăuga. E posibilă și reactualizarea unor idei schițate sau intuite de mult, într-un trecut mai mult sau mai puțin îndepărtat. Tot așa, se poate continua tradiția prin reluarea unor elemente cîndva colaterale ei și care pot deveni specifice abia în momentul de față. În nici un caz nu e vorba aici de discontinuitate — adică de moarte și de naștere biologică — ci de un alt tip de înnodare a trecutului cu prezentul. Pentru că prezentul tău sau trecutul apropiat te vor influența, fără doar și poate, într-un fel sau altul.

M-am oprit, evident, în primul rînd asupra anumitor idei legate de folclor și asupra unor anumite modalități de transfigurare a acestuia. Un lucru e cert: folclorul (văzut în complexitatea sa), tradiția enesciană și a școlii românești (care la rîndul lor pot constitui un alt impuls poate echivalent cu acela al folclorului), precum și practica contemporană (de cuceririle căreia trebuie ținut seamă), deschid compozitorilor români un orizont larg al inspirației creatoare. Toate acestea au contribuit și pot contribui la afirmarea unei viziuni artistice proprii, personale, care să constituie un aport de seamă la patrimoniul culturii universale.

\* Asupra problemei *Tradiție și inovație* ne vom referi mai pe larg într-un viitor studiu.

La poporul român, specificul național s-a definit și conturat de-a lungul a multor secole, trăite într-un peisaj geografic variat, în condiții social economice aparte, avînd o cultură cu bogate tradiții și obiceiuri, de o factură psihică armonioasă și echilibrată, zămislindu-se astfel conștiința comunității de origine, teritoriu, neam și limbă, acea conștiință a unității sale de cultură.

Printre atribuțiile morale fundamentale ale poporului român, pot fi enumerate: omenia, simțul măsurii, dragostea pentru dreptate, mentalitatea realistă, spiritul de toleranță, de înțelegere, de asemenea o anume melancolie pe care o găsim în doine, acea stare spirituală specifică a cîntecului lung, ce ne creează un profund sentiment al dorului, dublat de bucuria de a trăi și încrederea în viitor.

Plămădită la confluența acestui complex de elemente materiale și spirituale, opera de artă este în chip natural specific națională, poartă adînc impregnată în structura sa intimă, amprenta particularităților psihice ale poporului român. Conceptul de specific național a preocupat în decursul vremurilor în mod deosebit pe creatorii și teoreticienii noștri, precizîndu-se și îmbogățindu-se mereu.

Astfel, au fost reținute ca fiind caracteristice pentru definirea originalității artei și literaturii române: limba, cu multiplele sale funcții în formare, păstrarea, transmiterea și dezvoltarea specificității spiritului românesc; inspirația izvorită din tradițiile și obiceiurile specific naționale, precum și prelucrarea în modalități proprii a temelor general-umane.

Arta populară a fost întotdeauna un izvor neseecat de inspirație pentru arta cultă. Prin legătura neîntreruptă între cele mai vechi tradiții folclorice și sentimentul naturii prin care se exprimă, comuniunea sufletească o omului cu natura, se creează la poporul român acel cult al tradiției și al umanului.

Originalitatea națională marchează amplitudinea și valoarea contribuției pe care arta noastră o poate aduce patrimoniului culturii universale.

Pentru ca o operă de artă națională să devină universală, trebuie să întrunească mai multe calități: să se refere la întreaga lume, la universul privit în ansamblul său; să cuprindă toți membrii colectivității umane, însușirile și regulile ce se pot verifica în toate cazurile. Exprimat mai clar, este capacitatea operei artistice, de a cuprinde și de a fi înțeleasă de un public cît mai larg cu putință, pe cît posibil, tuturor oamenilor și tuturor timpurilor. Identificîndu-se cu aspirațiile poporului său, cu modul său particular de gîndire și acțiune, creatorul de geniu proiectează pe un plan general, etern uman, cu clarviziunea viitorului, o problematică specifică, dar care interesează

oamenii de pretutindeni și din totdeauna, dezvoltându-le trăsăturile specifice neamului său, dezvoltându-le din experiența proprie trăsăturii esențiale ale condiției umane. Bach, Enescu, Shakespeare, Eminescu, Beethoven, Brâncuși sau Ion Barbu sînt creatori universali, pentru că în creația lor, deși circumscrisă unor coordonate spațiale și temporale ale unei colectivități, se regăsesc toți oamenii, indiferent de condiția lor socială, loc geografic, sau moment istoric în care trăiesc. Este adevărat că fiecare operă de artă este ambiguă, conținînd elemente de universalitate cît și elemente de ordin național, regional local, concretizări ce se pot realiza pe zone din ce în ce mai strînse. Unele sentimente, cazuri, situații prezintă un grad de interes general, însă ele sînt trăite diferit de la o colectivitate la alta, în stare pură absolută.

Se pune atunci întrebarea:

— În artă există cu adevărat universal?

După cum spunea Tudor Vianu:

— „Universal în artă reprezintă suma, sinteza, chintesența contribuțiilor naționale, totalitatea laturilor celor mai de seamă din diferite creații naționale, de el depind în mod concret-istoric valoarea și strălucirea lor, el le înriurește permanent într-o reciprocitate organică“.

Unul din factorii care contribuie de asemenea la universalizarea operei de artă este participarea ei la circuitul mondial de valori spirituale, fiind o necesitate vitală pentru asigurarea dezvoltării normale a artei și literaturii.

Convingerea mea e că în artă trebuie să vezi realitatea cu ochii timpului tău. Se știe că tradiția noastră folclorică are imensa calitate de a oferi o întregă lume de expresii inedite.

Avangarda Occidentului, în general ignorînd cele mai vechi straturi de muzică, a avut năvitatea să le creadă invenții proprii. De pildă, mult discutata formă deschisă, o noutate șocantă în contextul de tradiție cultă a Occidentului, o regăsim la noi perfect ilustrată în străvechiul „cîntec lung“ sau doină, o muzică făcută să răspundă în mod ideal nevoii de a cînta, cu sentimentul timpului infinit.

O ultimă modă adoptată de avangarda muzicii noi, cunoscută sub numele de „tendință minimală“ (minimalistic tendency), urmărește, în fond, formularea imaginii artistice cu o extremă economie de mijloace. Dar oare, dacă nu mă înșel, nu acesta a fost idealul de împlinit al cîntărețului nostru popular? De curînd am terminat de lucrat o piesă cu hăulituri din Gorj. Am găsit unele exemple avînd numai două durate etalon și trei trepte de înălțime, selectate din ordinea armonicelor naturale. Cu aceste minime elemente, țaranul nostru a creat un model de conexiuni neprevăzute între evenimente.

Este ceea ce aș situa în zona cea mai actuală a cercetării muzicale. Tradiția noastră e un lucru prea serios ca să rămînă asociată numai cu pitorescul de conveniență al ariilor naționale. Meritul școlii românești din secolul 20 este tocmai că, o dată cu *Sonata a III-a pentru pian și violină* de George Enescu, a reușit să transfere datele culturii celei mai vechi — o cultură anterioară mileniului cînd s-a cristalizat muzica Occidentului — în zonele de interes și de putere de analiză ale omului contemporan de pretutindeni. Pot spune că, personal, sînt de acord cu toți colegii care nu afișează direct produsul folcloric, cum ar fi de pildă o anume melodie compusă ca să sune folcloric, sau prelucrarea ei mai mult sau mai puțin în spiritul ei dat, fiind că asta ar fi, după mine, exact ceea ce se încadrează în termenul estetic de „kitsch“. Sînt alături de compozitorii care au ajuns personal să descopere mecanismele intime din care e făcută o artă multimilenară cum e folclorul și, cu ele, să genereze o muzică proprie și totodată națională. Nouă, românilor, folclorul ne e mai la îndemină decît altor popoare din Europa și, dacă știm să căutăm, avem toate șansele să ne găsim în el modele ideale.

Este ceea ce, după mine, ne poate defini în universal.

Omagiez pe distinsul și vrednicul muzician Dumitru Botez, la împlinirea celor 70 de ani de viață și celor peste 45 de ani, dăruți cu generozitate muzicii românești.

O fac dintr-un curat sentiment al datoriei, cu afecțiunea și prietenia, pe care le simt întregi și neschimbate de atîta vreme pentru profesorul, compozitorul, animatorul, — omul —, al cărui umăr l-am simțit întotdeauna și-a cărui inimă caldă a bătut la fel, în toate împrejurările, cînd muzica românească ne-a solicitat colaborarea.

Contemporani pe tărîmul culturii noastre noi, în anii încărcăți de evenimente, am simțit din plin imboldurile, avînturile, grijile și bucuriile misiunii noastre, ne-am aflat colegi de strădanii și idealuri în Conservator, în Uniunea Compozitorilor, în atîtea și atîtea locuri și împrejurări, în care interesele artei pe care o slujim de mult timp, ne-au purtat.

Împreună am văzut înflorind în Uniunea compozitorilor creația muzicală și muzicologia, laolaltă ne-am străduit să strîngem în jurul și sub prestigiul ei material și moral, toate forțele, toate aspirațiile, noi profesorii am crescut în Conservator tinerele răsaduri de interpreți, dascăli, compozitori, muzicologi. Cu toții ne-am nevoit, în deceniile care s-au scurs de la Eliberare, pentru dezvoltarea vieții muzicale, pentru educația maselor, pentru ridicarea prestigiului muzicii și muzicienilor noștri, pentru înlesnirea vieții și activității lor.

Omagiez pe dirijorul de cor și animatorul vieții muzicale corale românești, pentru activitatea rodnică și îndelungată, desfășurată în cadrul formațiilor vocale ale Radiodifuziunii și Filarmonicii, pentru consolidarea bunei tradiții corale, pentru exigența și înaltul nivel profesional și artistic, pe care le-a impus în aceste instituții.

Cinste activistului neobosit pe tărîmul educației muzicale, a cărui prezență își întinde eficiența pe tot cuprinsul țării, în toate colțurile în care vibrează dragostea, pasiunea pentru muzică, interesul pentru tradiția nobilă a muzicii corale.

Onoarea care i se face astăzi, pornită din dragoste și manifestată cu sinceritate, se răsfîrînge asupra întregii muzici românești și a tuturor muzicienilor. Prilejul care ni se oferă de a mărturisi gânduri bune și admirația pentru un slujitor emerit al muzicii, se încununază cu nimbul festiv al evenimentului.

Dumitru Botez știe să-i strîngă în jurul său, să-i stîrnească și să-i păstreze în vraja artei pe iubitorii genului coral — care simt mai mult decît plăcerea, — simt nevoia sufletească de a cînta împreună, de a-și uni glasurile în bucuria muzicii. În acest sens, coralele pe care le-a condus odinioară și corala, pe care a înjghebat-o și-o conduce astăzi, constituie o do-



vădă grăitoare. Priviți pe entuziaștii cîntărețoriști, strînși într-o perfectă comunitate de simțire, admirați-le plăcerea, dragostea de a cînta, disciplina, transfigurarea!

Un șef de cor devine, prin misiunea lui, un modelator de suflete, un corifeu al mesajului profund uman, pe care îl conferă vieții, solidaritatea spirituală prin muzică, fericirea pe care n-o poate oferi oamenilor decît bătrîna și sublima artă a sunetelor.

Stimez și iubesc pe omul și prietenul Dumitru Botez, colaborator fără reproș, tovarăș inimos de fapte bune, coleg loial și civilizat, cinstit în gînd și vrednic în fapte.

Ion DUMITRESCU

\*

Moștenind de la străbunii străbunilor noștri, odată cu atîtea alte valori spirituale, cuvîntul de „sărbătoare“ și obiceiul ei, ne bucurăm astăzi să tîlmăcim în jubileul unuia dintre maeștrii muzicii noastre, un jubileu al însăși muzicii noastre, mărturie a înfloririi ei în contemporaneitate, expresie a crezului și a efortului unic care înmănunchează generații, personalități, domenii de slujire artistică. Căci păstrarea valorilor moștenite, conservarea lor pentru posteritate, cinstirea lor în prezent sălăș-

luiesc în adîncul cuvîntului de sărbătoare — dies conservatoria — și aceasta ne și îndreptățește, chiar ne cheamă cred să poposim cu sufletul cald de discipoli și de colegi, de iubitori ai muzicii și slujitori ai ei pentru a aduce azi prinos de recunoștință maestrului Dumitru Botez, pentru a-i ura viață lungă, spre conservarea și creșterea neconținută a culturii noastre muzicale.

Testament de la Porumbescu, Dima, Musicescu și Kiriac, de la Vidu, Cucu, Brediceanu, Drăgoi și Chirescu, muzica noastră corală a fost și rămîne vatra pe care a crescut întreaga cultură muzicală românească, puntea de trecere de la frumusețile pure și fruste ale melosului folcloric la bogăția și complexitatea creațiilor din genurile simfonic, de muzică de cameră și de operă. Muzica noastră corală este factorul de educație patriotică, făclia care a luminat lupta pentru eliberarea socială și națională, mantia în care s-a împodobit stihul popular și simțirea poeziei noastre, glasul în care s-au rostit însuflețirea Unirii, eroismul războiului pentru independență, revolta Griviței ceferiste, a petroliștilor, minerilor și tipografilor din țara asuprită și exploatată, revolta anilor războiului și împilării. Muzica noastră corală este glasul cu care de trei decenii națiunea noastră, oamenii muncii de la orașe și sate, tineretul, ostașii, pionierii rostesc dragostea pentru țara nouă și pentru partid, elanul dăruirilor și bucuria împlinirilor creatoare. Corul este la noi momentul crucial de convergență între cultura veche populară și de cult și arta din care se identifică o școală, o conștiință muzicală națională, este calea miraculoasă de afirmare simultană a geniului muzical al poporului prin reuniunile de cîntări care au ținut pentru tot naltul trează ideea demnității naționale, și manifestările de aleasă ținută ale formației „Carmen” pe scena Ateneului. Corul a purtat pașii profetici ai lui Musicescu și coriștilor săi pe coclauri transilvane și bănățene aflate sub lungă asuprire străină, ai lui Vidu în Moldova pentru a sorbi izvorul artei naționale unitare, ai lui Porumbescu din Bucovina la Chizătău pentru a uni sufletele române; corul a purtat aleanul poporului nostru de preste deal la nana-n vale, făcînd s-ajungă pe tot pămîntul țării răsunset din Ardeal, răsunset din Crișana. Prin cor, Musicescu și Kiriac au descoperit și transmis urmașilor lor, lumea inedită a modurilor și ritmurilor populare, dînd monodiei milenare noi și moderne dimensiuni expresive. Și dacă evoc aci această istorie vie, emoționantă, desfășurată pe spațiul unui secol de înfăptuiri muzicale românești, împlinită pe planul creației prin aportul impetuos al generațiilor de astăzi, de la mereu tînărul maestru Ioan D. Chirescu la continuatorii săi și adăugîndu-se tezaurul universal al muzicii de gen de la madrigalul preclasic pînă la contemporani, este pentru că această istorie vie ne-a fost transmisă cu vibrație artistică profundă, cu măiestrie și știință de interpret și pedagog,

cu prestigiu de creator, cu dăruirea unui militant de frunte pentru propășirea artei corale, de profesorul, dirijorul și compozitorul mereu tînăr și el, Dumitru Botez.

E mai bine de un sfert de veac de cînd în clasa de cor a Conservatorului sau în sala de concert a Ateneului ori Radiodifuziunii am aprins lumină din această lumină; și dacă destinul ne-a chemat pe unii dintre noi să iubim muzica și s-o slujim cu condeiul, artiști înzestrați, compozitori, dirijori, pedagogi, cîntăreți soliști și coriști au crescut prin osîrdia și priceperea maestrului nostru purtînd frumusețile muzicii în București, în țară și în lume. Ce concert coral și coral-sinfonic, ce întrecere artistică, ce moment al activității de amatori, ce clipe din viața Uniunii Compozitorilor, din dialogul creatorilor și interpreților muzicii cu oamenii muncii s-au petrecut fără participarea maestrului Botez, fără aportul său plin de autoritate, de tact, de sprijin voluntar, de exigență discretă și generoasă încurajare a celor dăruiți de muza Muzicii? Prezent în fruntea vieții artistice profesionale, maestrul Botez a arătat, după pilda mai marelui nostru Enescu, dragoste sinceră și prețuire pentru miile de artiști și iubitori ai artei care asigură muzicii un destin național și o însemnătate socială.

Iată de ce în jubileul care semnifică frumoase izbînzii artistice obținute în decursul unei rodnice activități de o viață, cinstind o personalitate de frunte a muzicii noastre corale, cer îngăduința să salut un jubileu al culturii noastre muzicale în ansamblu și, în mod special, un jubileu al corului Filarmonicii „George Enescu”, al cărui artist model, prieten devotat, susținător și îndrumător a fost și rămîne maestrul Botez. Căci dacă vreme de decenii imaginea primei orchestre simfonice a țării rămîne asociată cu imaginea magistrului ei șef George Georgescu, istoria corului nostru profesionist de frunte al acestor timpuri înscrie, pe aceleași pagini, înfăptuirile coriștilor și ale dirijorului. Corul Filarmonicii „George Enescu” este o școală a seriozității și profunzimii, a dăruirii în promovarea marelui repertoriu național și universal al genului. Format de maeștri, el a format măiestria componentilor săi, dînd pentru mișcarea corală din țară un exemplu. Din vatra corului s-au ridicat solisti care au dobîndit un renume internațional, de pe scena slujită de această formație au pornit spre inima publicului cîntece patriotice, piese cu structură complexă, de la madrigale care reinviază valori nemuritoare ale artei polifonice, pînă la cantate și oratorii de amploare.

Corul Filarmonicii „George Enescu” este o înfăptuire, un criteriu, un simbol. Fie ca jubileul de față să însemne o cheazășie pentru noi și frumoase realizări, o certitudine a propășirii acestui însemnat și permanent domeniu de viață și cultură muzicală românească.

Dr. Vasile TOMESCU

# Cuvînt la cel de al V-lea Congres Unional al Compozitorilor și Muzicologilor sovietici — Moscova, 5 aprilie 1974 —

Expresie a bogatelor și rodnicelor relații prietenești dintre statele și partidele noastre, colaborarea dintre muzicienii români și muzicienii sovietici, dintre Uniunile de Compozitori și Muzicologi din Republica Socialistă România și Uniunea Sovietică a devenit profundă și permanentă. Vă rog să-mi permiteți ca, în lumina acestui adevăr, să folosesc prilejul de față transmițînd, de la această tribună, omagiul adresat de muzicienii români colegilor sovietici și să exprim totodată înalta prețuire pe care o acordăm realizărilor culturii muzicale din U.R.S.S.

Ne permitem să evocăm aici dialogul prietenesc purtat la Moscova în luna octombrie 1972 între conducerea Uniunilor de compozitori din R. S. România și U.R.S.S. Aniversarea a 60 de ani de viață ai președinților celor două Uniuni de Compozitori a fost marcată prin calde omagii publicate în cinstea compozitorului Tikhon Hrennikov de revista „Muzica” și în cinstea compozitorului Ion Dumitrescu de revista „Muzikalnaia Jizni”. Sărbătorirea septuagenarului maestru Aram Ilici Hacıaturian a fost de asemeni cinstită în țara noastră. Colaborarea în domeniul muzicologiei a cunoscut la rîndu-i o intensificare. Amintim de asemenea Expozițiile discului muzical din țările noastre, manifestare care a devenit tradițională. Totodată ținem să accentuăm însemnătatea afirmării în țara noastră a unor ansambluri și soliști sovietici de frunte veniți în cadrul stagiunilor curente sau cu prilejul Festivalului Internațional „George Enescu”. Toate acestea și multe altele au făcut ca relațiile muzicienilor români cu muzica și muzicienii sovietici, să se adîncească în mod permanent, paralel cu îmbogățirea cunoștințelor noastre despre valoroasele înfăptuiri ale culturii muzicale din țara prietenă, care continuă cu prestigiu străvechi și vestite tradiții.

În ceea ce privește cultura muzicală în România Socialistă ea cunoaște în momentul de față efervescența pregătirilor pentru un rodnic bilanț care va fi marcat de aniversarea a XXX de ani de la Insurecția națională antifascistă armată și de desfășurarea celui de al XI-lea Congres al Partidului Comunist Român. Realizările recente în domeniul creației, activității teoretice, educației muzicale de mase și artei interpretative se află de pe acum în atenția publicului datorită bogatei stagiuni artistice actuale.

Muzicienii români se străduiesc cu succes să răspundă obiectivelor înscrise în Documentele elaborate de Partidul Comunist Român privind înflorirea culturii socialiste în țara noastră, dînd astfel glas chemării și îndemnurilor adresate de Secretarul General al Partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, pentru dezvoltarea unei arte pătrunsă de ideile luminoase ale umanismului socialist, de sensibilitatea și idealurile înalte ale contemporanilor.

Compozitorii și muzicologii români militează pentru cunoașterea și prețuirea tezaurului muzicii clasice, moderne și contemporane universale, care s-a îmbogățit și se îmbogățește neîncetat cu valori realizate de muzicienii din țările socialiste, de muzicienii din întreaga lume însuflețiți de o gîndire înaintată, de sentimentul înaltei răspunderi de ordin etic și estetic ce revine muzicii.

În încheiere, vă rugăm încăodată să ne permiteți, dragi tovarăși, a exprima stima și prețuirea noastră deosebită pentru înfăptuirile culturii muzicale sovietice și să urăm participanților la lucrările Congresului Unional al Compozitorilor și Muzicologilor din țara prietenă rezultate cît mai frumoase.

**Dr. Vasile TOMESCU**



# „Miorița” — studiu și culegere de folclor

de TIBERIU BREDICEANU

(Continuare din nr. 4).

În primăvara anului 1929—7. III. — continuînd studiile mele folclorice muzicale prin Muntenia, am avut în comuna Dragoslavele, județul Muscel, următoarea surprindere: întâi mi-a cîntat din vioară lăutarul Dumitru Feraru de 47 ani, apoi țărancă Paraschiva Bucur Arsu de 22 ani, o melodie a „Mioriței” care am putut constata numaidecît că e aproape aceeași, adică o variantă a melodiei pe care cu doi ani în urmă, 1927, am cules-o de la Maria și Matei Jurăbiță (categ. V a,b) din Covasna. Melodia Mioriței cîntată la vioară de D. Feraru este următoarea:

F. 116 e) și 117 a) Cat. V d. (ex. 19)

DRAGOSLAVELE  
Dumitru Feraru, lăutar  
născ. 1882



iar cea cîntată din voce de Paraschiva Bucur Arsu e aceasta:

F. 117 b) Cat. V e (ex. 20)

DRAGOSLAVELE  
Paraschiva Bucur-Arsu, țărancă  
născ. 1907



Pe-un picior de plaiu

Pe-o gură de raiu

Iată vin în cale,

Se cobor în vale (Din text nu mi s-a comunicat mai mult).

Mai tîrziu, în 19 nov. 1940, am mai cules o variantă a aceleiași melodii de la lăutarul Constantin Gîndac de 56 ani, primarul romilor din Satu-lung (Săcele), cătunul Gârciu:

F.208 Cat. V f (ex. 21)

În legătură cu melodiile baladei „Miorița” pînă aci înșirate, dăm și o melodie fără text pe care in-

Satulung, Cătunul Gârciu  
Constantin Gîndac, lăutar  
născ. 1884



formatorul nostru Niță Oglindă din comuna Turcheș (Săcele), de 53 ani, ne-a cîntat-o din vioară în 8.VI.1937 afirmînd că „asta-i a Mioriței”. Că e o doină ciobănească nu încapă nici o îndoială, mai ales că are exact forma tipică a melodiilor de acest fel constatătoare din două părți: o doină și un dans, partea întia reprezentînd, după obișnuita denumire, tristețea păcurarului care și-a pierdut oile, iar partea a doua bucuria cînd le-a aflat, sau zărind din depărtare niște pietrii albe, crede că și le-a aflat.)

TURCHEȘ  
Niță Oglindă, lăutar  
născ. 1884

Tempo rubato



1) a) Ne întîlnim cu această expresie în scris pentru prima oară într-o poezie pe care poetul maghiar Valenț, Balassa (1552—1594) a scris-o, — după cum ne relatează Dr. G. Alexici într-un articol al său din revista „Luceafărul” din Budapesta, 1903 pagina 366—371, — pe melodia „Cînd fata română plîngea după oile pierdute” („Az mint az altévedt juhokat siratja volt az oláh léány”)

b) Melodie ce se cînta mult în tinerețea mea în Lugoj, — probabil răspîdită prin compozitorul Stefan Perian, care mai întii o folosise într-un potpourriu al său de cîntece și jocuri românești (neterminat) și pe care, în parte, completată am utilizat-o și eu în baletul (Mare ansamblu) din scenele mele lirice întitulate „Seara Mare”.

c) O astfel de melodie e și „Miorița” tip II din Banat, din acest studiu (informator Pavel Grecu).

d) Din punct de vedere structural e identică și melodia colectată și publicată de mine în studiul „170 melodii populare românești din Maramureș”, — v. pag. 23.

E întrebarea acum dacă și cealaltă afirmație a informatorului că „e a Mioriței“ e tot atât de îndreptățită? Vom supune analizei în acest scop mai multe părți ale acestei melodii, începînd cu un fragment de pe la mijlocul ei:

Cu această parte de melodie se aseamănă, în adevăr, fără nici un dubiu următoarele fragmente de melodie din „Miorița“ premergătoare:

Satulung

Dragoslavele

Dragoslavele

Covasna

Covasna

Covasna

La aceste 6 fragmente de melodii ordonate după gradul lor de asemănare mai apropiat sau mai depărtat de fragmentul „Mioriței“ zisă ca „doină ciobănească“, clasată la categoria V litera g, mai adăugăm separat și un al 7-lea identic fragment luat din melodia „Mioriței“ de categoria IV:

pe care-l ținem destul de interesant; căci pe cînd pomenitele 6 fragmente aparținătoare categoriei melodiilor V (f, d, e, c, a, b), fragmente scoase de pe la mijlocul fiecărei melodii, sunt toate sau din Ardeal (județele Brașov și Treiscaune) și din apropiatele părți ale Munteniei (jud. Muscel), acest ultim fragment (7) care apare și formează chiar un început

de melodie, face parte din cântecul „Mioriței“ de categoria IV, descoperit la o foarte mare distanță: tocmai în comuna Măgura (de lângă Bocșa montană) jud. Caraș din Banat.

După această comparație făcută cu un fragment dintr-o parte de la mijlocul melodiei de tip V g, să vedem cum stau lucrurile în privința asemănării părții de la început a acestei melodii cu începutul altor melodii de ale „Mioriței“. Chiar o identică asemănare nu, dar o foarte apropiată înrudire între partea de la început a melodiei „Mioriței“ de categ. V g:

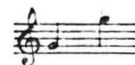


și între începuturile următoarelor 5 melodii ale Mioriței de aceeași categorie V:



în ori și ce caz se poate constata. Aceeași atmosferă caracteristică incontestabil există. Deosebirea principală între începutul melodiei de categoria V g și între cele de categoria V f, d, e, a și b, așezate în ordinea asemănărilor, este doar numai că amploarea celei dintii (V g) mărește prin ornamentarea ei mult mai bogată ca și a oricărei alte melodii a Mioriței și că fraza melodică nu atinge în înălțime „la“-ul (deasupra portativului) pe care-l ating toate începuturile celorlalte cinci variante.

Mai rămâne să stabilim eventualele asemănări între felul cum se termină cadența finală a melodiei V g și între cele de la încheierea altor melodii de ale baladei Miorița. Deși o caracteristică a variantelor aparținătoare categoriei V pare a fi încheierea prin salturi de octavă:



astfel de salturi găsim în varianta categoriei V g deja la sfârșitul frazei întâia în forma:



și la sfârșitul frazei a treia în forma:



dar tocmai la terminarea cadenței finale nu, — și aceasta, probabil nu din alte cauze ci, numai pentru pregătirea unei mai apropiate treceri la Hora, care urmează melodiei în Tempo rubato.

Salturi de octavă au însă în cadență finală variantele:

(Covasna II)  
Cat. V b



(Covasna III)  
Cat. V c

(transpus cu o octavă mai sus)

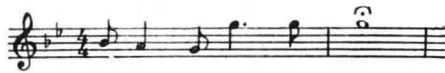


(Dițești)  
Cat. VIII  
măsurile 22—23  
(transpus în sol minor)



iar la cadența finală:  
(Dițești)





Salturi de octave în cadența finală mai au și alte două variante a melodiilor „Mioriței” de tip V, dar deși notate în aceeași gamă de sol minor saltul se face nu de la nota *sol* la *sol*, ci de la nota *la*, la *la*:

Cat. V f.



Cat. V d.



Pe urma tuturor celor pînă aci constatate relativ la melodia de tip V g pe care informatorul nostru ne-a prezentat-o drept o melodie „a Mioriței”, dar că se spune și „doină ciobănească”, putem fi pe deplin convinși că ambele aceste susțineri ale sale sunt juste și întemeiate.

Melodia de tip V g, e în adevăr:

1) „a Mioriței”, prin comparațiile făcute ea întru-nind, indubitabil, elemente din cele mai multe, — poate chiar din toate — melodii ale „Miorițelor” de categoria V a, dar ceea ce e mai surprinzător, are și de categoria IV din îndepărtatul ținut al Banatului.

2) Nu independent, ci dintr-o melodie cu text de categoria V, cîntîndu-se fără versurile ei, adică numai la diverse instrumente muzicale, s-a preschimbat o astfel de „Mioriță” în „Doină ciobănească”, păstrînd însă credincios de o parte, aceleași principale elemente muzicale constitutive, ba mai adăugînd și fragmente noi<sup>2)</sup>, sau și părți întregi nouă, cum este hora care urmează după tempo rubato, de altă parte denumirea originală, ca o amintire a textului pe care s-a cîntat din voce odinioară.

Reiese din toate acestea marea unitate muzicală — dovadă de continuitate muzicală! — cît și de strînsa legătură ce există, în general, între textele și între melodiile baladelor noastre populare, — fenomene caracteristice, de altcum și pentru alte genuri ale muzicii populare românești, cum este de pildă cel al colindelor, cîntecelor de la cununii, cîntecelor de secerători ș.a. aceleași melodii conservînd, uneori chiar prin veacuri, aceleași texte și invers, aceleași texte prin aceleași melodii.

Firește că de la această regulă generală — caracteristică pentru spiritul de conservare a poporului nostru — ca și de la ori și care regulă, sunt uneori și abateri.

a) Pentru o astfel de abatere e exemplu melodia de categoria I f. (ex. 6) a *Mioriței*, unde textul original a fost înlocuit cu altul, cu desăvîrșire străin. E singurul caz întîlnit în cercetările noastre în legătură cu balada *Miorița*.

2) de pildă fragmentul de o foarte dramatică expresie: pe care nu-l găsim în nici una din variantele melodiilor „Mioriței”.



b) Sub alt aspect se prezintă și trebuie judecată de pildă melodia de categoria V g, a *Mioriței*, de a cărei amănunțită analizare ne-am ocupat (ex. 22) și care, descătușată de textul ei, a evoluat în muzica instrumentală dintr-o melodie „a Mioriței” într-o „doină ciobănească” bogat ornamentată și întregită cu anumite părți noi, păstrîndu-și totuși și denumirea originală că este „a Mioriței”.

c) Se întîmplă însă cîte odată și contrarul ca, de lîngă texte, în parte sau în întregime, să dispară melodiile. — și anume: în parte, cînd se mențin numai oarecari fragmente din ele, cum ar fi d. ex. cele 7 fragmente din diferite variante ale melodiilor *Mioriței* (ex. 19—20), sau în întregime, cînd melodia originală uitată sau intenționat părăsită — e vorba aci de cazul cînd în locul pomenitei tendințe de conservare, apare o altă pregnantă însușire a geniului poporului nostru: variația în artă — vechea melodie e schimbată printr-o altă, cu totul nouă creație muzicală, cum este d. ex. melodia *Mioriței* de categoria III, culeasă în satul Cornereva din așa zisa „graniță” a Banatului, care nu are nimic comun cu alte melodii ale Miorițelor din acest studiu.

d) Pe lîngă aceste trei abateri de la regula generală s-ar putea ivi, eventual, și următoarea, a patra, mai puțin probabila abatere, cînd autorul anonim al textului unei balade, cum este și textul *Mioriței*, să nu fie totodată și compozitorul, adecă să nu fi compus — precum se presupune că se întîmplă de obicei — de odată cu textul și o originală melodie a ei, ci: sau a împrumutat un cîntec vechiu în întregime și l-a aplicat textului său, dar pentru un asemenea caz nu avem încă nici un exemplar, sau și-a alcătuit cîntecul de care a avut necesitate din fragmentele unei melodii, tot așa de mai mult existentă. Nici pentru această eventualitate nu avem exemplu. S-ar părea că un exemplu pentru acest din urmă caz ar fi melodia *Mioriței* de categoria V g prezentată în așa fel ca și cînd nu „doina ciobănească” a luat ființă dintr-o melodie de aceeași categorie V a *Mioriței* ci invers: numeroasele variante de melodii ale Miorițelor de această categorie V s-ar fi născut din fragmentele „doinei ciobănești” V g. Abstrăgînd de la ori și ce fel de alte considerente, această presupunere nu poate fi admisă chiar și numai pentru simplul motiv că „doina ciobănească” și în popor e cunoscută întîi și întîi sub denumirea că este „a Mioriței”, ceea ce ne indică derivarea ei evidentă dintr-o melodie a *Mioriței*.

Cercetările asupra baladelor noastre populare — și astfel și asupra *Mioriței* — s-au făcut pînă de curînd numai pe baza diferitelor variante ale textelor lor. Nu credem să se fi trecut cu vederea importantul fapt că versurile *Mioriței*, ca și cele ale altor balade, în forma lor originală nu s-au recitat numai simplu, ci s-au cîntat aproape totdeauna pe anumite melodii. Și tot așa nu credem să nu se fi observat că aceste melodii au alcătuit totdeauna o parte întregitoare a textului și astfel textele numai împreună cu melodiile — versurile — lor ne pot da o baladă populară în formă și cu adevărat completă, și în sfîrșit că în dese cazuri textul și melodia baladei sunt însoțite și de acompaniamente de instrumente muzicale, în special de fluiet, vioară și cobză, care intervin uneori și în chip solist introducînd partea

vocală sau făcând legături între anumite rînduri de versuri ale baladei.

Nu. Toate acestea desigur că s-au observat și s-au avut în vedere, poate chiar de către mulți dintre primii noștri culegători de balade populare. A fost însă altceva: greutatea destul de mare a scrierei melodiilor pe note muzicale. Dacă culegeri de poezii populare s-au făcut cu succes d. ex. și numai cu concursul unor elevi de școale medii bine îndrumați, munca colectării melodiilor noastre populare s-a putut săvîrși în mulțumitoare condițiuni numai de către oameni de specialitate. Or de aceștia, în trecut, trebuie să recunoaștem că am avut puțini. Munca de colectare a melodiilor s-a ușurat însă foarte mult de la folosirea aparatelor fonografice încoace.

Putem considera ca o adevărată pagubă națională împrejurarea că de odată cu culegerea textelor baladelor noastre populare printre cari la loc de frunte stau numeroasele texte ale variantelor Mioriței adunate în diferite ținuturi românești de dincoace și de dincolo de Carpați și chiar de peste Dunăre, nu s-au putut colecta și cîntecale apartinătoare, — aceasta și pentru valoarea artistică a melodiilor, dar mai cu seamă pentru valoarea documentară ce ele ar fi putut avea întru deslegarea unor probleme dubioase sau controversate, cari numai pe baze de texte nu se pot elucida.

Prin cele ce urmează vom arăta cît de folositoare pot fi în unele cazuri dovezile muzicale ce ni le oferă melodiile baladelor noastre.

#### I.

În apreciatul său studiu *Viața păstorească în poezia noastră populară*<sup>3)</sup>, regretatul Ovid Densușianu analizînd geneza baladei *Miorița*, stabilește că „originea ei poate fi localizată pe liniile de transumanță din Ardeal spre Moldova” și că „balada a luat naștere în mediul păstoresc unde ciobanii veniți din Ardeal se întîlnesc cu cei din Moldova”<sup>4)</sup> și firește — după indicațiile textelor Mioriței — și cu cei din ținutul Vrancei de la sudul Moldovei. Aceste considerații le face de o parte pe bază de date istorice, de altă parte pe temeiul răspîndirii, adică a puterii de circulație a diferitelor variante de texte ale Mioriței. În această din urmă privință părerea sa este că balada „e mai bine cunoscută prin Moldova și Ardeal”.<sup>5)</sup>

Un alt cercetător, dl. Ion Diaconu, susține în studiul său „Ținutul Vrancei”<sup>6)</sup>, că „nicăieri în trecut ca și astăzi, nu a trăit mai puternic Miorița ca și aici” (în Vrancea), întărind această afirmație cu nu mai puțin de 91 variante de texte ale ei, culese numai în acest ținut.

Dar pentru stabilirea mai precisă a locului de origină a Mioriței singur faptul răspîndirii sau vitalității mai mari a textului baladei în unele părți nu ne pare a fi o dovadă din cele mai sigure. Vom încerca să prezentăm, în cele ce urmează, și alte ar-

gumente prin cari acest loc unde probabil s-au creat primele versuri și poate că și prima melodie a Mioriței, se va putea limita pe un spațiu mai restrîns, ca și regiunea mai amplă determinată prin liniile de transumanțe despre cari s-a făcut pomenire mai sus.

Avînd în vedere că conceperea baladei a fost prilejuită — precum din toate textele Mioriței reiese — printr-un conflict între ciobani și felul cum acest conflict a luat sfîrșit, — cel dintîi lucru este să stabilim cît mai indubitabil originea ciobanului dușmănit și mai pe urmă jertfit. În complot ciobănesc vedem participînd, conform diferitelor variante ale Mioriței, cînd mai puțini cînd mai mulți ciobani. Numărul acestora se urcă și pînă la nouă. Obîrșia lor uneori nu e deloc, alteori numai în chip nedefinit arătată.<sup>7)</sup> În cele mai multe însă se arată exact că se tratează de trei ciobani, dintre cari unul e ardelean (ungurean), altul vrîncean și altul moldovean. Ca erou al dramei mai adeseori este dat cel moldovean numai în mai puține variante ciobanul vrîncean și în cele mai puține ciobanul ardelean. Cu toate acestea O. Densușianu ne dovedește în studiul său amintit că nu întîiul cioban, nici al doilea, ci tocmai al treilea: ciobanul ardelean pare să fi fost cel dușmănit și mai pe urmă răpus, el putînd fi mai curînd pismuit pentru oile sale mai multe,

Multe și cornute

Și cai învățați

Și câni mai bărbați,

istoricește fiind stabilit că, încă din vechi timpuri, pentru bogățiile lor mai cu seamă oerii din părțile Ardealului au fost vestiți.<sup>8)</sup>

În ce privește înlocuirea ciobanului ardelean mai adesea ori cu ciobanul moldovean, O. Densușianu atribuie acest lucru nu atît lui Vasile Alecsandri, despre care se știe că a făcut unele schimbări în textul baladei înainte de a-l publica, ci poporului moldovean, unde balada, ca „să nu turbure amorul propriu provincial”, nu putea fi răspîndită în versiunea primitivă cu un moldovean părtaș al complotului ciobănesc.

În sprijinul susținerii că ciobanul sacrificat a fost ardelean, mai pot fi invocate și alte dovezi pe care ni le oferă textele unor variante ale Mioriței. Astfel în mai multe variante, începînd chiar cu cea de la V. Alecsandri, se amintește despre o „oiță bârsană” năzdrăvană, care a împărțit stăpînului ei ceea ce a aflat că se urzește împotriva lui.

Ce se poate deduce de aci foarte clar?

Că oița năzdrăvană a fost din ținutul zis Țara Bârsei, iar stăpînul ei tot de pe Țara Bârsei trebuie să fi fost: un baci ungurean, austrian,<sup>9)</sup> ardelean, brețcan, țaran, mocan sau săcelean,<sup>10)</sup> cum sunt dați acești ciobani din partea locului sau din jur în feluritele variante ale Mioriței, și un străin de ea

7) Tib. Brediceanu face trimiteri în manuscris pe care nu le-am putut găsi printre hîrțile rămase cu numeroasele sale însemnări

8) Meteș St. — Păstori ardeleni în Principatele Române, Cluj 1925.

9) Densușianu O. op. cit. p. 107; pentru 9 ciobănel: id. p. 193, apoi Diaconu I. op. cit. p. 67—69 și 156—158; N. Ploșcor: Balada Mioriței în Oltenia, Arhivele Olteniei 5 (1926) nr. 25—26, p. 261.

10) Diaconu I. op. cit. pp. 27—28, 30—31, 36—37, 90—91, 69—70, 149—150, 154—156.

3) Densușianu Ovid: *Viața păstorească în poezia noastră populară București*, ed. Casa școalelor, 1943, pp. 98—143, „Miorița”.

4) idem pp. 110 — 114 pasim

5) idem p. 115.

6) Diaconu I. — *Ținutul Vrancei. Etnografie, Folklor, Dialectologie. București* 1930.

cum ar fi fost baciul moldovean sau cel vrincean nu este de închipuit. Nu poate fi vorba aci decât de un cioban pe care oița îl știa ca pe un ocrotitor al ei de când în lume s-a pomenit, — altcum raportul de desăvârșită încredere între ea și stăpînul ei, atît de plastic redat în minunatele versuri ale Mioriței, ar fi fost cu totul de neînchipuit.

Dar, pe urma celor destăinuite de mioară, ciobanul presimțind apropiatul său sfîrșit, îi confiază ultimele sale dorințe:

Oița birsană,  
De ești năzdrăvană  
Și de-a fi să mor  
În cîmp de mohor,  
Să-i spui lui vrincean  
Și lui ungurean  
Ca să mă îngroape  
Aci pe aproape,  
În strunga de oi,  
Să fiu tot cu voi;  
În dosul stîinii  
Să-mi aud câinii...

Dacă și oița năzdrăvană și stăpînul ei sunt de pe Țara Bârsei, poate fi stîna, care e o așezare stabilă, altundeva decât tot în Țara Bârsei, sau în cea mai apropiată vecinătate de acest ținut? În apropierea imediată a stînei trebuie să se fi petrecut și omorîrea ciobanului pismuit, pentruca, după dorința sa, să poată fi înmormîntat în dosul ei. Și tot dintr-un sat nu prea depărtat de stîna trebuie să fi pornit și

Măicuța bătrînă  
Cu briul de lînă  
în căutarea fiului ei dispărut,... la toți zicînd:  
Cine-a cunoscut,  
Cine mi-a văzut  
Mîndru ciobănel  
Tras printr-un inel?...

Toate aceste amănunte scoase sau deduse din textele variantelor Mioriței le considerăm cu atît mai valoroase pentru stabilirea într-un cadru mai limitat a locului ei de origine, cu cît ele coincid cu cele ce se desprind — și aceasta e important! — din cealaltă parte constitutivă a baladei, care este latura muzicală a ei, *viersul sau melodia ei*.

Pe lîngă această însușire de reciprocă conservare vedem, în special la variantele melodiilor de categoria V (ex. 13, 14, 15, 19, 20, 21) și la melodia de categoria IV (ex. 12) a Mioriței din acest studiu și un alt fenomen bine reprezentat și anume: că toate aceste melodii, fie în formă integrală, fie numai prin unele fragmente ale lor, (vezi comparațiile din ex. 23, cît și celelalte comparații) de la mai mici (variantele din Dragoslavele-Muntenia) sau de la mai mari depărtări (cum este fragmentul melodiei de categoria IV din Măgura de lîngă Bocșa Montană-Banat), gravitează spre unul și același focar, unde, din speța lor se găsesc întrunite exemplele cele mai numeroase din cea mai completă formă.

Această convergență a variantelor de melodii — întregi sau fragmentare — ale Mioriței de categoria V și IV, împreună cu textele lor sau și fără text, cum este cea mai reprezentativă dintre ele: Miorița zisă și „Doină ciobănească” culeasă în comuna

Turcheș (Săcele) din jud. Brașov (categoria V g — ex. 22) ne indică exact ținutul care mai probabil poate fi considerat ca loc de naștere al baladei, de unde s-a lansat întîia versiune a textului și a melodiei Mioriței și care, după starea cercetărilor de pînă aci, credem că nu poate fi altul decât stîna unor ciobani de pe Țara Bârsei, situată pe teritoriul transilvan, în nemijlocita apropiere de punctul de întîlnire cu teritoriul vrincean și cu cel moldovean.

## II.

Un alt caz din care se vede cît de utilă poate fi cîte odată contribuția dovezii muzicale la deslușirea unor chestiuni folclorice nu pe deplin clare, este următorul:

Am amintit la începutul acestui studiu că în revista *Luceafărul* din Sibiu s-a publicat pentru întîia oară la 1905 varianta bănățeană a *Mioriței* de la George Cătană. Apariția acestei variante a fost bine primită de lumea noastră iubitoare de literatură populară din timpul acela. Ea se deosebea de alte variante, de pildă de cea pe care o avem de la V. Alecsandri, mai ales printr-o descriere amănunțită a luptei petrecută între ciobani. Mulți ani în șir nimeni nu s-a gîndit că valoarea acestei versiuni a Mioriței ar putea fi dificultată. Dar iată că în 1923 apare importanta carte a lui Ovid Densușianu, *Viața păstorească în poezia noastră populară*, în care autorul ocupîndu-se de varianta de la Cătană, după o scurtă analiză a ei, o trece printre cele ce „nu pot fi luate în seamă”<sup>11)</sup> la cercetările ce se fac asupra Mioriței, susținînd că atît aceasta cît și alte două variante mai vechi: una din Banat și alta din Transilvania, publicate în Revista critică-literară din 1895 (III, p. 253—266) de către Aron Densușianu și anume cea din Banat după un manuscris din 1848—1865 a preotului Ambrosie Jurma din comuna Bata, iar varianta din Transilvania pe baza unui manuscris a cărui urmă s-a pierdut, nu sunt decât „simple prefaceri” după cea de la Alecsandri, dar prin intermediarul aceleia date de V. Bumbac. „În ziarul *Concordia* din Budapesta — scrie O. Densușianu în continuare — a apărut într-adevăr, în n-rele de la 6 și 10 iunie 1865, o parafrază a variantei de la Alecsandri sub titlul: *Mioara (baladă populară), partea I de Vasile Alecsandri, partea II-a, a III-a și IV proumte de subscrisul pe baza părței I. (dedicată Domnului V. Alecsandri)* — subscrisul era V. Bumbac, iar la sfîrșit dînsul arăta unde și cînd scrisese această „proumare”: la Viena la 28 mai 1865. În versuri la fel cu cele de la Alecsandri i s-a părut lui V. Bumbac că poate desvolta balada și a amplificat-o atunci, nu fără oarecare îndemănare cîteodată, putînd induce în eroare pe unii, cum s-a și întîmplat”... Și mai adaugă O. Densușianu: „Jurma a însemnat la sfîrșitul manuscrisului său care se încheie tocmai cu Miorița, și data de 28 mai 1865 pe care tot de la Bumbac a luat-o, fără să spue că și aici îl urma pe el”<sup>12)</sup> În fine relativ la versiunea publicată de G. Cătană, O. Densușianu să exprime în același studiu al său astfel: G. Cătană „afirmă însă în *Luceafărul* că a cules balada de la un „muzicant” Todor Lăutașu. În cazul acesta trebuie să presupunem că muzicantul luat ca mărturie era

11) Densușianu O .op. cit. p. 216—Variantele „Mioriței” — subsol.

12) Densușianu O: op. cit. p. 217—

știutor de carte și cetise undeva textul *Mioriței* pornit de la ticluirea lui Bumbac, învățându-l bine, pentru că în cea mai mare parte este absolut același. „Și O. Densușianu încheie: „Cele trei „variante” din *Rev. critică-literară* și *Luceafărul*, cărora li s-a dat oarecare importanță, trebuie prin urmare excluse, pentru că sunt numai *Miorița*... lui Bumbac”<sup>13)</sup>

Am înșirat aci câteva din concluziile la cari O. Densușianu a ajuns în studiul său *Viața păstorească în poezia noastră populară*, dar cu cari regretăm că nu putem fi pe deplin de acord.

Admitem că între amintitele variante de la A. Jurma, cea din Transilvania și cea de la G. Cătană de o parte și între textul lui V. Bumbac de altă parte, pe motivul că se găsește o descriere mai pe larg și unele episoade din baladă, o legătură s-ar putea face și, în urmare, s-ar putea conchide că cele dintii trei texte au putut fi create, eventual, și sub influența textului lui Bumbac, așa cum susține O. Densușianu. Nu e exclusă însă nici posibilitatea, după părerea noastră, mai verosimilă, ca lucrurile să se fi petrecut și altfel, adică tocmai invers și anume, că V. Bumbac urmînd exemplul lui V. Alecsandri — căruia îi și dedică lucrarea sa — să nu fi publicat în *Concordia* din Pesta decît tot numai un text popular pe care și-a îngăduit și dînsul să-l întocmească, modificîndu-l și completîndu-l pe alocuri, așa după cum i s-a părut că e necesar și bine. Observarea lui O. Densușianu că V. Bumbac și-a scris Mioara sa în „versuri la fel cu cele de la Alecsandri” și că le-a scris „nu fără oarecare îndemînare”, e o caracteristică importantă pentru teza susținută de noi, că versurile și ca formă și ca îndemînare întăresc presupunerea noastră că sunt mai curînd creații populare decît de ale lui Bumbac. Că la temelile versiunii sale se află un text popular aceasta reiese de altcum și din titlul dat lucrării sale, în care se spune că în acest caz e vorba nu de altceva, ci numai de prelucrarea textului unei „balade populare”. Dar populara creație de astă dată, cu deosebire, de cea la originea versiunii lui Alecsandri, a fost de proporții mai ample cuprinzînd, precum am arătat, detailata zugrăvire a unor întîmplări cari în varianta acestuia și în cele mai multe cunoscute, nu obvine.

Credința noastră e, după toate indiciile ce ni se prezintă, că această mai amplă versiune populară a *Mioriței* trebuie să fi fost în circulație mai cu seamă în Banat și cu mult mai înainte apariției Mioarei lui Bumbac la anul 1865 și este un produs original al geniului popular bănățean. O astfel de variantă amplă — cea mai veche despre care avem cunoștință — este cea descoperită în manuscrisul preotului Ambrosie Jurma din comuna bănățeană Bata, care, deși sub ea e însemnată data de 28 mai 1865 cînd V. Bumbac și-a terminat lucrarea sa la Viena, dată pe urma căreia O. Densușianu conchide că și acest text n-ar fi decît un produs al înrîuririi textului lui Bumbac, noi credem că în vechime premerge acestui text, fiindcă nu e de presupus ca A. Jurma în calitatea sa de colecționar de poezii populare încă de pe la anul 1848 să se fi încumetat a introduce manuscrisul său care conține numai

astfel de poezii, un text al *Mioriței* despre care să nu fi fost convins că e un text popular. Chiar notairea sub el a datei de 28 mai 1865, credința noastră e că n-a făcut-o pentru stabilirea vreunei influențe a textului lui Bumbac, ci tocmai dimpotrivă ca un „memento” sau o luare aminte în privința marei asemănări a textului lui Bumbac mai nou, în comparație cu textul popular mai vechi pe care A. Jurma îl avea indus în manuscrisul său și-l cunoștea ca pe unul de mai de mult în uzul poporului din Banat și care a putut să servească de bază la alcătuirea — sau „ticluirea” cum se exprimă O. Densușianu — versiunii Mioarei lui V. Bumbac.

Despre forma mai amplă a textelor *Mioriței* am amintit că aceasta a fost în trecut și chiar pînă de curînd răspîdită mai cu deosebire în Banat și încă în mai multe puncte ale acestui ținut. În adevăr, în afară de una singură, varianta zisă „din Transilvania” publicată de Aron Densușianu în *Revista critică-literară* la 1895, nu avem cunoștință despre vre-o variantă de acest fel decît de următoarele din Banat: *întîia* de la A. Jurma din comuna Bata — nu Tela? — din partea de la nord a Banatului, publicată de A. Densușianu tot în *Revista critică-literară* deodată cu varianta premergătoare arătată, *a doua* de la G. Cătană apărută mai întîi în *Luceafărul* de la 1905, *a treia* nepublicată, dar care ne-a fost semnalată de G. Cătană prin cuvîntul său „Către ceticitori” la ocazia apariției variantei culese de dînsul: este varianta pe care acesta a primit-o necompletă pe la anul 1900 de la decedatul profesor Ion Nemoianu din Caransebeș, deci probabil din părțile Caransebeșului, azi dispărută. La aceste trei variante cu texte de o mai mare amploare adăugăm, ca pe al patrulea, textul *Mioriței* colectat de noi în anul 1921 în Măgura de lîngă Bocșa Montană, deci într-o parte din cele mai spre sud ale Banatului (vezi *Miorița IV* din acest studiu). Observăm că astfel de variante, cercetînd stăruiitor, s-ar mai afla prin Banat, mai ales în jurul comunelor Brebul, unde s-a găsit cea de la G. Cătană și Bocșa, unde am cules-o pe a noastră.

Deși nu ne lipsesc exemple despre infiltrarea produselor literare ale unor intelectuali în literatura populară, totuși nu putem admite părerea lui O. Densușianu că forma mai amplă a textului *Mioriței* despre care e vorba, să nu fie decît rezultatul influenței versiunii lui Bumbac publicată la 1865, căci:

a) Versiunea lui Bumbac dacă ar fi avut darul și tăria înrîuririi presupuse, ar fi exercitat de bună seamă această înrîurire nu numai asupra Banatului, ci și asupra altor ținuturi și în primul rînd asupra Bucovinei, locul său de origine și unde dînsul ca scriitor a fost mai cunoscut ca în alte părți ale României.

b) Nașterea și răspîndirea versiunii mai ample a textului *Mioriței* trebuie să o atribuim cu totul altor împrejurări și circumstanțe. Poporul românesc din Banat, care și sub alt raport al manifestărilor sale artistice — începînd de la arta sa casnică: cusături, țesături, creștături în lemn și pînă la poezie și muzică — s-a prezentat totdeauna într-un fel mai variat, mai bogat, în podoabe, e ușor de înțeles că și în cazul textului *Mioriței* — pe care nu prin publicații în foi sau reviste, ci cu mult înainte de ori și

13) Idem p. 219.

ce publicare l-a primit pe cale de cîntec ciobănesc — după felul și firea sa nu s-a putut stăpîni să nu-l adapteze și să-l completeze cu noi amănunte, potrivit modului propriei sale expresii sufletești.

c) Concluziile noastre însă relativ la amploarea și vechimea textelor bănățene nu le tragem numai din textele Mioriței, ci și din cealaltă parte constitutivă a baladei care formează melodiile ei.

Am amintit mai sus că o baladă populară românească în completa ei formă constă din text și melodie; legătura între text și melodie s-a constatat a fi uneori așa de strînsă încît același text ne-a conservat chiar prin veacuri aceeași melodie și invers, aceeași melodie același text. Un exemplu pentru o asemenea legătură ne oferă Miorița IV, colecțată de noi în Banat, în cătunul Măgura de lîngă Bocșa Montană. Aceasta e o variantă a Mioriței cu un text amplu de categoria cunoscutelor texte de A. Jurma și G. Cătană. Melodia acestei variante nu numai că ne-a păstrat ampla formă a acestui text, ci — prin faptul demonstrat (vezi ex. 23 și urm.) al identității părții de la început a ei cu părți mijlocii ale melodiilor Mioriței din Țara Bârsei sau din împrejurimi și cari, conform cercetărilor de pînă aci sunt dintre cele mai vechi, dacă nu chiar cele mai vechi melodii ale Mioriței — asigură textului tot odată cu o vechime ce ne îndreptățește a susține că premerge presupusei sugestii sau impulsului pe care l-ar fi putut da creației mai ample a textului bănățean, versiunea V. Bumbac.

Mai cu seamă în urma acestei dovezi muzicale, dacă nu putem conchide la altceva decît — ceea ce am anticipat — că Mioara lui Bumbac a fost alcătuită pe un text de felul celui a lui A. Jurma, pe care dînsul într-un timp dinainte de anul 1865 l-a primit de la cineva din Banat.

d) E întrebarea acum: cînd și cum ar fi putut primi bucovineanul V. Bumbac un text al Mioriței de proporții ample din Banat? Din studiul d-lui Victor Moraru: „Vasile Bumbac (1837—1918), Pagini din istoria literaturii bucovinene”, aflăm între altele că V. Bumbac „a stat la Viena 10 ani, de la 1864—74”; că „deceniul acesta este apogeul dezvoltării și activității sale literare”. În timpul deceniului petrecut la studii universitare în Viena, în Budapesta, pe lîngă foaia Concordia în care Bumbac și-a publicat Mioara sa la 1865, a existat între anii 1863— și 65 și revista „Aurora Română” în care de asemenea au apărut lucrări literare ale sale, cîntecele „Tu vrei să placi”, „Visul meu” și „La Basarabia”.

Reiese deci, din toate acestea, că Bumbac deși stabilit în Viena, a avut legături cu mișcarea literară din Budapesta, unde la 1869 a trecut și ziarul „Albina”, întemeiat la Viena „în memorabilul an 1866”—pe cum se exprimă dl. V. Morariu —în spiritul și cu mijloacele „celebrei familii de mecenați și fruntași politici — nu „ardeleni” cum ne relatează dl. V. Morariu, ci *bănățeni* — Mocsonyi... conducerea foi avînd-o fruntașul bănățean Vincențiu Babeș.

e) Prin legăturile sale, deci, pe cari fără nici o îndoială le-a putut avea cu studențimea română din Viena, cu Vincențiu Babeș cît și cu lumea iubitoare

de literatură românească aleasă, grupați în jurul foilor și revistelor *Concordia*, *Aurora Română* și *Albina* din vremea aceea, Bumbac ușor a putut primi de la unul sau altul din cei mulți cu asemenea preocupări din aceste două capitale, o versiune populară mai amplă a Mioriței din Banat, care să-l fi ademenit a purcede la refacerea și publicarea ei în foaia *Concordia* din Budapesta. Dovada legăturilor făcute e tocmai faptul publicării Mioarei sale nu în alte foi sau reviste existente, ci tocmai în *Concordia* din Pesta.

f) Repetăm ceea ce am spus deja, că nu suntem printre cei ce nu admit posibilitatea intrării pe alocurea a unor elemente intelectuale în creația populară literară. Avem cazul lui Alecsandri însuși și al unor scriitori cari publicînd un text popular cu bune intenții mai schimbă cite un cuvînt sau cite o frază, sau uneori sunt siliți să omită cite ceva ce în publicitate nu se poate da. E vorba deci de schimbări neînsemnate, mai mult de formă decît de fond și în nici un caz nu de așa măsură cum O. Densușianu presupunea că ar fi putut pătrunde și i-ar fi putut populariza textul lui V. Bumbac la țărănimea noastră din părțile Banatului. *E deci cu desăvîrșire greșită părerea lui O. Densușianu în special în cazul textului baladei Miorița de la George Cătană*, apărut mai întîi în revista „Lucefărul”, cînd afirmă că „muzicantul” Todor Lăutașu luat de Cătană drept „mărturie” pentru dovedirea originii populare a amintitului text, ar fi fost „știutor de carte și cetise undeva textul Mioriței pornit de la ticluirea lui Bumbac, învățîndu-l bine, pentru că în cea mai mare parte este absolut același”.

Este tocmai contrarul celor foarte clar și precis spuse de G. Cătană în cuvîntul său „Către cetitori” cu ocazia publicării textului Mioriței sale, unde arată — ceea ce reproducînd și noi am arătat la începutul acestui studiu — că Todor Lăutașu, informatorul lui G. Cătană „știa așa de multe balade, doine, povești ș.a. încît te minunai de unde le știe atîtea și cum le ține pe toate în minte, căci *scrie nu știa*”. O. Densușianu mai reduce și o altă foarte importantă parte din cuvîntul către cetitori al lui G. Cătană că pentru baladele și doinele sale Todor Lăutașu „avea vîers” (adecă melodie) pentru fiecare și le cînta din vioară și din gură.

Pentru a mă convinge în persoană despre starea lucrurilor cu Todor Lăutașu, l-am vizitat pe G. Cătană la 1 iunie 1925 în comuna Brebul, unde trăia dînsul pe atunci ca pensionar și în firul convorbirei avute, dînsul m-a asigurat că Todor Lăutașu *nu știa să scrie și să cetească*. Rugîndu-l să indice, după posibilitate, locul de unde era acest „lăutaș”, pe vremea aceea de mult dispărut, mi-a comunicat mai tîrziu printr-o scrisoare, că altceva n-a putut afla decît că i-au împărtășit mai mulți bătrîni din satul Brebu cari îl cunoșteau, că era din părțile Bocșei,— o informație pentru noi, se va vedea, totuși destul de importantă.

De mai mare însemnătate e însă acel pasagiu din cuvîntul „Către cetitori” a lui G. Cătană prin care acesta ne relatează că baladele și doinele sale, Todor Lăutașu le executa pe muzică adecă „avea



viers pentru fiecare și le cînta din vioară și din gură”.

Dar din legătura strînsă între text și melodie mai rezultă și altceva: că mai ales pe timpul cînd scrisul și cetitul încă n-a pătruns la popor, dar și de atunci încoace în multe cazuri, latuirea muzicală a baladei, adică cîntarea din voce susținută uneori prin diverse instrumente muzicale ca de exemplu prin fluer, vioară, cobză ș.a. a fost mijlocul cel mai sigur și mai probat pentru perpetuarea și răspîndirea textelor baladelor, deci și a atîtor variante de texte ale Mioriței.

Cînd prin cuvîntul său „Către cetitori“ G. Cătană atît la întîia (1905) cît la a doua (1909) publicare a Mioriței culeasă de d-sa și mai pe urmă (la 1925) și verbal ne-a arătat că Todor Lăutașu nu era știutor de carte, — de ce să presupunem invers, la fel cu O. Densușianu, că totuși „a fost știutor de carte și că cetise undeva textul Mioriței pornit de la ticuirea lui Bumbac, învățîndu-l bine“? Nu sunt suficiente indicii pentru o asemenea afirmație. Dimpotrivă. În cadrul aceluiași cuvînt „Către cetitori“, G. Cătană mai arătîndu-ne că „lăutașul“ avea în inepușabilul său repertoriu și alte balade, conform părerii lui O. Densușianu ar trebui să deducem că și din textele acestora cel puțin o parte le-a cetit undeva și mai pe urmă le-a învățat pe din afară. Dar, cum pe toate le executa cîntînd, acompaniindu-se la vioară, se impune logica întrebare: de unde și cum a învățat Todor Lăutașu înainte de toate melodia Mioriței pe care a comunicat-o lui G. Cătană, apoi melodiile celorlalte balade populare pe care le știa? Căci, dacă unele din texte vor fi fost publicate, cu toată siguranța putem susține că, pe vremea sa, încă nici una din melodiile baladelor noastre nu a ajuns să fie culeasă și transcrisă, pe note muzicale. Iar dacă ar fi fost culese și transcrise cum le-ar fi putut învăța prin cetire de note muzicale primitivul cîntăreț care trebuie să fi fost Todor Lăutașu, cînd știm că acesta nu avea cunoștință nici de cele mai elementare noțiuni de scriere și cetire?

Și cazul lui Todor Lăutașu n-a fost un caz izolat. Sunt date pozitive că în timpuri, nici nu așa îndepărtate, se găseau încă mulți rapsozi populari de categoria „lăutașului“ nostru. Cei mai mulți dintre ei fără îndoială că nu știau nici scrie nici ceti. Dar aceștia aveau aptitudinea de a-și păstra tradiționalele lor cîntece, din tată în fiu, printr-o miraculoasă exercitare a memoriei lor, sprijinită mai cu seamă pe partea muzicală, adică pe melodiile însoțitoare și așa zicînd contopite în versurile baladelor și a multor alte similare creații populare.

Despre asemenea rapsozi din Banat aflăm de pildă din broșura „Date și reminiscențe pentru istoria Reuniunii române de cîntări și muzică din Lugoj“ de Coriolan Brediceanu, (Lugoj 1900) următoarele: „Lăutarii din vechime, și la noi în Banat, aria care o ziceau pe lăută, o cîntau și din gură cu versuri; — așa a cîntat încă pe la anii 1860—1865 Ianăș țiganul, tatăl primășului Filip din banda lui Nica Iancu (Iancovici) de la care au moștenit Nica și Filip cele mai pătrunzătoare și remarcabile arii românești“. Iar dintre propriii mei informatori folclorici nu voi uita niciodată pe Alexa Tismănari din

Măgura Bocșei Montane, pe care am ascultat-o în două rînduri (în 1921 și 1922) cum se silea să-și reamintească prin melodie versurile pe cari i le cerusem să mi le dicteze fără cîntare. N-am avut nici decum impresia că textul comunicat, sau melodia pe care a citat textul, să fi fost învățate din vre-o publicație sau din vre-un manuscris oarecare.

Nu încapă nici un dubiu că aceeași impresie îi va fi făcut-o și Todor Lăutașu lui G. Cătană cînd, cu multe decenii în urmă i-a comunicat Miorița pe care o știa dînsul.

În consecință credința mea este că atît textul amplu al Mioriței cules la timpul său de G. Cătană, cît și cel cules de noi în anii 1921 și 1922 de la Alexa Tismănari sunt autentice și veritabile creații populare bănățene, cari nu pot avea nimic cu vre-o influență a textului lui V. Bumbac asupra lor. Din contră, nu Bumbac a influențat textele ample bănățene, ci aceste texte mai de mult existente au influențat și îndemnat la scrierea „prourmării“ sale pe baza unui asemenea text primit de la cineva din Banat.

Vechimea textului amplu al Mioriței IV cules de noi de la A. Tismănari se dovedește prin legătura muzicală ce am arătat, că incontestabil există între melodia Mioriței și între melodiile Mioriței de categoria V culese din partea sud-estică a Transilvaniei împreună cu cele de pe versantul Carpaților spre Muntenia, melodii cari după aprecierile de pînă aci, pot fi considerate ca cele mai vechi melodii ale Mioriței.

În cît privește vechimea textului cules de G. Cătană, o dovadă muzicală atît de evidentă ca și în cazul precedent nu avem. Știm însă precis două lucruri:

1) că balada culeasă de la T. Lăutașu avea „viers“, adică se cînta pe o melodie;

2) că T. Lăutașu după spusele bătrînilor era din părțile Bocșei.

Cum atît textul comunicat nouă de A. Tismănari — deși mai necomplet ca al lui G. Cătană — este amplu, adică tot de felul textului cules de Cătană de la T. Lăutașu, și cum între comuna Brebul, locul unde Lăutașu i-a comunicat Miorița știută de dînsul și între comuna Bocșa Română sau Bocșa Montană nu e o distanță mai mare de 12—13 km. ne este îngăduit a presupune că aceeași asemănare sau identitate constatată la texte trebuie să fi fost și între melodia de la A. Tismănari și cea de la T. Lăutașu, cu alte cuvinte e foarte probabil că Lăutașu și-a cîntat textul Mioriței sale pe o asemănătoare sau chiar identică melodie. Identitatea de texte și motivata presupunere a identității melodiilor Mioriței de categoria IV cu a celei culese de G. Cătană, ne călăuzește în același timp și spre îndreptățita stabilire a identității vechimei ambele variante, — vechime care după toate cele pînă aci arătate, credem ferm că premerge versiunii Mioarei lui Vasile Bumbac, publicată la anul 1865, iar amploarea ei nu e decît o evoluare, în general caracteristică, din forma inițială a Mioriței într-un fel mai împodobită cu amănuntele expresiei literaturii populare bănățene.

București 2 octombrie 1949

## Opera-frescă „TREPTÉ ALE ISTORIEI” de Mihai Moldovan

de Luminița VARTOLOMEI

Mihai Moldovan este un creator extrem de productiv. (Superlativul se dovedește a nu fi cituși de puțin exagerat, dacă punem în ecuație cu cele 24 de ceasuri ale zilei nu numai zăbava asupra foilor cu portative pe care prind viață propriile sale noi lucrări, dar și numeroasele îndeletniciri și răspunderi — legate de partiturile confrăților săi — cărora le are de răspuns în calitate de conducător al serviciului „Creație și Repertoriu” al Radioteleviziunii).

Extrema productivitate a compozitorului Mihai Moldovan se explică mai întâi prin aceea că — muzical — are în permanență ceva de spus. (Cel mai adesea acest „ceva” fiind nu numai profund gândit și simțit, ci totodată exprimat în modalități inedite, neașteptate dar cuceritoare prin spontaneitate, sinceritate, lipsă de ostentație).

În sfârșit, explicația fenomenului constă și în faptul că Mihai Moldovan scrie repede. (Intenționat am spus „scrie” și nu „compune”, căci, în momentul în care se așează efectiv la masa de lucru, e pentru a așterne pe hirtie o operă în mare parte elaborată deja. Compozitorul poartă permanent în sine germenii *citorva* viitoare opus-uri, nutrindu-i alternativ pînă la deplina maturizare a vreunuia dintre ei, iar această interferență a înfiripării unor lucrări — de cele mai multe ori — foarte diverse, aș numi-o „manieră polifonică de creație”).

Am considerat necesar anteriorul preambul pentru a pregăti și lămuri fraza cu care începe de fapt comentarea operei lui Mihai Moldovan: „Trepte ale istoriei” a fost scrisă — la Sinaia — într-o singură lună (noiembrie 1972), ceea ce nu înseamnă puțin lucru pentru o partitură de asemenea proporții.

Jumătate de an mai târziu, la 22 aprilie 1973, sub bagheta dirijorului Ludovic Baci, Orchestra de studio și Corul Radioteleviziunii (condus de Aurel Grigoraș), avînd ca soliști pe cîntăreții Rodica Mitrică, Florin Diaconescu și Gheorghe Crăsnaru, precum și pe Ilie Macovei (flaut), Mihai Brătășanu (vioară) și Corneliu Cezar (țambal), au creat prima audiție a lucrării, care a intrat apoi numaidecît în circuitul național de valori muzicale, fiind frecvent transmisă la radio și executată în cîteva centre culturale ale țării.

După cum rezultă și din declarațiile autorului, compoziția aceasta s-a născut ca o reacție împotriva „trunchierii” istoriei, a izolării cîte unui moment și a împodobirii lui cu evenimente auxiliare pitorești dar exterioare — procedeu pe care, desigur, îl recunoaște ca necesar și fericit în făurirea marilor opere de artă semnate de Shakespeare sau Tolstoi, Goya sau Picasso, dar pe care totodată se simte chemat să-l depășească. Mihai Moldovan năzuiește să închidă *într-o singură lucrare* „întregul” unei

istorii milenare: aceea a poporului român. Opera să va fi deci o frescă — o frescă a plaiurilor noastre, alternativ „cîntate cu fluierul și apărute cu spada”.

Libretul, realizat în colaborare cu Sanda Mihăescu, înșiruie — într-o aparentă discontinuitate — străvechi versuri populare (Miorița, Soarele și luna, Caloianul, Toma Alimoș, Melc-melc), fragmente celebre din proza sau poezia unora dintre cei mai cunoscuți scriitori, din vechime și pînă astăzi (Grigore Ureche, Nicolae Bălcescu, Mihai Eminescu, George Coșbuc, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Zaharia Stancu) sau a cîtorva, mai puțin populari deocamdată (Mihu Dragomir, Ion Bănuță, Mihai Nenoiu). Virtuțile sale stau în frumusețea și marea încărcătură emoțională a pasajelor alese, în concizia lor (intenția fiind de a *sugera* doar, ascultătorului, opera literară la care se face apel și a o lăsa apoi să cînte, în el, curgînd din memoria-i și nu prin reproducerea integrală), în alternarea — cu un rafinat simț al dramaturgiei — de scene foarte diferite ca problematică și atmosferă, într-o gradăție inteligent și firesc condusă către culminația ce precede finalul.

S-a înțeles deja, cred, că „Trepte ale istoriei” este o operă de tip aparte: principala trăsătură neobișnuită o constituie absența tradiționalelor personaje — cu excepția corului (care, relatînd sau comentînd unele evenimente, poate fi aproape în permanență asemuit personajului colectiv pe care îl reprezintă încă de la antica tragedie greacă), în două rînduri, a basului (care întruchipează, succesiv, pe Decebal și Tudor Vladimirescu) și, într-un fel, a mezzosopranei și tenorului (în scena martorilor răscoalei din 1907, rostind acel zguduitor „Să nu uiți, Darie!”). Cu toate acestea, lucrarea se înscrie în genul operei și nu al oratoriului, căci autorul a gândit-o *scenic*. Deși executată pînă acum exclusiv în concert, partitura poartă inscripția „pentru Radio și Televiziune” (s.n.), de unde se poate lesne deduce că Mihai Moldovan a avut în vedere de asemenea — și nu în ultimul rînd — latura *vizuală* a operei sale. Și, chiar dacă *scenic* interpretarea ei este ceva mai dificilă decît *filmic*, această încercare va da cele dintii roade în vara anului în curs, la Opera din Cluj, în regia lui Ilie Balea și scenografia lui Petre Codrea.

Revenind la ideea de bază a lucrării — continuitatea istorică — trebuie să remarcăm modalitatea (ingenioasă și fermecătoare în logica ei simplitate) prin care compozitorul își demonstrează și impune teza. Istoria este considerată drept o scară ale cărei trepte sînt cioplite în *evenimente* (acele eroice „apărări cu spada” ale plaiurilor strămoșești — de altminteri, opera poartă subtitlul „Pagini de vitejie”), dar al cărei trainic, neînterupt și îndeobște invizibil suport îl constituie *perpetua înlănțuire a generațiilor acestui popor* (marcată în eternitate, printre altele, și prin acea „cîntare”: nu numai a plaiurilor, ci și a vieții stăpînitorilor de drept al acestora, a luptei lor neistovite pentru neatîrnarea către nimeni — fie el străin ori de-un neam cu ei). Disociînd cele două elemente, compozitorul încredințează orchestrei, corului și soliștilor vocali dăltuirea „treptelor istoriei”, în vreme ce fondul ei continuu va fi țesut de un cor de cameră compus din 12 membri și de un

*concertino* format din trei instrumente (în ordinea importanței: flaut sau flaut piccolo, vioară, țambal), a cărui participare se prevede a fi înregistrată pe bandă și transmisă în sală prin difuzoare, subliniindu-i-se, și astfel, dimensiunea aparte a rolului. (Faptul că autorul a optat pentru această formulă inedită, în loc de a urma calea îndelung bătătorită de mai toți compozitorii genului — care obișnuiesc să acorde orchestrei funcția de a asigura continuitatea acțiunii muzicale — nu este nici frondă, nici căutare cu orice preț a insolitului, ci — poate singura, dar în orice caz cea mai fericită — autentică manieră de vehiculare a fondului de balade și doine, bocete și colinde, cîntece de muncă, de nuntă și de leagăn care, în concepția lui, reflectă *întregul* istoric).

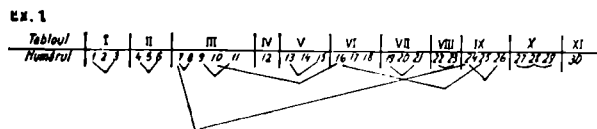
Dar, singură originala distribuire a rolurilor n-ar prețui prea mult dacă n-ar fi însoțită de o corespunzătoare construcție a lor; și aici trebuie căutată de fapt cheia reușitei.

Secțiunile ce înfățișează evenimentele sînt concepute de așa manieră încît să contrasteze puternic, atît față de fondul continuu din care se detașează, cît și între ele. Și, cu toate că pronunțatele diferențieri țin nu numai de atmosferă, ci și de însăși maniera scriiturii, stilul atît de personal al compozitorului șterge orice discrepanță, topește orice stavilă ce s-ar putea ridica în calea a cea ce numim unitatea operei, organicitatea ei. În plus, contrastele „treptelor“ nu sînt de fel întimplător repartizate, ci se succed conform unei „scări“ de gradații, precis și logic elaborată: sensul dinamic și tensional pe care ea îl imprimă lucrării este constant ascendent, culminînd în scena *Insurecției*. (Singura excepție, durerosul „Să nu uiți, Darie“ ce încheie evenimentul 1907, era necesară tocmai pentru a reliefa forța treptei istorice următoare, ultima).

În opoziție cu structurile particulare, viu contrastante, ale evenimentelor, fondul neîntrerupt este impletit dintr-o curgere uniformă — mereu aceeași parcă și totuși alta, deși a aceleiași substanțe. Remarcabil este mai cu seamă modul în care Mihai Moldovan creează iluzia perfectă a continuității lui reale. A păstra, sub desfășurarea evenimentelor, țesătura fondului ar fi fost lipsit de orice efect, căci de bună seamă în tumultul acestora vocile singuratic și firave ale flautului, vioarei și țambalului, depășindu-și liniștile aduceri aminte, nu s-ar fi putut face auzite. Drept care, ori de cîte ori construcția secvențelor respective a permis-o, compozitorul le-a strecurat sub primele și ultimele măsuri ale acestora — adică acolo unde densitatea și intensitatea sonoră erau încă ori *din nou* moderate. Procedul suprapunerii (pentru o durată ce variază, de la un singur timp și pînă la cîteva măsuri) structurilor alăturate la granița dintre ele, este extins și în interiorul lor, unde întîlnirea între elementele componente seamănă foarte tare cu o ștafetă, în care — după cum se știe — la predare purtătorul și schimbul său aleargă o vreme împreună.

Partitura se compune din unsprezece secțiuni (fiind vorba de o operă, să le numim *tablouri*, notîndu-le cu cifre romane) și treizeci de subsecțiuni (le vom

spune *numere* — tot ca în opera tradițională, deși nu au nimic de a face cu ea — și le vom nota cu cifre arabe), conform schemei care urmează:



După cum se vede, *tablourile* sînt constituite dintr-o cantitate variabilă de *numere*: de la unul singur (Tablourile IV și XI), la două (Tabloul VIII), sau cinci (Tabloul III), formula cea mai frecventă fiind însă aceea a *tabloului* format din trei *numere*. Cît privește semnele ce unesc, în schemă, unele dintre *numere* — ele marchează fie simetria realizată prin reluarea într-o manieră liberă, de tip improvizatoric a aceleiași substanțe (unghiul), fie existența unor structuri comune (arcul de cerc).

Dar a sosit vremea să examinăm, pe rînd, cele treizeci de *numere* ale operei; o vom face foarte succint. *Tabloul I. Moderato* (în măsura 6/8)

Nr. 1. Conține chintesența lucrării, în primul rînd poetic; căci, suprapunîndu-se la un moment dat pe melopeea flautului, basul recită versurile ce includ ideea fundamentală a operei: este imaginea istoriei, crescînd prin stratificarea generațiilor, în cercurile „trunchiului de stejar al țării“. Muzical, flautul solo acoperă întreaga secvență, „doinind“ pe un mod cromatic de trei sunete (timp de șase măsuri), pe transpoziția lui (timp de alte șase măsuri).



și revenind apoi. Mersul semitonic, specific modului, precum și intervalele mari: 7 M (8-), 9 m (8+), 9 M ce rezultă din deplasarea la octavă a cîte uneia din trepte se asociază unor ritmuri libere, în care se recunoaște totuși preponderența a două formule:



ca și insistența repetării în *accelerando* a cîte unui sunet — cu care pătrundem de fapt pe tărîmul formulilor melodico-timbrale specifice: *glissando frullato*; oscilație pînă la semiton, în sus și în jos, pe o notă lungă, continuă sau în *frullato*; variații de intensitate (alternative) pe un sunet lung sau repetat în *accelerando*.

Nr. 2. Grupul feminin al corului de cameră intonează primele versuri ale Mioriței. Melodia — expusă mai întii de altiste — se înscrie într-un mod cromatic; transpoziția lui — de către soprane — îi reduce din ambitus, căci dacă versurile 1, 2, 5 și 6 sînt strict preluate, versurile 3 și 4 apar modificate.



Nr. 3. Replică la Nr. 1; se desfășoară tot pe un mod cromatic, dar considerabil mai luminos, mai expansiv prin desființarea numeroaselor semitonuri, care cedează locul unui șir de patru tonuri.

Ex. 5



Și, odată cu repetarea insistentă a cvartei mărite, flautul introduce o nouă formulă ornamentală: mordentul inferior.

Tabloul II. Allegro (în măsura 4/4)

Nr. 4. Unul dintre cele mai interesante; susținut de trei pachete de câte patru alămuri (cornii, trompetele și cei trei tromboni împreună cu tuba); fiecare pachet expunând câte un acord disonant, prin suprapunere iau naștere conglomerate violente. Grupele de alămuri realizează o formă aparte — un fel de sinteză între canonul și fuga la trei voci. Structura ce reprezintă „tema” este prezentată mai întâi de către corni: a doua oară de către tromboni \*) în timp ce cornii o încep de la a doua măsură; a treia oară — într-o altă variantă — de către trompete, trombonii intrând cu a doua măsură iar cornii cu a treia. Separând cele trei expuneri ale „temei” corul invocă (mai întâi în șoaptă, apoi cu glas tare, pentru a ajunge în cele din urmă la strigăt) numele lui Decebal.

De remarcat faptul că „tema” este o structură prin excelență ritmică, deoarece în armonia ei statică există numai trei situații — după cum se suprapun pachetele alămurilor. Structura de bază, totalizând patru măsuri, utilizează tot atâtea formule ritmice (rezultate din dividerea timpului de bază — pătrimea — cu 1, 2, 3 și 4; drept care, cu aceste cifre le vom și nota în exemplul de mai jos), cite una pentru fiecare instrument din pachetul respectiv. Disponind formulele pe verticală, compozitorul obține fiecare nou timp prin permutarea lor (circulară în cadrul fiecărei măsuri). Structura de bază epuizează astfel 16 din cele 24 permutări posibile ( $4! = 1 \times 2 \times 3 \times 4 = 24$ ); alte 4, din cele 8 rămase neutilizate, vor sta la baza variantei expuse de trompete, unde compun prima măsură — celelalte trei măsuri fiind generate prin permutarea circulară a timpilor.

Ex. 6

				corni tromboni și trompete																																				
				corni				tromboni				trompete																												
				2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4									
corni	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4
	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2				
	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3				
	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1				
tromboni	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4				
	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2								
	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3								
				4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1	4	2	3	1					
				corni și tromboni																																				

Două constatări se mai impun:

- canonul realizează și el tot o permutare circulară: aceea a măsurilor
- există și o permutare de ordin metric, structurile începând de fiecare dată pe alt timp (niciodată pe primul!): pe timpul 2 cornii, pe 4 împreună cu trombonii, pe 3 împreună cu trompetele.

\*) Ori de câte ori este vorba de tromboni, se va subînțelege și tuba, asociată lor pentru a completa grupa, ce trebuie să cuprindă patru instrumente.

Această aparent alambicată combinație de permutări este în realitate o modalitate extrem de logică și simplă prin care compozitorul reușește să obțină efectul unui paradoxal perpetuum mobile în creștere.

Nr. 5. Basul interpretează monologul lui Decebal (din nou conceput într-un mod cromatic!), pe o pedală tremolată, în permanente fluctuații de intensitate, a tobei mari și întrerupt din loc în loc de cor, care repetă — ca un ecou, iar și iar, de la strigăt către șoaptă — ultimele lui cuvinte.

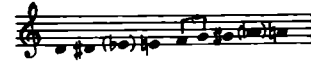
Nr. 6. Constituie perfecta replică (simetrică, în oglindă) a Nr. 5.

Tabloul III.

Nr. 7. Moderato (în măsura 6/8)

Flautul piccolo reia — liber — materialul din Nr. 3. pe care însă îl derulează invers. Vioara preia apoi ștafeta, desfășurându-și (într-o nouă transpoziție

Ex. 7



a modului utilizat în Nr. 2 — vezi ex. 4) întreaga gamă de formule specific lăutărești, de la *sul tasto* sau *sul ponticello* la *tril*, *glissando* sau oscilația de semiton în jurul unui sunet lung. De remarcat farmecul subtil pe care îl degajă transformarea culorii prin trecerea citorva efecte comune sau similare, de la instrumentul de suflat la cel cu corzi și arcuș.

Nr. 8. Allegro (în măsura 4/4)

Structură caleidoscopică, realizată cu patru elemente ce alternează (pe alocuri se și suprapun) capricios:

— corzile divizate expun totalul cromatic într-un cluster (sol-fa diez) utilizat pentru crearea cînd a unor accente puternice, cînd a unei pînze ce glisează lent, divergent.

— grupurile tenorilor și basilor sînt și ele divizate pe cite patru voci; basii expun tema, imitată apoi de tenori, la octavă (liber) sau la albe intervale (striet).

— trombonii preiau fiecare cite un sunet din capul temei basilor, atacîndu-le mai întâi în ordine și apoi executînd diverse formule ritmice (cu o preocupare comună: evitarea simultaneității atacului) — tenorul solo, cîntîndu-l *quasi parlato* pe Ștefan cel Mare, se încadrează (din nou!) într-un mod cromatic, care, la a doua expunere apare amplificat.

Nr. 9. Moderato (în măsura 6/8)

Replică la Nr. 7; vioara, rămasă singură, adoptă și ea încă una din formulele flautului — variația intensității pe un sunet ținut sau repetat.

Nr. 10. Moderato (în măsura 3/4)

O altistă și cele trei soprane ale corului de cameră intonează balada „Soarele și luna”, repetînd ostinat o celulă de trei sunete; prin intrarea treptată a vocilor, care execută fiecare o altă transpoziție a tricordiei expuse inițial de altistă,

Ex. 8



ia naștere un gen de fugă, în care subiectul și răspunsul se află — invariabil — în raport de terță.

Evident, prin suprapunerea celor patru ipostaze ale tricordiei diatonice, majore, rezultă tot un mod cromatic.

Structura aceasta este prezentată în total de trei ori (cea de a doua expunere a ei fiind de fapt o variantă simetrică în oglindă cu forma originală), în timp ce ici-colo fulgeră intervențiile viorii sau percuției (legno).

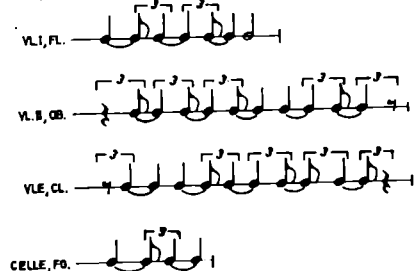
Nr. 11. Moderato (în măsura 6/8)

Replică fidelă la Nr. 9.

Tabloul IV. Poco allegro (în măsura 3/4)

Nr. 12. Bazat pe o structură de tip polifonic, asemănătoare celei din Nr. 4: sinteză între canonul și fuga la patru voci. Fiecare voce intonează armonic o cvintă, iar intervalul între sunetele lor de bază este — invariabil — terța (ca în Nr. 10); prin suprapunere, rezultă un acord de opt sunete (minor, cu septimă mică, nonă mare, undecimă mărită, terțiadecimă mărită și dublă octavă mărită). Fiecărei voci îi este încredințată o singură formulă ritmică pe care o repetă ostinat și care se întinde pe trei sau șase timpi, pentru ca la reluare să cadă permanent pe aceeași timpi ai măsurii de 3/4.

Ex. 9



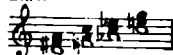
Trebuie remarcată simetria internă a formulelor 2 și 4, în opoziție cu asimetria formulelor 1 și 3. După cum se observă din exemplul de mai sus, structura aceasta este interpretată de lemne și corzi, separat și împreună. În acest al doilea caz, prin deplasarea cu un timp a structurii în prezentarea ei de către corzi, canonul este amplificat la 7 voci iar la reluarea lui intervine și pianul, cu o desfășurare uniformă de triolette, placînd aceleași patru cvinte ale structurii — mai întii în ordinea intrării lor în canon, apoi în diferite permutări. Cele patru expuneri sînt separate de recitarea basului, care evocă (prin cuvintele lui Bălcescu) figura lui Mihai Viteazul și cea dintîi unire a românilor.

Tabloul V. Allegro (în măsura 3/4)

Nr. 13. Se bazează pe evoluția grupului *concertino*, la care participă de astă dată — în mod excepțional — alături de vioară (a cărei partitură este îmbogățită cu duble corzi, în cvinte — specific lăutărești, dar constituind totodată un element de legătură cu Nr. 12) și flautul solo, ceilalți doi flauți din orchestră.

Nr. 14. O nouă fugă la patru voci, încredințată corului ce-l slăvește pe Horia. Fiecare voce este divizată în trei, pentru a executa câte un acord major.

Ex. 10



Și aici, fundamentalele se situează la interval de terță, unul față de celălalt. Expoziția fugii se transformă într-un stretto; acesta este redus apoi la 2 voci (prin unirea sopranelor cu altistele și a tenorilor cu basii), pentru ca în cele din urmă (prin unirea celor două grupe) structura să devină acordică. Sinteza armonică, la care corul ajunge abia la sfîrșitul acestui număr, este prezentă încă de la început la viorile I și II divizate; ele realizează o pînză mobilă, care, printr-un glissando (alternativ convergent și divergent) se transformă în pedală la unison și se difuzează iar.

Marcînd secțiunile fugii, sinteza armonică apare și la alături — în intervenții scurte, însă.

Nr. 15. Replica fidelă a Nr. 13.

Tabloul VI. Allegro (în măsurile 5/8 și 4/8)

Nr. 16. Replică la Nr. 10. Fuga executată de sopranele și altistele corului de cameră este de astă dată la șase voci și utilizează mai multe transpoziții ale tricordiei (vezi și ex. 8)

Ex. 11

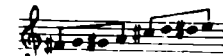


aflăte între ele la distanță de ton.

Nr. 17. Contrabașii divizați în 7 realizează un cluster de 5-, ce se înfiripă treptat în jurul unui sunet central (prin intrarea pe rînd a instrumentelor) pentru a se reduce din nou la el (prin retragerea instrumentelor, în ordine inversă). Structura aceasta se reia de încă trei ori, într-o suprapunere cu una asemănătoare, realizată de corni — un cluster de 3 m, sunat discontinuu și utilizînd efectele cunoscute din partitura flautului: frullato, variații rapide și alternative de intensitate pe un sunet lung, glissando.

Pe un nou mod cromatic

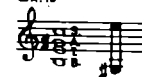
Ex. 12



tenorul evocă figura lui Tudor Vladimirescu.

Nr. 18. Compusă prin alternarea și suprapunerea a trei structuri: — cele patru grupe ale corului, divizate în 8, realizează fiecare o structură asemănătoare celei din Nr. 17; clusterelor de cvintă se înfiripă (prin atacul fiecărei noi silabe a cîntecului lui Tudor) în jurul a patru note centrale, aflăte unul față de celălalt la interval de terță mare, cvartă perfectă și cvintă micșorată. Suprapunerea lor generează un amplu cluster de terțiadecimă.

Ex. 13



— contrabașii execută același cluster din Nr. 17, în pînză continuă însă — cînd nemișcată, cînd în oscilație de semiton;

— alternînd cu corul, basul intervine cu recitativul lui Tudor, precedat sau însoțit uneori de improvizațiile lemnelor (mai întii oboi, apoi și fagoți) în formule cromatice, rapide.

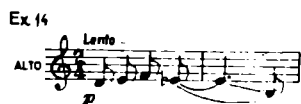
Tabloul VII.

Nr 19. Allegro (în măsura 2/4)

Grupul *concertino* apare pentru prima dată complet: evoluează, întrind în această ordine, vioara, țambalul și flautul.

Nr. 20. Lento (în măsura 2/4)

Altistele corului de cameră deapănă balada lui Toma Alimoș, pe un motiv de cinci sunete, foarte caracteristic,



ce se repetă obsedant în timp ce restul vocilor, divizate, țes o pînă de semitonuri, în continuă oscilație.

Nr. 21. Lento (în măsura 2/4)

Replică la Nr. 19, din care lipsește flautul, apărind în schimb corzile cu inversarea motivului din Nr. 20.



#### Tabloul VIII.

Nr. 22. Allegro molto (în măsura 2/4)

Se compune prin suprapunerea și alternarea a patru structuri:

— corzile realizează o fugă pe tema formată din alăturarea celor două ipostaze ale motivului „Toma Alimoș“



cu intrări la interval de terță mică

— în ultima ei expunere, intervin și lemnele, realizând o *strettà*

— pe același motiv, basul evocă răscoala de la 1907; corul preia și repetă, de la șoaptă la strigăt, ultimele lui cuvinte

— alăturările reiau structura din Nr. 4.

Nr. 23. Moderato, întrerupt și încheiat de Allegro molto

Pe un fond de clopote și vibrafon, tenorul (șoptit, în microfon) și mezzosoprana (oscilînd pe 2—3 semitonuri) rostesc acel tragic „Să nu uiți, Darie!“, întrerupt de tumultul fragmentelor

— mai scurte sau mai lungi — din finalul Nr. 22.

#### Tabloul IX.

Nr. 24. Moderato (în măsura 6/8)

Replică fidelă la Nr. 7.

Nr. 25. Allegro (în măsura 2/4)

Cel mai scurt; replică la Nr. 10 și 16, dar pe bicordia străvechiului cîntec pentru copii „Melc-melc“; expusă de sopranele și altistele corului de cameră, într-o fugă cu intrări la același interval pe care Mihai Moldovan îl utilizează cu consecvență în această partitură: terța.

Nr. 26. Poco moderato (în măsura 6/8)

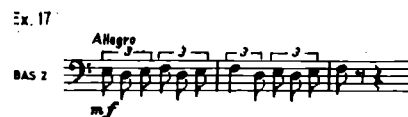
Replică la Nr. 24, susținută doar de vioară.

#### Tabloul X. Allegro (în măsura 2/4)

Nr. 27. Passacaglia pe o temă de 7 măsuri, expusă de 10 ori de către grupul percuției. De fiecare dată intervin noi grupuri de instrumente; la sfîrșitul variației 5 și pe variația 6, apoi la sfîrșitul variației 9 și pe variația 10 corul, cîntînd în cvinte paralele (între bași și tenori, între altiste și soprane), anunță

#### Insurecția.

Nr. 28. Între cele două pînze create de unisonul cornilor (continuat din Nr. 27) și respectiv conglomeratul disonant și oscilant al corzilor, tenorii și bașii, divizați, execută o fugă la patru voci, pe o temă



îndeaproape înrudită cu aceea din Nr. 10 și 16. Nr. 29. Replică la Nr. 27, redusă la numai 5 variațiuni.

#### Tabloul XI. Moderato (în măsura 6/8)

Nr. 30. Debutează ca o replică la Nr. 19 (cu grupul *concertino* complet: vioară, țambal, flaut) pentru ca apoi (flautul rămînînd singur) să se transforme într-o replică la Nr. 1 — în care recitarea basului enunță concluzia, deschisă spre viitor, a operei „*Trepte ale istoriei*“:

„Răsăritul e-atît de bogat în povești și lumină, că-n orele ce se ridică rămînem prea jos, întotdeauna, cînd vrem să-l slăvim“.

## Concert omagial

Două impunătoare concerte corale în sala „George Enescu” a Conservatorului bucureștean și la Ateneul Român au încununat șirul manifestărilor publice dedicate de instituțiile artistice ale țării muzicianului septuagenar D. D. Botez.

E cunoscut locul pe care Dumitru Botez l-a ocupat timp de decenii în viața muzicală românească.

Muzician complex, Dumitru Botez a militat pe cele mai diverse planuri, „cinstit în gând și vrednic în fapte”, cum spunea recent maestrul Ion Dumitrescu, pentru înflorirea vieții muzicale naționale.

Dar înainte de a fi compozitor, dirijor, violist, organizator artistic, Dumitru Botez s-a născut pentru a fi dascăl, pentru a fi un îndrumător pe calea muzicii. Și concertele omagiale inițiate de Conservator sau de Filarmonica bucureșteană au evidențiat înainte de toate unica artă pedagogică a dirijorului care a format în conservatorul bucureștean zeci de generații de dirijori de cor și de membri ai ansamblurilor noastre corale, care a îndrumat ani în șir, unele din principalele corale profesioniste și de amatori ale țării.

În prezența a sute de studenți și muzicieni bucureșteni l-am ascultat pe Dumitru Botez în concertul de la Conservator interpretând, la pupitrul ansamblului studenților din anii III și IV, lucrări de Monteverdi, Brahms, Paul Constantinescu.

În prezența a sute de iubitori ai muzicii corale l-am urmărit pe Dumitru Botez la Ateneu dirijând un vast program, cuprinzând pe de o parte câteva dintre giuvaerurile artei Renașterii, iar pe de altă parte un lung șir de piese, scrise în ultimii ani de compozitorii noștri.

L-am urmărit dirijând pe Dumitru Botez și-am regăsit forța cu care știe să scruteze drumurile spre izvoarele unor partituri, arta cu care reușește să declanșeze resurse de energie sonoră dintr-o simplă mișcare a brațului, am regăsit exigența cu care sculpează fiecare linie melodică, farmecul pe care știe să-l imprime fiecărei expresii.

În aceleași concerte am putut asculta câteva din piesele compozitorului. La Ateneu D. Botez a dirijat lucrarea sa *Cântare omeniei* iar la Conservator câteva dintre reprezentanții clasei de dirijat (alături de Ion Marian, Gheorghe Oprea, Armand Ghedoian — patru dintre elevii dirijorului — Petre Crăciun, Iovan Miclea, Silvia Secrieru, Constantin Romașcanu) — ne-au oferit, în fruntea unor ansambluri studențești, un buchet de 10 piese corale ale lui D. Botez, de la cîntecul de mase *Pentru-al țării viitor*, la momente din *Suita de cîntece populare din județul Sibiu*, de la *Elegia Cîntec de toamnă*, la *Tripticul arădan*, lucrări ce marchează o persona-

litate componistică distinctă, un desăvîrșit stăpîn al tehnicii corale.

Și în pasiunea cu care la sfîrșitul acestor concerte sute de studenți și muzicieni, veniți să-l sărbătorească pe Dumitru Botez, au intonat un adinc „La mulți ani”, am regăsit prețuirea, dragostea cu care întreaga muzică românească a sărbătorit 70 de ani de viață ai acestui excepțional artist, care a știut poate ca nimeni altul să lege catedra de baghetă. să-și dăruiască jumătate de veac de viață muzicii și școlii noastre, acestui dascăl de mare talent, acestui pedagog de vocație care a știut să aducă în activitatea la catedră temeinica sa experiență componistică, iar în arta sa componistică și dirijorală, dragostea pentru tineri, credința în forța artei muzicale.

Iosif SAVA

## Simfonia a XX-a de Dimitrie Cuclin

Dirijorul Emanuel Elenescu, consecvent promotor al creației românești și fervent admirator al compozitorului Dimitrie Cuclin, a prezentat în primă audiție la Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii, cea de a XX-a *Simfonie* a acestuia. Este un omagiu adus venerabilului patriarh al muzicii noastre care spre sfîrșitul lunii martie a intrat în cel de al 90-lea an de viață.

Dimitrie Cuclin este un adevărat fenomen de vitalitate, energie și perfectă luciditate, care cu o seninătate olimpiană își făurește, în liniștea netulburată a cabinetului său de lucru, imensa sa operă muzicală, cu o aplicativitate demnă de filozofii antichității. Ilustrul muzician s-a dovedit o dată mai mult, în această lucrare, consecvent principiilor sale care se înscriu pe linia tradiției beethoveniene, așa cum afirmă însuși în tratatul său de estetică — concepția sa despre simfonie reprezentînd spiritul hegelian (teză-anti-teză-sinteză). De altfel acest spirit filozofic a stat la temelie întregii creații cucliniene.

*Simfonia a XX-a*, lucrare de mari proporții este închinată „unirii tuturor popoarelor și a tuturor credințelor” — gând care îl stăpînește pe compozitor cu tărie. Ea este scrisă într-un stil care atestă luminos nedezmînițitul spirit clasic care animă pe muzician: o construcție foarte echilibrată, armonii consonante, nu lipsite de alocuri de un modalism ce nu contrariază fundamentul major-minorului tradițional, cu momente de polifonie foarte aerate și cu un permanent fond melodos de o accesibilitate directă și atrăgătoare.

Ca niciodată, o asemenea audiție, destul de consistentă și extinsă de-a lungul întregii părți prime a concertului, nu ni s-a părut de loc lungă.

Lucrarea debutează cu un *Allegro vivace*, în valori scurte, sacadate, care se mută într-o melodie de largă respirație. Sonoritățile, complexe, nu împieteză cu nimic asupra discursului muzical.

O nouă temă, melodioasă, eufonică, fluentă intervine îmbogățită cu participarea întregii orchestre care treptat s-a subțiat, lăsînd locul unei scurte afirmări generoase a concert-maestrului Zvorișteanu.

În mișcarea următoare, *Presto possibile*, coardele atacă în *crescendo*, cu mult avînt, o temă optimistă care va reveni. Pare o rondă însuflețită, o mișcare ca

de gigă. Subliniem chipul solemn, luminos în care au cîntat alămurile care au de-a lungul mișcării roluri de seamă. Finalul e curmat brusc, făcînd loc mișcării următoare, *Andante*, care are un caracter grav, ușor elegiac; trăsăturile la viori creează o atmosferă temporar mai întunecată, dar fioriturile suflătorilor schimbă acest climat.

Simfonia se încheie cu un *Rondo* de o mare vitalitate. Și aici instrumentele de coarde au o largă participare, agrementată de cromatismele ascendente ale suflătorilor. Figurațiile spontane ale viorilor contribuie să încheie lucrarea într-o atmosferă de viață nestăvilă, de un optimism triumfător.

Elogiem cu convingere și plăcere munca artistică susținută a dirijorului Elenescu ca și dăruirea neprecupețită a întregii orchestre care a cîntat cu vizibilă plăcere.

Ceea ce dorim să mai arătăm, este faptul că sala de concert era suprapopulată aproape în exclusivitate de tineret care a primit cu entuziasm această simfonie atît de melodiosă și, într-un cuvînt, clasică.

În program a figurat și *Concertul pentru vioară și orchestră* de Beethoven, solist fiind tînărul virtuoz sovietic Ghideon Kremer. Titular al mai multor premii internaționale, violonistul, stăpînind o tehnică de înaltă clasă, a atacat cu moderație, intonînd cu justete și fără să forțeze către un ton mare. Vioara este în mîinile sale un instrument extrem de docil care slujește ireprosabil intențiile interpretului, stăpîn pe toate tainele lui, la o vîrstă foarte tînără. Desigur pentru a-i da, probabil, mai multă strălucire, a cîntat pasajul din partea I-a (în sol minor) cu o octavă mai sus, ceea ce ne-a surprins puțin. Tot astfel, într-o seamă de momente a cîntat unele note, nu *legato*, cum sînt scrise de Beethoven ci *détaché*. Dar nu vom uita bravura de-a dreptul uluitoare cu care a cîntat, în supliment, *Variațiile* scrise de Ernst pe cunoscuta temă „Trandafirul cel din urmă” din *Martha* de Flotow; de asemenea, justetea interpretativă a *Gavotei* de Bach.

Concertul s-a încheiat cu *Bolero* de Ravel, despre care am mai scris în multe alte împrejurări.

J. V. PANDELESCU

## Orchestra de cameră „București”

După ce — în ciclul celor șase concerte extraordinare organizate de Filarmonica „George Enescu” pentru a marca împlinirea de către Ion Voicu a 35 de ani de activitate artistică — primele două manifestări au prilejuit apariția artistului sărbătorit exclusiv în postura de virtuoz al viorii, al treilea concert a subliniat realizările sale deosebit de rodnice în calitatea de inițiator și de conducător al Orchestrei de cameră „București”. Am avut și anterior prilejul să ne ocupăm de această valoroasă formație, cuprînzînd elemente selecționate dintre vîrfurile instrumentiștilor bucureșteni. De fiecare dată, marea precizie și deplina finisare a execuțiilor sale, alături de puritatea fără cusur a intonațiilor, ne-au determinat să-i urmărăm programele cu o satisfacție egalată doar de aceea resimțită la audierea unor formații similare de mare prestigiu internațional.

Așa s-a întîmplat și la noul concert al Orchestrei de cameră „București”, dedicat în întregime muzicii lui Mozart. De fapt, două dintre lucrările executate

cu acest prilej — *Concertul nr. 3 pentru vioară și orchestră în Sol major KV 216* și *Divertismentul nr. 1 în Re major KV 136* — ne erau cunoscute din manifestările precedente ale formației și din discul realizat în anul 1970. Reaudierea lor ne-a adus însă confirmarea progresului constant înregistrat de orchestră în direcția perfecționării măiestriei individuale și colective, dar și de Ion Voicu în ce privește calitățile cerute dirijorului unui ansamblu cu un asemenea profil specific. În *Divertisment*, am fost impresionat nu numai pe planul virtuozității pure, ci și pe acela al plasticității discursului muzical, datorită căreia această lucrare de o surizătoare transparență a fost însoțită de o intensă viață poetică. Cît despre *Concert*, el a beneficiat de o execuție orchestrală alertă și decisă, plină de elasticitate și de eleganță, pe măsura acestei lucrări cu caracterul unei geniale improvizații, — și toate acestea fără a se porni de la impulsuri dirijorale efective, deoarece Ion Voicu a acordat aci, în mod firesc, prioritate aportului său solistic, străbătut de căldură vitală, de dezinvoltură și de o permanentă flacără spirituală.

Cu ocazia acestui concert, repertoriul orchestrei s-a îmbogățit cu o nouă lucrare mozartiană, *Simfonia nr. 40 în sol minor KV 550*, celebrul interludiu marcat de melancolie și de durere sufletească, între cele două radioase secțiuni extreme ale trilogiei simfonice finale. Ceea ce a caracterizat aci interpretarea excelentului colectiv bucureștean a fost elocința și expresivitatea, prezente pe tot parcursul celor patru părți ale Simfoniei. De la început, Ion Voicu a știut să imprime ambianța adecvată — dominată de febra neliniștii — părții I *Allegro moderato*. Apoi, în *Andante*, corzile au cîntat cu o sonoritate învăluită de tandrețe, pentru ca *Menuetul* să izbucnească tăios, sacadat, întrerupt doar — prin contrast — de parfumul liniștitor răspîndit de floarea palidă a *Trio*-ului. Finalul *Allegro assai* a reluat întrucîtva atmosfera mișcării inițiale, însă cu un plus de strălucire, datorită căreia forța emotivă predominantă a fost totodată așezată sub semnul unei măreții deplin adecvate acestei concluzii de o mare densitate a substanței muzicale.

Prin modul remarcabil în care au reușit să aprofundeze problematica de mare complexitate a acestei simfonii — în fața căreia au capotat chiar și dirijori și orchestre de notorietate mondială. — Orchestra de cameră „București” și dirijorul Ion Voicu au trecut cu succes un adevărat examen de maturitate, care le deschide căile spre îmbogățirea treptată a repertoriului pe seama multor alte capodopere ale muzicii.

Edgar ELIAN

## „Cîntecul Pămîntului” de Mahler la Filarmonică; recital Harry Datyner

Pianistul elvețian Datyner se bucură de un legitim prestigiu internațional. El are totdeauna „sub mîna” un repertoriu de mare exigență și diversitate pe care îl prezintă cu o seriozitate și o ținută artistică ce-i aparțin. Pare afabil și totodată distant, plin de soliditate și în același timp rezervat.

Recitalul susținut la Ateneu a fost un exemplu elocvent al posibilităților deosebite ale artistului. El a trecut de la muzica executată în cel mai adecvat stil baroc a *Fanteziei cromatice și fugii* de Bach la *Sonata Appassionata* de Beethoven căreia i-a pus excelent în relief violențele și bruscheriile și în general tumultul pasiunii cu care a fost scrisă.

În *Kreisleriana* de Schumann, această suită de piese inspirate de personajul fantastic, capelmaistrul Kreisler, despre care vorbește scriitorul E.T.A. Hoffmann, Datyner a imprimat muzicii pe rînd agitație, vivacitate, iar în final, acel caracter *scherzando*.

Apoi interpretul a adus, parcă spre a întări caracterul atît de variat al programului, *Valsurile nobile și sentimentale* de Ravel, rediate cu mult gust și cu



atenție la forma lor „condensată și eliptică“, așa cum a spus cândva Roland Manuel și, adăugăm noi, de o deosebită exigență privind buna execuție.

Datynier avea să fie însă foarte concesiv, o seară mai târziu, în concertul cu Filarmonica, prezentând, sub bagheta dirijorului Mihai Brediceanu, *Concertul al doilea în fa minor*, de Chopin. Pentru Chopin am rămas cu o slăbiciune, din tinerețe. Și astăzi prețuim mult majoritatea, îndeosebi, a pieselor sale mici. Această „slăbiciune“ nu o avem însă și pentru cele două concerte. Nu avem loc și nu e cazul să arătăm și... slăbiciunile concertului ascultat. Vom sublinia însă că interpretul a strălucit și aici, cîntînd cu vigoare și gingășie (nu mai vorbim de tehnica-i infailibilă) și de limpezimea desăvîrșită în ceea ce privește exprimarea discursului muzical. În *largo* a avut momente de intensitate dramatică pe care le-am apreciat în mod deosebit.

Dirijorul Brediceanu ne-a obișnuit cu programe concise. De data aceasta însă, în afara *Rapsodiei a II-a* de George Enescu cu care a deschis programul și de concertul chopinian, a prezentat întreg ciclul *Cîntecul pămîntului* de Mahler. Bună idee, dar am ieșit de la concert la orele... 23! Pentru cei ce urmăresc aproape în fiecare seară cîte o manifestare muzicală, este, desigur, prea mult. Dar să apreciem pasiunea dirijorului pentru muzica lui Mahler și interpretarea dată alături de cei doi soliști, frunțași ai primei noastre scene lirice, Ludovic Spiess și Dan Iordăchescu.

*Cîntecul pămîntului* este o lungă spovedanie a compozitorului în care apare pe rînd un solitar îndrăgostit de natură, de viață. Sint momente patetice, altele de lirism înduioșător precum și de amară ironie.

Compozitorul a exaltat în *Cîntecul de pahar* bucuria aflată totdeauna în acea „licoare prețioasă“.

Spiess a adus în joc nu numai vocea sa de o mare căldură și forță dar și sensibilitate, o participare vie la talmăcirea muzicii: agilități, tumult și o plenitudine vocală dominantă.

A urmat *Singur în toamnă*, cînd Dan Iordăchescu a cîntat cu sentiment, cu unele remarcabile expansiuni lirice. Aici muzica orchestrală are o seamă de momente care ne-au adus în minte acele psalmodieri specifice episodului Pimen din *Boris Godunov*. Cu multă exuberanță a redat apoi Spiess *Cîntecul despre tinerețe*, imprimîndu-i caracterul jovial, vesel, adecvat.

Ponderat, Dan Iordăchescu a cîntat *Despre frumusețe*, imprimîndu-i apoi vivacitate și un ton alert. În *forte* și în acut, vocea interpretului a avut un colorit agreabil.

În cîntecul următor, *Chefliul primăvara*, tenorul Spiess a avut momente cînd a dominat, de departe, întreaga orchestră. Nota cîntecului e constituită din seninătate și euforie, exprimînd bucuria vieții.

În sfîrșit, în ultimul cîntec, *Despărțire*, factura e foarte complexă; apar înfrățite cele mai diverse sentimente. Este un cîntec de rămas bun în care Dan Iordăchescu a apărut de un dramatism comunicativ.

Mihai Brediceanu a condus cu toată pătrunderea emoțională cerută și prețuim mult efortul său, cu rezerva că orice program nu trebuie să depășească două ore. Mai sîntem de părere că două voci de asemenea anvergură — fiecare cu indicativele, cu specificitatea ei — nu este cazul să fie „confruntate“ alternativ, într-o aceeași lucrare.

## Pietro Argento și Ilinca Dumitrescu

Dirijorul italian Pietro Argento revine cu drag în mijlocul unui public care îi apreciază talentul și afinitatea-i față de viața noastră muzicală. El a dirijat *Divertiment rustic* de Sabin Drăgoi, compozitor reprezentativ al creației noastre simfonice (Lucrarea a fost distinsă încă în 1928, la scurt timp

după ce fusese scrisă, cu Premiul I „George Enescu“). Pietro Argento a prezentat întreaga suită — ceea ce am apreciat la modul pozitiv din capul locului, întrucît ea nu poate fi trunchiată sau „rezumată“ (cum obișnuiesc unii dirijori) la două, maxim trei părți — ceea ce am socotit totdeauna neartistic și de natură să prejudicieze valorii lucrării. *Divertimentul* are acea unitate în diversitate demnă a fi subliniată, cu atît mai mult cu cît, în final, motivul inițial de colind revine.

Pietro Argento a vădit multă simțire față de *Colind* și de *Doină*, redată cald și evocator. El nu a neglijat accentele dramatice din *Bocet*, cum a vibrat de asemenea la *Dans* și la *Cîntecul de nuntă*. Orchestra a cîntat cu dăruire, redînd explicit și comunicativ sentimentele atît de variate ce domină *Divertimentul rustic* și pe care noi îl socotim unul din „Capetele de pod“ ale muzicii simfonice pe teme autentice românești, la epoca în care a fost scris.

Centrul de greutate al programului l-a constituit, neîndoios, *Concertul în la minor* pentru pian și orchestră de Grieg, solistă fiind Ilinca Dumitrescu. Vom releva în primul rînd faptul că pianista dispune pe lîngă talentul său și inteligența-i muzicală cu totul excepționale, și de acel simț lăuntric al măsurii în toate — de unde chipul în care își gradează, cu mult discernămint, repertoriul; acest lucru poate sluji de exemplu multor tineri interpreți care pornesc dintr-o dată — ca să spunem mai metaforic... în galop, atacînd lucrări care se cer prezentate după un adevărat examen de maturitate a gîndirii și după dobîndirea ireproșabilă a tehnicii interpretative necesare.

*Concertul* de Grieg a convenit de minune personalității și stilului pianistei. Asupra interpretării lucrării se cuvine să stăruim. Ilinca Dumitrescu a intuit perfect caracterul național și putem spune într-o oarecare măsură, descriptiv al acestei lucrări pline de viață, devenită atît de populară.

Interpreta a cîntat cu mult tact și cu o cuceritoare modestie, cu o sensibilitate foarte gingașă, fără tapaj și fără desfășurări exterioare grandilocvente, așa cum obișnuiesc chiar unii interpreți de mult consacrați, care cîntă deseori cu o emfază inutilă și deplasată.

Ceea ce am remarcat și de data aceasta la solistă, este aceea varietate adusă în jocul pianistic mai precis în tuseul său și în sonoritatea aleasă, diversă, care a atîns, cînd a fost cazul, multă forță, o plenitudine impunătoare.

A redat acordurile introductive cu o mare vigoare, expunînd apoi melodia cantabilă în toată naturalitatea și frumusețea ei. Apreciem mult rigoarea execuției și în această privință vom sublinia chipul bine marcat în care a redat acea gamă cromatică din prima mișcare, unde fiecare notă a fost perfect sesizabilă, bine precizată.

Ilinca Dumitrescu a redat apoi cea de a doua idee muzicală cu eleganță și în acel stil specific al melodiei populare nordice. Să remarcăm cu această distincția pe care tînăra interpretă a adus-o în arpeggii, executate cu ușurință și finețe pilduitoare. Cadența a fost cîntată cu perfectă ei stăpînire și am prețuit mult debutul în *pianissimo* pe care avea să-l crească apoi către o sonoritate cu totul strălucitoare, după care trecînd prin nuanțe variate, a scăzut-o subtil, către *pianissimo* final.

Este de arătat, de asemenea, că în partea a doua, *Adagio*, solista a cîntat melodia în stilul unei balade, cu o melancolie suavă, dar în liniște, fără tristețe și cu pondere, atunci cînd tema de debut a revenit pianului.

Cît privește *Finalul*, conceput de Grieg pe alocuri apăsător, în stilul dansurilor nordice, ne-a prilejuit aprecierea acelor arabescuri desfășurate de solistă cu o desăvîrșită eleganță și însuflețire. Totul a fost redat într-un tempo susținut, iar cadența a sunat cu strălucire. *Quasi presto* final a fost redat cu caracterul său dansant, în măsură ternară, după care am

avut acel brio apoteotic care a smuls admirația îndreptățită a ascultătorilor. A fost o prezentare de mare succes a unei piese de concert ce se bucură de aprecierea tuturor iubitorilor de muzică melodioasă, sinceră, inspirată. Ilinca Dumitrescu care și-a desfășurat inepertabil, cu tot tactul cuvenit, concepția sa interpretativă atât de justă, a fost secundată cu discernământ de meridionalul dirijor Pietro Argento și de către orchestră.

În program au mai figurat *Procesiunea nocturnă* de Rabaud (despre care tineretul de la Radioteleviziune nu știe desigur că s-a mai executat în București de foarte multe ori și că nu însemna nicidecum o primă audiere, așa cum s-a scris în program) precum și melodiioasele *Selecțiuni* din muzica scrisă de Șostacoviici pentru filmul *Tăunul* — lucrări care reprezentau, neîndoios, unele din preferințele amabilului și cordialului dirijor, muzician înzestrat, cu experiență, care iubește publicul și țara noastră. Orchestra simfonică a Radioteleviziunii s-a aliniat cu succes exigențelor cerute de acest program lung și variat care a reprezentat o nouă afirmare prestigioasă a pianistei Ilinca Dumitrescu.

J. — V. P.

## Brunilda Gianneo

Contactul nostru cu creația muzicală și cu interpreții din Argentina fiind destul de sporadic, am salutată inițiativa Filarmonicii „George Enescu” de a programa la concertul din 22/23 martie, desfășurat sub bagheta lui Mircea Basarab, o lucrare concertantă provenind din marea țară sud-americană, în care pulsează o intensă viață muzicală. Demonstrația a fost cu atât mai convingătoare, cu cât interpretarea solistică a aparținut unei artiste provenind de asemenea din Argentina, violonista Brunilda Gianneo, a cărei activitate concertistică intensă, susținută atât în patria sa, cât și în numeroase țări europene (Anglia, Spania, Italia, Elveția, R.F. Germania), o recomandă atenției publicului nostru.

Pentru debutul ei la București, Brunilda Gianneo a ales o lucrare reprezentativă a muzicii argentinienne contemporane, aparținând compozitorului Luis Gianneo (1897—1968) părintele violonistei — un muzician care și-a câștigat importante merite în direcția promovării tradițiilor naționale. Orientarea aceasta apare evidentă în creația sa prezentată cu acest prilej, *Concierto Aymara pentru vioară și orchestră*, scris în 1942 și executat în primă audiere la renumitul Teatro Colón din Buenos Aires în 1944. Structurată în tradiționalele trei părți, lucrarea este bazată pe forme clasice, care înveșmintează un material muzical de sorginte folclorică argentiniană, cu evidente rădăcini în muzica pentatonică. Partea I, *Allegro molto moderato*, precedată de o introducere *Sostenuto, un poco solenne*, se desfășoară în formă de sonată: vioara solistă parurge linii melodice suplă, uneori cu iz melancolic, alături de mare vivacitate ritmică, făcându-se remarcată și o lungă cadență de virtuoziitate. În partea a II-a, *Lento*, atmosfera are un caracter pastoral, evidențiat de la început printr-un solo de flaut, urmat succesiv de pasaie la două flaute, la clarinet solo și de un duet flaut-clarinet: apoi își înalță cântul vioara solistă, țesând volute pline de un lirism nostalgic, care continuă pe tot parcursul părții, dominată de o expresie cantabilă. În cele din urmă, vioara rămâne într-un dialog cu flautul, pentru a încheia singură mișcarea, într-o ambianță visătoare. Finalul, *Non troppo vivo*, este scris în formă de *rondo*, cu o temă-refren în care caracterul pentatonic se afirmă puternic. Vioara execută numeroase variațiuni ornamentale ale temei, prilej de afirmare a virtuozității solistei. Spre sfârșit, tempoul se rărește, pentru a permite trecerea la o atmosferă lirică. După reluarea temei la tubă, orchestra apare pe primul plan într-o concluzie de mare amploare sonoră. Interpretarea lucrării de către

Brunilda Gianneo a avut fără îndoială pecetea autenticității stilistice, pe lângă faptul că i-a permis solistei evidențierea unor certe calități de muzicalitate.

Din restul programului, sublinjem reluarea *Sinfoniettei a II-a* de Dumitru Bughici (dedicată în 1962 cuceritorilor cosmosului), remarcabilă datorită atmosferei sale stranii, realizată prin combinarea timbrelor unor instrumente de culoare: vibrafon, xilofon, glockenspiel și flexaton (fierăstrău). Cu ocazia acestei reluări, compozitorul a revizuit unele pagini, mai cu seamă ale mișcării finale.

În ciclul „Liszt — Strauss, maeștri ai poemului simfonic”, Mircea Basarab a prezentat apoi *Tasso* de Liszt, în care *Lamento*-ul inițial — un fel de cantilenă venețiană tragică — ne pune în prezența unui genial precursor al compozitorilor moderni, pentru că *Triumful* final să ne apară astăzi întrucâtva lipsit de suflu epic și de substanță, în ciuda bogatei sale instrumentații. Celebrul *Till Eulenspiegel* al lui Richard Strauss a încheiat seara într-o ambianță de strălucire orchestrală, în care ne-ar fi plăcut totuși să găsim mai multă lejeritate ritmică, alături de un elan dinamic mai accentuat. Peripețiile lui Till ne evocă figura unui tânăr năzdrăvan, gata oricând la cele mai năstrușnice farse. Vioiciunea aceasta de spirit, care există în partitura straussiană, se cere însă a fi relevată prin mijloacele specifice ale artei dirijorale, pentru a asigura eroului o „prezență” dramatică și muzicală cât mai apropiată de imaginea făurită în atâtea povestiri clasice ale literaturii germane din ultimele cinci secole.

E. E.

## Isaac Karabtchewski

Dirijorul brazilian Isaac Karabtchewski, director muzical și prim dirijor al orchestrei simfonice braziliene a fost pentru a doua oară oaspetele nostru. La Filarmonica „George Enescu” a condus în martie a.c. un „Festival Brahms”.

Deși tânăr, Karabtchewski a dovedit o dată mai mult remarcabile însușiri de muzician și totodată de prestigios șef de orchestră. A apărut foarte sobru, imperturbabil în mișcările sale, poate uneori realizate în unghiuri drepte, simetrice, dar exprimând permanent o gândire muzicală și sensibilitate ce concordau perfect cu fondul muzicii prezentate.

*Uvertura festivă, academică*, nu este printre cele mai reprezentative piese ale marelui compozitor. Concepută, cum se știe, cu prilejul decernării titlului *de doctor honoris causa* de către Universitatea din Breslau, ea are un caracter ocazional; am spune convențional. Dar dirijorul a reușit să-i însuflească viața bogată, să creeze o atmosferă realmentă festivă, în care *gaudeamus igitur* final a răsunat maiestos, solemn și optimist.

Apoi mezzo-soprana Martha Kessler, corul bărbătesc și orchestra Filarmonicii au interpretat *Rapsodia* scrisă de compozitor pentru o asemenea formație. Este o lucrare cu momente predominant dramatice, elegiace, pe care solista le-a exprimat cu o concentrată gravitate, susținută cu gingășie de plenu corului masculin și al orchestrei. Dirijorul a dovedit o înțelegere deplină a conținutului *Rapsodiei*, conducând cu rafinată nuanțare pasajele ce exprimau o simțire poetică subtilă, ca și momentele de îngândurare, redade de solistă cu o remarcabilă adâncire a acestora — totul finalizat într-un *descrecendo* ca de vis...

Virtuțile dirijorale ale lui Karabtchewski aveam să le aflăm din plin în *Sinfonia a II-a* de Brahms care a împlinit partea a doua a programului. Relevăm cu plăcere impresia generală lăsată de dirijor, aceea a unui cunoscător în profunzime a muzicii lui Brahms dar totodată și a unui talmăcitor inspirat al acesteia. A imprimat mult lirism temei inițiale a

primei mișcări apoi cantilenei ce urmează cu pronunțata-i notă romantică.

Dirijorul a apărut concentrat și mediativ în *Adagio* următor, unde orchestra a răspuns cu promptitudine intențiilor sale afirmate cu sobrietate și noblețe, o noblețe și a tinutei de care nu s-a depărtat nici în următorul *Allegretto grazioso* a cărui alură de dans lent a fost redată cu toată gingășia și eleganța cerute; acel caracter bucolic, visător, s-a făcut permanent simțit.

*Finalul* a fost condus cu multă energie, cu evidențierea frumoaselor sale detalii cărora dirijorul i-a comunicat o juvenilă prospețime. Orchestra a răspuns cu grijă și eficiență.

Pe Isaac Karabtczewski, dirijor de competență și ținută aleasă îl așteptăm oricând cu simpatie în mijlocul nostru.

J. — V. P.

## Radu Zvorișteanu

Publicul meloman care frecventează manifestările vieții muzicale bucureștene s-a obișnuit mai demult să-l găsească pe violonistul Radu Zvorișteanu așezat la pupitrul primului concert-maestru al Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, asigurând unitatea și disciplina compartimentului viorilor sau executând — după caz — solo-uri de o mare căldură a sunetului și puritate a intonației. Tot Radu Zvorișteanu a fost — într-o vreme — și animatorul Orchestrei de cameră fără dirijor a Radioteleviziunii, formație care a depus, sub îndrumarea sa, o activitate rodnică (incluzând și înregistrarea unui valoros disc cu *Simfonia nr. 45 în fa diez minor „Despărțirea”* de Haydn și *Simfonia nr. 29 în la minor KV 201* de Mozart), înainte de a se autodizolva spre regretul unanim. Când, în vara anului 1969, Ion Voicu punea bazele Orchestrei de cameră „București”, el i-a încredințat în mod firesc lui Radu Zvorișteanu funcția de concert-maestru, conținând pe experiența sa în acest domeniu și pe calitățile demonstrate cu prisosință în decursul anilor. În fine, Radu Zvorișteanu a putut fi ascultat, în repetate rânduri, ca prim-violonist al unui cvartet de coarde, care s-a impus atenției generale prin concerte publice și înregistrări.

Toate aceste activități nu au părut însă să-l satisfacă pe muzicianul, al cărui potențial artistic mai includea și alte disponibilități, nu neapărat legate de instrumentul care i-a adus atâtea succese. Colaborând strâns, în calitate de concert-maestru, cu atâția dirijori care s-au perindat — în decursul anilor — la pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, dar mai ales simțind vocația pentru arta dirijorală, Radu Zvorișteanu a început să-și încerce forțele în acest domeniu în cadrul Conservatorului „Ciprian Porumbescu”, cu formația simfonică a studenților. Rezultatele nu au întârziat să confirme calitățile sale de pedagog de orchestră. Un concert susținut cu câteva luni în urmă a dovedit că Radu Zvorișteanu știe să minuiască bagheta cu aceeași abilitate ca și arcușul, că este în măsură să se afirme cu autoritate nu numai în fruntea unui compartiment de viori, ci a unei orchestre întregi \*).

Impresia aceasta avea să fie întărită cu prilejul concertului din 14 martie, când Radu Zvorișteanu a apărut alături de colegii săi din Orchestra simfonică a Radioteleviziunii, dar nu la pupitrul concert-maestrului, ci la acela al dirijorului. Programul a cuprins lucrări de amplă desfășurare orchestrală, dându-i astfel prilejul să demonstreze capacitatea sa de a coordona o formație instrumentală apropiată

de efectivul ei maximal. Pentru început, *Simfonia nr. 9 în mi minor („Din lumea nouă”)* de Dvorak a beneficiat de o interpretare totodată dinamică și lirică, vădind că Radu Zvorișteanu posedă din plin simțul ritmului și al coloritului. Gestica sa este sobră, dar eficientă, reușind să evidențieze cu claritate arhitectonica lucrării, contrastele, generozitatea melodică. Orchestra l-a urmărit cu atenția încordată și a răspuns cu promptitudine indicațiilor sale, atît în momentele de *tutti*, cît și în excelențele solo-uri de corn englez, oboi, flaut, clarinet, corn (cu obiecția că, în afara primului cornist Ion Bădănoiu, ceilalți membri ai compartimentului cornilor n-au putut evita frecvente „accidente” de intonație, mai ales în partea I a Simfoniei). Tempii adoptați au fost în general corespunzători, poate doar cu excepția celui din *Largo*, întrucîtva trenant și de aceea nu îndeajuns de propice pentru a releva frumusețea și căldura cantilenelor.

Remancabilă, sub toate aspectele, a fost interpretarea poemului simfonic *Pinii din Roma* de Respighi, în care Radu Zvorișteanu a știut să releve viziunea deopotrivă realistă și poetică a acestei evocări a peisajului roman de astăzi și de odinioară. Contururile amplei fresce sonore au fost realizate cu multă pregnanță, obținându-se în ansamblu acea atmosferă specifică Cetății Eterne, despre care Stendhal spunea cîndva că este suficientă pentru a aduce ferfecirea.

Solista serii — în *Concertul pentru harpă și orchestră* de Paul Constantinescu — a fost tinăra Elena Ganțolea, membră a Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii. Într-o lucrare concepută pentru a evidenția cele mai variate posibilități ale harpei — nu numai ca instrument de culoare, ci și ca personaj principal în expunerea și susținerea discursului muzical — Elena Ganțolea a făcut față cu multă abilitate considerabilelor dificultăți tehnice ale partiturii, dovedindu-se una dintre cele mai înzestrate harpiste din tinăra generație. Alături de orchestra dirijată cu autoritate de Radu Zvorișteanu, ea a reușit să pună în valoare calitățile certe ale acestui opus concertant, care relevă o dată mai mult măiestria lui Paul Constantinescu în adaptarea filonului folcloric la cele mai diverse forme ale muzicii simfonice.

E. F.

## Muzică franceză

În Sala mică a Palatului a avut loc la 13 martie un interesant recital de muzică franceză — sonate pentru pian și vioară — susținut de Alexandru Demetriad și Mihai Constantinescu. În program: Leclair, *Sonata în do minor*, Lekeu, *Sonata în Sol major* și Fauré, *Sonata op. 13 în La major*. Ambii artiști, cu o foarte susținută activitate concertistică, din dorința de a-și diversifica manifestările, au prezentat publicului în ultimii ani recitale de sonate. Am ascultat astfel integrala sonatelor de Grieg, de Schumann iar de data aceasta programul a fost alcătuit din trei foarte reprezentative sonate de muzică franceză.

Jean-Marie Leclair (1697—1764) este un clasic, a cărui faimă a fost poate umbră de personalitatea lui Rameau, marele său contemporan. Vaga intenție programatică (sonata poartă ca titlu „Le tombeau”) a fost tradusă de interpreți printr-o sobrietate stilistică, o anumită nigoare ce releva dorința de a-i imprima un caracter cit mai obiectiv.

Sonata de Lekeu ne-a amintit de avîntata versiune a lui George Enescu, care pretuia opera conpozitorului francez, stins din viață la vîrsta de 24 de ani, Guillaume Lekeu era un poet care frecventa salonul lui Mallarmé și își prepara doctoratul în litere. Afinități electivă au determinat poate pe

\*) A se vedea cronica în revista „Muzica” nr. 3/1974.

violinistul-poet care este Mihai Constantinescu să pătrundă atât de bine sensurile adânci ale acestei minunate opere de maturitate, scrisă de un tânăr muzician. Influența lui Franck, cu care Lekeu a lucrat în ultimii ani e ostensibilă, mai ales sub aspectul unor progresii armonice, a rigurozității formei și a repetatelor elanuri, pe care cei doi artiști au știut să le sublinieze, fără a îngroșa niciodată intențiile compozitorului, fără lungimi la care ar invita poate sonata. Există o anumită eleganță și discreție a muzicii franceze care constituie un plafon peste care nu se poate trece decât cu sacrificarea bunului gust. Aci cred că stă secretul interpretării ce ni s-a prezentat.

*Sonata op. 13* de Fauré (1845—1924) în *La major* este prima lucrare de maestru, definitivă a compozitorului francez, caracterizat de o rezervă pudică în arta sa plină de sugestii aluzive. Interpretarea lui Fauré cere o deplină stăpânire instrumentală, pentru ca nici o dificultate tehnică să nu se mai simtă, un fel de „depășire a virtuozității“, pe care cei doi artiști au știut, sau mai bine spus au putut să o realizeze. Fauré s-a rostit cu cea mai mare plăcere în muzica sa de cameră. În sonata ce ni s-a oferit, un sentiment de inefabilă liniște, ce de multe ori izbucnește în accente vehemente, umor și îndrăzneală, sint contopite într-o operă ce nu a îmbătrânit și pe care cei doi remarcabili muzicieni au redat-o cu dragoste și măiestrie.

Th. BĂLAN

## Lavinia Tomulescu-Coman

În sala Studio a Ateneului, Lavinia Tomulescu-Coman, asistentă la Catedra de pian a Conservatorului bucureștean, a prezentat un reușit recital, care a cuprins lucrări de Haydn, Mozart, Nicolae Coman și Liszt, dovedindu-se o artistă care a cîntat cu un puternic simț al coloritului armonic și cu o inteligență muzicală care se fac repede remarcate. Față de anterioarele ei apariții în fața publicului bucureștean, recentul recital al Laviniei Tomulescu-Coman a evidențiat o deosebită seriozitate în pregătire, o capacitate de înțelegere muzicală cu un ambitus ce acoperea diferite stiluri de creație precum și o sensibilitate și construcție a formei deosebite.

Am remarcat, mai ales în *Variațiuni în fa minor* de Haydn și *Sonata în Si bemol major KV 333* de Mozart, atenția interpretei asupra detaliului cît și asupra ansamblului lucrărilor. Dacă în prima lucrare, străbătută de melancolie, dusă în *Final* la dramatism, interpreta a scos în evidență sensul acesteia, în cea de-a doua a cîntat cu sensibilitatea, grația și în același timp forța impuse de dificila *Sonată* a lui Mozart.

Obișnuită cu stilul compozitorului Nicolae Coman, interpreta a conturat expresiv limbajul armonic propriu acestuia, redînd cu deosebită înțelegere sensul muzical al „miniaturilor“ incluse în ciclul *Piese bucolice* și *Polisonatina* (din ultima prezentîndu-ne doar două părți), lucrări străbătute de o atmosferă impresionistă, punctate de ritmuri și accente din folclorul național, Lavinia Tomulescu-Coman dovedind — în această primă audiere — o artă pianistică deosebită, chiar dacă piesele sînt de factură tehnică medie.

Recitalul s-a încheiat cu *Toccata, Carusel, Sospiri* (adevărate schițe de maestru), *Jocuri de ape la Villa d'Este* și *Sonata-fantezie „după o lectură de Dante“* (ultimele două din ciclul *Ani de pelerinaj*) de Liszt. Nu întîmplător pianista s-a oprit asupra acestor lucrări ce pun deosebite probleme de interpretare și tehnică pianistică pentru oricare din pianistii de talie. Chiar dacă avem unele rezerve în ceea ce privește realizarea tehnică a acestor

piese, putem afirma că Lavinia Tomulescu-Coman a reușit să ne redea inefabila poezie cu care le-a investit Liszt.

A fost un recital la care am apreciat atât programul cît și faptul că am auzit o pianistă cu o tehnică liniștită, pe care ți-o dă o școală bună, ușurința plină de siguranță care nu este decît rezultatul unor exerciții stăruitoare și al unei susținute activități concertistice, și, mai ales, tonul frumos care răsună plin, cu vigoare.

Constantin DRĂGOI

## Selecțiuni din „Parsifal“

În cadrul stagiunii sale lirice, Radioteleviziunea își propune să prezinte în sala de concerte opere integrale sau selecțiuni din opere care nu pot fi urmărite actualmente în sala de spectacole la București. Este o inițiativă deosebit de prețioasă, care întrunește azeziunea unui mare număr de melomani, doritori să-și lărgească orizontul culturii muzicale în acest domeniu. Că așa stau lucrurile a dovedit-o și afluența de public la cea mai recentă manifestare a acestui ciclu, dedicată operei *Parsifal* de Richard Wagner.

În ansamblul creației wagneriene, *Parsifal* nu reprezintă numai ultimul cuvînt al Maestrului în ordine cronologică (a fost terminată și reprezentată în premieră în 1882, cu un an înaintea morții compozitorului), ci și o cristalizare și decantare a stilului său, caracterizat în această operă prin maxima economie a paletelor orchestrale și prin înalta măiestrie în utilizarea armoniei și a polifoniei la prelucrarea materialului tematic, în ample povestiri sau în interludii pur instrumentale, de natură simfonic-programatică. Dacă la aceasta adăugăm că în libretul conceput de Wagner însuși se întretes influențe dintre cele mai diverse — pornind de la ciclul de legende bretonice din jurul regelui Arthur, întregit cu elemente de origine persană, indiană sau extrase din „mistere“ medievale, din filozofia lui Schopenhauer și a lui Feuerbach —, obținem o imagine a complexității acestei capodopere wagneriene tîrziu, sub dublul aspect al textului literar și al muzicii.

Răspunderea prezentării unor selecțiuni dintr-o lucrare cu asemenea profunde implicații de sensuri și-a asumat-o dirijorul Ludovic Baci, ca întotdeauna dispus să desțelenească teritorii mai puțin umblate. Sprijinindu-se pe instrumentiștii Orchestrei de studio și pe corul de femei al Radioteleviziunii (pregătit de Nicolae Vicleanu), dar mai ales pe un mînunchi de soliști aleși cu deplina cunoaștere a posibilităților lor, Ludovic Baci a reușit să ofere publicului — în condițiile unei remarcabile fidelități stilistice — un „raccourci“ deosebit de substanțial al operei, din care n-au lipsit o seamă din cele mai semnificative pagini orchestrale și vocale.

Creații impresionante au realizat cu acest prilej cei trei soliști chemați să interpreteze rolurile principale ale operei. Într-unul din cele mai dificile roluri ale repertoriului wagnerian — dacă nu ale întregului repertoriu de operă —, Magdalena Cononovici a știut să exprime cu o nedeazăzmită flacără interioară cele două fațete diametral opuse ale personajului Kundry, cea cu o dublă existență: mesageră inimoasă a Gralului, gata oricînd la fapte bune, dar totodată unealtă diavolească a vrăjitoru-

lui Klingsor, atrăgând bărbații spre pierzania sigură prin forța de seducție a frumuseții sale. Folosind mijloace de expresie mereu diferențiate, în funcție de situația dramatică, Magdalena Cononovici a pus totodată în valoare calitățile incontestabile ale glasului său de soprană dramatică, forța de penetrație, suplețea, generozitatea timbrului (mai puțin claritatea dicțiunii, pe alocuri în suferință). Pe Parsifal, „naivul pur”, l-a întruchipat Cornel Stavru, cu autoritatea pe care i-o conferă stăpînirea deplină a tehnicii vocale și experiența cuprinderii unui vast repertoriu de teatru liric. Cît despre rolul lui Klingsor, vrăjitorul care țintește să intre în stăpînirea Gralului, atrăgînd cavalerii în grădina sa fermecată cu ajutorul unor femei seducătoare (Kundry, Fetele-flori), el a beneficiat de interpretarea tînărului bas Gheorghe Crăsnaru, care s-a impus în anii din urmă prin frumusețea și amploarea glasului, ca și prin inteligența pusă în slujba rostirii textului literar. Dacă la aceste contribuții solistice le mai adăugăm pe acelea ale grupului Fetele-flori (Virginia Manu, Paulina Ciocmărean-Stavrache, Sanda Șandru, Florica Nicola, Adina Iurașcu, Aurelia Diaconu) — cu intervenții individuale și colective —, ca și comentariile muzicologului George Bălan (reduse, în fapt, la istorisirea subiectului), obținem o imagine de ansamblu a tuturor forțelor artistice angajate în această manifestare de înaltă ținută, care ne-a prilejuit contactul cu o culme a creației wagneriene.

E. E.

## Ansamblul „Dajti” din R. P. Albania

În R.P.Albania au înflorit, în anii care au urmat eliberării, o seamă de ansambluri de cîntece și dansuri populare, printre care și tînărul și valorosul „Dajti” care ne-a vizitat țara în luna martie.

Cîntăreții, flăcăi și fete, au vădit voci de o sănătate, de o vigoare rar întîlnită. Ei au redat, întonînd foarte corect, o seamă de cîntece ce preamăresc pe eroii legendari ai patriei, tot așa cum au dat glas sentimentelor de bucurie a vieții înfloritoare pe care poporul o trăiește astăzi într-o Albanie liberă, aflată în plin progres social și economic.

Jocurile populare au apărut diverse, înflăcărâte, deseori de o dinamică antrenantă. Ele sînt mixte, dar bărbații au anumite dansuri care cer o măiestrie cu totul particulară. Sînt acele mișcări în care dansatorul, pivotînd pe un singur picior, execută cu celălalt flexiuni și piruete de-a dreptul acrobatic. Ca o seamă de dansuri ce pot fi întîlnite în balcani, ele se execută în cerc deschis, cu fluturări de batiste. Fetele sînt de o robustețe, frumusețe și energie a mișcărilor, cuceritoare. Dar există și dansuri cu caracter molcom, dansuri mai calme, unduitoare, șagalnice, tot așa cum există și cîntece de dragoste, de un puternic sentiment.

Ansamblul comportă o mică orchestră alcătuită dintr-un acordeon, cîteva instrumente de coarde și de suflat și o tamburină. Dar, așa cum se obișnuiește mai pretutindeni, există și o tobă mare care intervine cu prilejul fiecărui dans și care punctează viguros ritmul. Să adăugăm cu acestea, că adesea ritmurile de joc sînt împare — ceea ce constituie de altfel o caracteristică a o seamă de cîntece din sud estul european.

Această privire asupra spectacolului se cuvine neapărat întregită cu cîteva note asupra portului popular albanez, abia stilizat, și care constituie un indiscutabil element de interes folcloric. Bărbații poartă un soi de cioareci, strînși pe picior și de un alb imaculat, cu o groasă vișucă neagră. Ii-cele, brîiele și micul calpac specifice sînt de o mare simplitate și de un efect cu totul atrăgător. Unele

fete poartă șalvari, strînși pînă-n călcîie, dar cu rochii multicolore și voaluri, în maniera de asemenea orientală, care le comunică un farmec deosebit. Este de relevant că întreg spectacolul s-a desfășurat într-un ritm neobosit. Conducerea artistică, Pjetër Gaci. Dansurile (coregrafia Adriatik Metuli) au alternat cu cîntecele, lăsînd o neuitată impresie de tinerețe, de vitalitate și voinție care a avut darul de a cuceri pe toți spectatorii.

## Concert al Societății „MUZICA”

În luna martie a.c. sub auspiciile Societății „MUZICA” a avut loc, în Sala mică a Palatului, un concert care a cuprins lucrări de tineri și foarte tineri compozitori români.

Interpreții care au evoluat — în parte amatori, studenți și profesori la diferite școli, în parte consacrați — au imprimat concertului (urmat apoi de o serie de luări de cuvînt, păreri, discuții — după modelul concertelor-dezbateri de la Radio) o ținută artistică de înalt nivel, îndeplinindu-și cu răspundere îndatorirea față de muzica slujită.

Concertul a fost deschis de pianistul Adrian Tomescu (pe care îl urmărisem cu o săptămînă în urmă cu deosebit interes în aceeași sală, ca membru al formației „Grup 3+”) cu *Sonata pentru pian* de Anton Zeman. Lucrarea se remarcă prin buna stăpînire a formei și acuratețea materialului tematic. Gîndirea — de tip neoclasic, cu unele inflexiuni discrete amintind de folclorul autohton; am apreciat deosebi primele două părți ale *Sonatei*, atît sub aspectul ideilor muzicale, cît și al tratării. În interpretarea lui Adrian Tomescu muzica și-a împlinit în mod deosebit sensurile; cred că orientarea tînărului pianist înspre arta muzicală contemporană îi va asigura premisele unei cariere ce se anunță intru totul promițătoare.

*Sonata pentru flaut solo* de Liana Șaptefrați — în subtila și rafinată interpretare a lui Voicu Vasincea, de asemenea mereu prezent în viața noastră de concert în timpul din urmă — ne-a dat prilejul audienței unei muzici convingătoare, sensibile. Compoziția dispune deja de o incontestabilă capacitate de selecție a mijloacelor, de restricție a suprafeței în virtutea conținutului intern al artei sale.

*Cvartetul nr. 2* de Lucian Meșianu, editat acum 3 ani, și-a primit în sfîrșit prima audiență în concertele Capitalei, într-o interpretare demnă de invidiat: cvartetul „Philharmonia” din București, a cărui activitate se îndreaptă din ce în ce cu mai multă consecvență pe drumurile mai puțin străbătute ale muzicii actuale în genere și românești cu precădere. Lucrarea, dezvoltînd pe parcursul a aproape 10 minute un *continuum* de sunete armonice cu accente în vibrato ce se transformă pe parcurs în sunete naturale ce se pierd în infinit, ne probează și azi ca și ieri rezistența interesului față de această admirabilă muzică realizată cu minim de mijloace. Ar fi un atribut de perenitate, propriu capodoperei față de arta subexperimentală sau comercială? O vom spune probabil mîine...

*Timpul suspendat*, muzică electronică de Liviu Dandara, este prima încercare și, fără îndoială, realizare a compozitorului în acest domeniu. Banda a fost realizată în studio-ul de muzică electronică din Plzen-Cehoslovacia. Mă întreb cînd vom ajunge și noi a ne mîndri cu un astfel de studio electronic, pasibil a valorifica ideile, talentul și interesul compozitorilor noștri, în această direcție. În cazul muzicii lui Dandara aș putea mărturisii că mă fascinează de fiecare dată, ascultînd acest lucru, jocul duratelor suspendate evoluînd în concret peste convenționalitatea timbrului de clopot (cu toate asociațiile sale vremelnice). Liviu Dandara este un sensibil: în cele mai bune lucrări ale sale a împodobit cu fir materialul care *sună*...

Ultima piesă a tînărului, încă student la Conservatorul „Ciprian Porumbescu“, — Călin Ioachimescu : *Descintec (e)* vădește cu siguranță talent și perspective. Ioachimescu se preocupă și de ceea ce îi poate oferi tehnica de transformare electro-acustică a sunetelor naturale într-un concert (în cazul de față într-o sală lipsită de orice s-ar putea numi o aparatură cit de cit convenabilă sub aspect electro-acustic). Am considerat totuși evitabil compromisul renunțării la calitate din lipsă de mijloace pentru a aborda, în deplinătatea mijloacelor ceea ce ai curat la îndemână : în primul rînd propria fantezie muzicală (lăudabilă, după cît s-a putut înțelege peste zgomotul penibil de fond al difuzoarelor), o grupă de tineri entuziaști (în parte amatori, în parte studenți), un dirijor pasionat, Radu Cozărescu... Filtrele și potențiometrele la DAC ! Le vom utiliza cînd le vom avea de calitate cea puțin minimă cerută de o muzică gîndită pentru așa ceva. Știm cu toții ce efort face Conservatorul „Ciprian Porumbescu“ spre a-și înjgheba pentru nevoile educației muzicale — ce se cere pe toate planurile actualizată — un studio electronic, atît de necesar azi procesului de învățămînt muzical. Este inadmisibil ca acesta să mai funcționeze încă cu toate deșeurile sub nivelul minim de uzură admisibil...

Apreciem inițiativele Societății „MUZICA“ de a organiza periodic manifestări de acest gen, profitabile vieții noastre muzicale, publicului interesat, amatorilor de muzică și celor de meserie. Și, un sincer cuvînt de laudă prezentării concertului și efortului de realizare a contactului deschis dintre scenă și sală, cu minuție și discernămint reușit de Radu Stan (din perspectiva „ultimei creșteri“) !

## N. BRÎNDUȘ

## Recitaluri

În sala de concerte „George Enescu“ a Conservatorului „Ciprian Porumbescu“ a avut loc la începutul lunii aprilie a.c. un recital de vioară cu piesele miniaturale ale lui Fritz Kreisler.

A fost o manifestare artistică cu totul originală a cărei valoare nu am putea-o sublinia îndeajuns.

Profesorul George Manoliu, decanul facultății de instrumente și canto, el însuși eminent interpret la vioară și care ne-a reprezentat și ne reprezintă într-o seamă de jurii internaționale, a făcut mai întîi o prezentare de înaltă ținută muzicală și literară a celebrelor miniaturi kreisleriene.

Toți cei ce l-am auzit pe marele Kreisler, care împreună cu Enescu și Thibaud au însemnat suprema artă a cîntului la vioară în prima jumătate a veacului nostru au trăit clipe emoționante. A fost așa cum atît de bine a spus conferențiarul George Manoliu „o restituire a demnității pieselor mici“ — acele piese care au făcut de altfel gloria lui Kreisler.

La început, marele violonist, complet necunoscut, dar dispunînd de un uriaș talent de melodist, a recurs la un truc pe care l-a mărturisit, mai tîrziu, singur. Anunța în programele sale „transcripții după manuscrisele unor mari clasici“ ca Pugnani, Martini, Corelli etc. Acestea s-au bucurat de un succes extraordinar. Ne-a făcut și nouă mare bucurie să le auzim executate astăzi de o duzină de elevi care fiecare — afirmăm fără ezitare — s-a dovedit a fi un autentic artist. Ovidiu Stănculescu în *Tempo di Minuetto* (în stilul lui Pugnani) a cîntat cu multă siguranță în atac, cu o intonație fermă și cît se poate de nuanțat.

În *Andantino* de Padre Martini, Tereza Neculce a vădit gingășie și a redat atrăgătoare melodie cu grație. Ruxandra Colan în *Variațiuni pe o temă de Corelli* a cîntat cu o agilitate impresionantă, dovedind totodată o indiscutabilă noblețe în frazare.

Mihai Elekes a cîntat *Siciliana și Rigaudon* (scrise în stilul lui Françoise) cu o justă respectare a timpilor, distingîndu-se în *Rigaudon* prin celeritatea și totodată precizia și transparența cu care a cîntat.

Au urmat apoi melodii din lucrările cunoscute ale unor mari compozitori ca de pildă celebra arie scrisă de Gluck în *Orfeu*, pentru flaut, și pe care violonista Elena Popescu a cîntat-o cu o liniște și distincție atrăgătoare. Ea a cîntat de asemenea piesa *Schöne Rosmarin* scrisă de Kreisler cu aceea notă nostalgică specifică și care a dovedit sensibilitatea deosebită a interpretei.

Marcel Frandes a prezentat *Rondino* pe o cunoscută temă de Beethoven cu o desfășurare perfect egală, foarte măsurat și în stilul cerut, iar Alexandru Orban, într-o mazurcă de Chopin a cîntat cu mici ezitări de bun gust — cu acele *rubato*-uri caracteristice marelui polonez.

Au urmat apoi, transcripțiile din muzica spaniolă atît de dragi nu numai lui Kreisler dar și lui Thibaud și Enescu, piese care nu încetează să delecteze pe toți iubitorii muzicii spaniole cu captivanta ei melodicitate. Astfel, Sabina Coleașă în *Romanța andaluză* de Granados a cîntat cu mult patos iar Luciana Gheorghiu a prezentat *La vida breve* de Manuel de Falla cu un nerv realmente spaniol.

În *Recitativul și Scherzo-Caprice* de Kreisler, Horia Tudor a cîntat mai întîi cu un sentiment dramatic apoi (în *scherzo*) spumos, cu vivacitate.

Sabina Coleașă a cîntat și *Capriciu vienez* cu o poantă de umor și cu toată juvenilitatea cerută. Florin Szigheti, deși a cîntat puțin mai repede piesa *Liebesfreud* i-a imprimat acel nerv și viață specific vieneză, așa cum a fost concepută de compozitor.

În sfîrșit, Petru Csaba a încheiat acest minunat ciol, cîntînd în chip strălucit și ca un adevărat solist-concertist, celebrul *Vechiul refren*...

Ținem să aducem cu acest prilej neprecupețite elogiile pianistelor Marieta Leonte și Inca Iliescu. Ele nu au fost niște „acompanitoare“ ci au avut o substanțială participare artistică la interpretare. Au cîntat cu multă finețe, au punctat totdeauna cu ireproșabile accente cîntul violoniștilor iar atunci cînd au avut pasaje solistice s-au dovedit a fi demne de acest rol. Am dori să se afirme mai frecvent în piese pianistice de sine stătătoare.

A fost o manifestare care cinstește Conservatorul „Ciprian Porumbescu“ și organizatorul ei prof. Manoliu, exprimîndu-ne convingerea că ea va fi repetată într-una din marile noastre săli de concert și totodată radiotelevizată.

J. — V. P.



În cadrul manifestărilor omagiale pe care Liceul de Muzică Nr. 1 din Capitală le dedică celor trei decenii de la Eliberare și Congresului al XI-lea al P.C.R., cîțiva profesori ai acestui Liceu, au susținut, la Sala mică a Palatului, un recital de muzică de cameră.

Am auziat în interpretarea pianistilor Victoria Petri, Remus Manoleanu, Paul Surdulescu și Mihai Marinescu : *Sonata a III-a* de Prokofiev, *Sonata în Re major KV 576* de Mozart, *Melopee* de Liviu Comes, *Mephisto-vals* de Liszt și *Suita op. 14* de Bartók. De asemenea, am urmărit evoluția violonceliștilor Gabriela Constantin și Andrei Csaba (*Sonata* de Debussy și respectiv de Șostakovič) și a violonistului Radu Iancovici (*Sonata-Brevis* de Alfred Mendelsohn), acompaniați de către Victoria Petri și Ovidiu Cucu.

Interpreții s-au dovedit posesori ai unor solide cunoștințe muzicale, dublate de reale însușiri de tehnică instrumentală, ce le-a permis tălmăcirea cu sensibilitate și profunzime, dezinvoltură și expresivitate a unor elevate pagini camerale din literatura pianului, vioarei și violoncelului.

Din păcate, trebuie s-o spunem cu regret, la această reușită manifestare au absentat nemotivat, tocmai cei ce trebuiau să fie prezenți în număr mare: elevii și profesorii Liceului de Muzică Nr. 1.

C. R.

## „Oklahoma” de R. Rodgers

După *My Fair Lady*, cel mai răsunător succes internațional al „musical”-ului american, Teatrul de Operetă a mers la originile genului, înscenând lucrarea care i-a deschis acestuia calea spre notorietate și popularitate: *Oklahoma* de Richard Rodgers, pe libretul lui Oscar Hammerstein II. Împrejurările în care cei doi autori au colaborat pentru prima oară cu prilejul acestui spectacol merită a fi relatate pe scurt, deoarece conțin o substanțială doză de inedit. În mod ciudat, ambii au ajuns — în mod independent — la concluzia că povestirea populară „Green Grow The Lilacs” (Verde înfloarește liliacul) de Lynn Riggs ar putea fi folosită drept sursă de inspirație pentru un „musical play”. Ambii au supus această idee colaboratorilor lor din perioada respectivă, Richard Rodgers libretistului Larry Hart, iar Oscar Hammerstein compozitorului Jerome Kern, dar au fost refuzați net, întrucât niciunul dintre cei cărora li s-a făcut propunerea nu au avut încredere în succesul unei asemenea inițiative. Încercător în proiectul său, Rodgers a reluat propunerea, adresând-o lui Hammerstein, cu care a găsit imediat un limbaj comun. Premiera a avut loc, conform tradiției, într-un oraș de provincie, la New Haven, Connecticut, sub titlul *Away We Go* (Plecăm împreună). Apoi autorii au adus lucrării mici rețușuri, i-au schimbat titlul în *Oklahoma* și au prezentat-o la New York, în seara de 31 mai 1943, la St. James Theatre. Din ziua premierei, spectacolul s-a reprezentat fără întrerupere vreme de cinci ani și nouă luni, în timp ce un turneu în S.U.A. a parcurs în decurs de opt ani și jumătate 250 de orașe, iar o altă trupă a prezentat *Oklahoma* într-un turneu de trei ani în Australia. Apoi a urmat, începând din 1951, Europa...

Ce a determinat un asemenea triumfal succes? Explicațiile pot fi găsite într-un complex de calități, printre care mai ales ideea autorilor de a considera „musicalul” ca un spectacol în care muzica, dramaturgia și coregrafia se îmbină într-un tot unitar. La aceasta se adaugă melodiile inspirate ale celor 13 „numere” muzicale principale, de imediată accesibilitate, și caracterul popular al eroilor, oameni simpli din „West”-ul american și nu conți sau prinți din operele clasice vieneze. Libretul aduce, la rândul lui, momentul dramatic neobișnuit al unui omor prin propria imprudență a victimei, fapt nemaîntâlnit în operele tradiționale. Personajul în cauză este de altfel un „erou negativ” prin excelență, intrigant, acaparator, agresiv, a cărui dispariție nu face decât să precipite concluzia fericită a acțiunii — previzibilă de la bun început —, căsătoria celor doi tineri îndrăgostiți, fermiera Laurie și cowboy-ul Curly. Ce e drept, ulterioarele lucrări ale genului au impus părerea unanimă că „musicalul” trebuie să se bazeze pe un text dramatic puternic, teatral, bogat în conflicte, ceea ce a determinat folosirea unor capodopere ale dramaturgiei universale drept surse inspiratoare: „Femeia îndărătnică” de Shakespeare în *Kiss Me, Kate* a lui Cole Por-

ter, „Pygmalion” de G. B. Shaw în *My Fair Lady* a lui Loewe, „Romeo și Julieta” de Shakespeare în *Westside Story* a lui Leonard Bernstein. Alături de acestea, libretul lui Oscar Hammerstein II, bazat pe povestirea lui Riggs, face în mod evident figură de rudă săracă!

În asemenea condiții, când există astăzi termenul de comparație al „musical”-urilor scrise în anii următori apariției primei realizări a genului, este firesc să ne explicăm marele succes obținut de *Oklahoma* la premieră datorită ideilor sale novatoare, dar totodată trebuie să admitem că producțiile de dată mai recentă — mult superioare ca ținută artistică a libretului și a muzicii — ne determină să privim această primă „mostră” cu oarecare îngăduință.

Spectacolul prezentat de Teatrul de Operetă în versiunea românească a lui Alecu Popovici și în inscenarea unui colectiv afirmat cu autoritate în anii din urmă prin montările sale de operă — regizorul George Zaharescu, scenografa Hristofenia Cazacu și maestra de balet Mihaela Atanasiu —, a urmărit în mod evident să realizeze unitatea muzică — dramaturgie — coregrafie, specifică, prin definiție „musicalului”, și aceasta prin mijloace cât mai îndepărtate de cele folosite în opera clasică vieneză. Intenția a fost fără îndoială laudabilă și justificată prin tendința generală de modernizare a spectacolului de operetă, de eliminare a prafului așternut peste o seamă de montări învechite. Din păcate, măsura a fost însă în mai multe rânduri depășită, ajungându-se la momente de un fals dramatism, resimțite ca exterioare genului și acțiunii, și la mijloace care amintesc de anumite montări expresioniste de la începutul perioadei interbelice. Întrepătrunderea coregrafiei cu dramaturgia — preconizată de Rodgers ca o noutate încă de la *On Your Toes* în 1936 — justifică fără îndoială prezența masivă a baletului în scenă și participarea sa la numeroase secvențe; măsura a fost însă și aci depășită, realizându-se o aproape permanentă și obositoare agitație scenică, datorită căreia acțiunea se urmărește adeseori cu oarecare dificultate. Din motive nu prea lesne de înțeles, apar în decor câte una sau mai multe scări — dintre acelea folosite de zugrăvi pentru a se înălța spre zonele superioare ale pereților — pe care eroii urcă și coboară în timpul desfășurării jocului scenic, fără ca aceste ascensiuni să-și găsească o motivare limpede; impresia de agitație sterilă apare în felul acesta și mai accentuată. Unele obiecții stârnete și modul de îndrumare a deținătorilor rolurilor principale, spre interpretări care se îndepărtează de naturalitatea absolut necesară mai ales când este vorba de eroi reprezentând oameni simpli din popor: se folosesc exagerări în gestică și în mimică, mergând la unii pînă la caricatură. În această ambianță generală, doar trei interpreți își păstrează bunul simț popular și firescul: Adriana Codreanu în Mătușa Eller, Ștefan Teodoriu în bătrînul Carneas Andrew și George Hazgan în pitorescul rol al turcului Ali Hakim, rățâcit în vestul american. Cuplul celor doi îndrăgostiți (Constanța Cîmpeanu și Elizeu Simulescu), personajul negativ Jud Fry (N. Ionescu-Dodo), ca și ceilalți eroi principali (întruchipați de Vali Niculescu, Ion Dinu și Marica Munteanu) acționează scenic conform cu indicațiile date de regie în sensul mai sus arătat, creînd desigur unele momente de antren sau de „suspense” dramatic, dar lăsînd cu toții impresia că poartă o haină incomodă, care-i împiedică să evolueze la largul lor. Din punct de vedere strict muzical, vocile interpreților principali au apărut întrucîtva obosite, avînd — ce e drept — de înfruntat și masa adeseori copleșitoare a orchestrei conduse de Liviu Cavassi. În scenele de ansamblu, la care a contribuit și corul pregătit de Florin Sămărescu, intensitatea sonoră și pregnanța ritmică au fost desigur de rigoare, realizându-se astfel de momente de culminație deosebit de sugestive, cum este — printre altele — finalul ce poartă însuși titlul spectacolului, „O-o-ok-lahoma”.

Cu rezervele menționate pe parcursul acestor însemnări, *Oklahoma* are meritul indiscutabil de a familiariza publicul bucureștean nu numai cu încă una din creațiile consacrate ale „musicalului” american, ci chiar cu lucrarea care a deschis calea afirmării noului gen. Din acest punct de vedere, spectacolul Teatrului de Operetă se înscrie pe orbita efortului general de a asigura scenelor noastre un repertoriu axat cu precădere pe creația contemporană.

E. E.

## DIN ȚARĂ

### Brașov

În afara concertelor simfonice, ritmica manifestărilor înconjurătoare s-a resimțit de o neobișnuită acalmie. Am mai constatat-o câteodată, e drept, foarte puțin frecvent, dar întotdeauna cu o serie de compensări ulterioare, dovedindu-se astfel că se produsese mai mult o regrupare de forțe decît un gol. Cu speranța că situația se va repeta în totul, trec la sublinierea principalelor aspecte din concertele Filarmonicii „G. Dima”, unde creația românească, de fiecare dată la onoare, aduce adesea largi satisfacții celor de față.

Alegerile, din mănoasele ei holde, au fost deosebit de fericite în ultima lună prin accesibilitate, varietate și excelență punere în valoare.

Începînd cu *Variațiile simfonice* de Mircea Basarab, o foarte măestrîtă și substanțială lucrare a compozitorului, care a dirijat-o cu însuflețită fermitate de caracterizare. Cele șapte mișcări ale *Variațiilor* sînt o ilustrare foarte izbutită a evoluției îmbelșugate în diferențieri, pînă la individualizarea de sine stătătoare și de proprie înfățișare și structură a fiecăreia din ele, deși elementul generator le străbate pe toate. Orchestrarea contribuie mult la crearea unor conjuncturi mereu reînnoite și reînnoitoare.

*Miniaturile pentru orchestră de coarde* ale lui Nicolae Chif sînt ingenioase, cursive, adesea sprintare, conturate cu inventivitate și gust, colorate atractiv. Dirijorul I. Ionescu-Galați, receptiv și sensibil fiecărei sugestii a partiturilor și cu vigilența veșnic prezentă la sugerarea cea mai plastică a răsfrîngerii lor pe moment în acțiunea orchestrală, le-a asigurat toată comunicativitatea dorită.

De pe acum cu un foarte larg spectru repertorial și de un eclectism bine orientat, același muzician a condus, în alt concert, și prima audiere absolută a unui *Moto Perpetuo* de Dumitru Capoianu. Dacă îndemnul de a-l scrie a pornit, după cum ne informează programul de sală al concertului, de la dirijor, atunci feliicitările trebuie, cu atît mai pe bună dreptate, împărțite între autor și interpretul principal. Piesa este un voios și voinicesc iureș vioristic de grup, contopind cu vervă inimoasă și multă istețime velocități paganești cu evocări de vervă folclorică, asociere greu de imaginat dar și mai greu de realizat, ceea ce însă compozitorul a reușit cu deosebită abilitate. Sprijinul sonor al orchestrei, tradus în bine alese locuri prin mobilități de linii largi intervenind armonios în consistența polifonică generală, a fost foarte bine conceput. Triplu succes: autor, dirijor și orchestră, în frunte cu primul concert-maestru, violonistul G. Bălan.

Șiragul continuității în pozitiv s-a încheiat cu poemul pentru bariton și orchestră *Noapte de August* de Doru Popovici, pagină de mare interiorizare în frământările și simțămîntele de retrăire a unei drame, rămase în urmă, dar răscolind încă

gînduri de tulburare. Țesătura simfonică creează desfășurării vocale un mediu în care vibrează tragismul, dar desprinde și blînde și evocatoare rezonanțe din cînturile pămîntului nostru. Baritonul brașovean Paul Nicolaescu, care a pus în valoare de repetate ori creația lirică românească, a înțeles, redat și cîntat poemul în viu dinamism al concentrării interpretative (dirijor Iosif Conta).

O citare aparte se cuvine *Rapsodiei Argentinienne* de Juan José Ramos, o replică bogată în elemente tematice caracteristice, desenate ferm și dezinvolt, sugestive, atașante la *Rapsodia Albastră* de Gershwin, prin nimic însă direct debitoare ei, avînd un bine defînit specific propriu și folosind dispoziții instrumentale cu totul de alt gen concertant. Interpretarea clară, degajată, moderată, de activă dinamică a ritmului și joc pianistic organizat într-o precizie specială de atac și nuanțare, a fost excelentă pentru lucrare și a aparținut pianistului Corneliu Rădulescu (dirijor Mircea Basarab).

Prezentările pur simfonice au fost încredințate dirijorilor Mircea Basarab, I. Ionescu-Galați și Iosif Conta, care a înscris și o foarte aplaudată demonstrație de execuție și interpretare la activul propriu cît și la cel al Filarmonicii „G. Dima” cu a doua *Suită din Daphnis* și *Chlôe* de Maurice Ravel.

În încheierea cronicii, două frumoase momente ale ultimei luni de muzică. Părtaș solistic la concertul orchestrei de cameră a Filarmonicii, Wolfgang Gütler, astăzi consacrat și peste hotare ca un artist excepțional al contrabasului, a înscris încă un succes de răsunset în palmaresul său din care nu lipsesc de fel asemenea sărbătorești confirmări. Într-un *Concert* de Mozart, melodică caldă, suplă și curgătoare pe care i-o găsește contrabasul în chip atît de neobișnuit, în privilegiu de mare muzicalitate de care au parte în asemenea măsură numai vioara și violoncelul, a stîrnit entuziasmul întregului public care a cerut cu insistență și a obținut patru bis-uri, în care actualul și improvizația au strălucit fiecare, unanim ovaționate.

Ilinca Dumitrescu, solistă în *Concertul în la minor* de Grieg, are facultatea și forța de a concentra ca într-un aliaj, intuiția și inteligența pianului, simțul adîncitor al expresivității, elocința unei prezențe temperamentale intense. În astfel de condiții interpretative, arhicunoscutul *Concert* de Grieg și-a regăsit farmecul proaspăt al spontanului și marile ecouri de interior ce l-au dictat, luîndu-și o sesizantă revanșă asupra efectelor instrumentale de suprafață și excesivă cristalizare evasi rutinieră pe care o întîlnim uneori prin lumea pianistilor. Deși tinerească, tehnica avîntată și subtilă a Ilincii Dumitrescu atinge adesea nivelul virtuozității, dar întotdeauna cu întregul accent pe muzică, urmărind strîns și în mare sensibilitate fiecare din momentele desfășurării și găsindu-le tainicul fir de legătură care le supune unui tot inseparabil. Pentru tinăra artistă, obișnuita formulă de apreciere a „speranțelor” nu-și mai are rostul. Arta sa ne dă dovada unor actuale și frumoase certitudini.

Romeo ALEXANDRESCU

### Cluj

Unul din concertele Filarmonicii din luna martie a oferit iubitorilor muzicii din Cluj, prin audierea oratorului „Anotîmpurile” de Joseph Haydn, prilejul cunoașterii unui remarcabil opus al creației vocal-simfonice.

După efortul pretins de oratoriu ce-l terminase abia, „Creațiunea”, îstovit, la vîrsta de 70 de ani, Haydn se vedea din nou asaltat de proaspătul său colaborator — van Swieten — să înceapă un nou proiect. Van Swieten apreciînd cum se cuvine partea



de succes ce-i revenise din colaborarea la „Creațiunea”, era hotărât să-și lege numele de o glorie durabilă, pe care i-o putea oferi acum această fericită combinație artistică. Îi prezentă compozitorului un libret inspirat din poemul englez al iluministului James Thomson — „Seasons”. Insista căci față de primul, aceasta era cel puțin o lucrare lipsită de suspiciuni, exclusiv laică. Așa „Papa Haydn” a cedat până la urmă și timp de doi ani, scriind într-un ritm sufocant a terminat partitura, predând editurii Breitkopf și Härtel (1801) peste 500 de pagini de manuscris. Lucrarea aceasta cu adevărat „i-a sfârșit șira spinării”.

„Anotimpurile” a devenit un amplu oratoriu, un imn al naturii și bucuriilor ei. Izul pastoral irizează permanent o tentă de limpezime și de binelacător echilibru sufletesc, cu o melodică colorată de intonație populară. Cadrul îl constituie natura, contemplată de povestitori, cor și orchestră, fiecărui compozitorul distribuindu-le atribuțiuni specifice sau evoluții conjugate.

Am reascultat-o iar la Cluj pe soprana VIRGINIA MANU, care a dat dovadă și în această pagină, de aceeași validă afinitate cu linia interpretativă concertistică, dublată de o cuceritoare muzicalitate și fină sensibilitate. Tinărul tenor FLORIN DIACONESCU a impresionat prin vocea strălucitoare, trumoașă într-o interpretare plină de spontaneitate. Basul MIRCEA MOISA, solist la Opera clujeană, a produs o deplină satisfacție prin această primă evoluție de concert. Deține un glas de mare noblețe, egal și pur în toate registrele, cu o intonație extrem de îngrijită. A interpretat dificila sa partitură cu lejeritate și naturalețe, imprimând sonorității vocale caracterul indicat de ideea textului poetic.

Concertul a oferit din nou prilejul evoluției corului Filarmonicii, fixat deja în mod deosebit în atenția publicului. Deținând privilegiul unei formații de voci tinere, corul s-a impus prin puterea de omogenizare, prin momentele de virtuozitate, accentuând totuși poate prea adesea caracterul solemn, monumental. Interpretarea sa a cunoscut o curbă ascendentă, integrându-se tot mai mult în intențiile complexelor cerințe ale partiturii. Cu totul meritorie apariție în acest concert a ansamblului coral se datorează îndrumătorilor lui în egală măsură — prof. Dorin Pop și tinărul său asistent Florin Mihăescu.

Orchestra a susținut cu conștiințiozitate serioasa dificultate a partiturii, chiar dacă unele neînsemnate momente nu au fost deplin realizate. Foarte bună sonoritatea clavicinului (Eva Sava).

În sfârșit admirația și aplauzele auditorului s-au îndreptat cu entuziasm spre dirijorul EMIL SIMON care și-a asumat răspunderea prezentării acestui monumental opus, într-o execuție din care au fost reduse doar puține pagini. Dar așa cum știam că va fi, mâna apreciatului dirijor a reușit să dea lucrării un profil pregnant, să omogenizeze ideal soli, cor și timbre orchestrale într-o execuție aflată sub semnul alesei virtuozități, vigoriei și scintila fanteziei, al unei concentrate atenții.

Concertul a fost, fără rezerve, menit să entuziasmeze deopotrivă melomani, muzicieni, interpreți, menit să fie un eveniment de excepție prin calitatea interpretării și singularitatea audienței.

**Rodica POPESCU**



Un ansamblu simfonic alcătuit din orchestranți adolescenți, încântă mai întâi ca aspect. Când și impresia auditivă e favorabilă, prin o surprinzătoare maturitate în execuție și amploare sonoră, un atare concert cucerește fără rezerve.

Simfonicul claselor VII—IX de la Liceul de muzică din Cluj, a început cu *Suita a II-a* de Darius Pop.

A fost foarte bine venită programarea acestui compozitor clujean, ale cărui suite corale și orchestrale au o savoare rustică nealterată, cum e cazul și cu suite interpretată. „de la Rodna”, compusă în 1952.

Concursul național de interpretare instrumentală „Ciprian Porumbescu” de la Suceava, ediția 1973, a acordat premii la trei concurenți din Cluj. Doi dintre aceștia au evoluat ca soliști în acest concert simfonic, Ioan Greluș (clasa VII-a), în *Concertul pentru flaut în Fa major*, de A. Vivaldi, și Paul Havelitz (clasa VIII-a), în *Concertul pentru violoncel în Re major* de L. Leo.

Orchestra a prezentat în continuare *Simfonia a VIII-a „Neterminată” în si minor* de Schubert și *Marș slav* de Ceaikovski.

Profesorul Gheorghe Laszlo, deși e la începutul activității sale ca dirijor, a dovedit totuși o temeinică stăpânire a partiturii și a orchestrei, realizând un concert meritoriu.



O împămîntenită tradiție o constituie schimbulurile de concerte între Conservatoarele din țară. Recentul recital al Conservatorului „G. Enescu” din Iași în sala Bach a Conservatorului „G. Dima” din Cluj, a fost susținut de mezzosoprana Mihaela Agachi, studentă în anul IV, laureată a Concursului național al Institutelor de Artă-1973, acompaniată la pian de lectorul Ioan Welt. Posesoare a unei voci calde și expresive, Mihaela Agachi are și darul de a capta publicul prin dezinvoltura sa și emoția ce o transmite. Marii romantici Brahms, Hugo Wolf și Richard Strauss, au fost interpretați cu multă înțelegere. Chausson, Debussy, Enescu, precum și A. Stoia și Donceanu, au completat paleta bogată a cîntăreței, într-un program ales cu gust. În incheiere, două arii, din operele Mignon de Thomas și Werther de Massenet, au evidențiat și frazarea susținută a cîntăreței în compoziții de o mai largă respirație. O permanentă susținere a interpretării a fost asigurată de pianistul Ioan Welt, care rezolvă cu sensibilitate și profunzime capodoperele interpretate.

Cel mai elevat moment al recitalului, atît ca transmitere a emoției cît și ca subtilitate a interpretării, din partea ambilor artiști a fost liedul *Dimineața* de R. Strauss.

Un concert romantic, atît prin conținutul redat cuceritor, cît și prin elanul ce îl trezește!

**Enea BORZA**

## Bacău

Iniințat cu aproape 20 de ani în urmă, colectivul artistic al orchestrei simfonice băcăuane reprezintă unul dintre puținele ansambluri de stat cu o existență permanentă în Moldova. Centru cultural de tradiție, orașul lui Bacovia a simțit nevoia unei vieți muzicale organizate, continue, și așa s-au născut Liceul de muzică și Filarmonica de Stat. Din 1957 și pînă în prezent inimosul colectiv moldovean a parcurs un drum mai lung decît cei 18 ani calendaristici consumați de la înființarea lui: a fost drumul dificil al închegării unui ansamblu simfonic din elemente umane entuziaste dar nu întotdeauna suficient pregătite pe plan profesional. Acest proces de cristalizare al orchestrei se continuă și în prezent, ponderea celor cu studii medii și superioare devenind evidentă în perioada din urmă. Saltul valonic realizat în ultimii ani se datorează și inimosului director al instituției, tinărul dirijor Ovidiu Bălan care a adus odată cu talentul și abnegația sa entuziasmul celor abia trei decenii de vîrstă. Format în paralel cu orchestra pe care o conduce, Ovidiu Bălan, dornic de perfecționare, a urmat o serie de cursuri speciale în țară și

peste hotare, împărtaşind apoi proaspăta experiență câștigată colectivului pe care îl conduce. Alături de Ovidiu Bălan, Igor Ciornei, dirijor permanent, se distinge printr-o activitate nu mai puțin fructuoasă.

Orchestra a realizat stagioni permanente în numeroase localități: Gheorghe Gheorghiu-Dej, Moinești, Comănești, Piatra-Neamț, Biczaz, Roman și altele.

Creșterea valorică a ansamblului a avut drept rezultat realizarea colaborării cu unii dintre cei mai cunoscuți interpreți și dirijori din țară: Ion Voicu, Ștefan Ruha, Valentin Gheorghiu, Arta Florescu, Iosif Conta, Ion Baci, Corneliu Dumbrăveanu, Remus Georgescu ș.a., precum și cu o serie întreagă de instrumentiști sau șefi de orchestră străini.

Despre repertoriu se poate spune că acumulările calitative realizate de orchestră s-au răsfrânt favorabil și asupra unei posibilități tot mai largi de abordare a literaturii preclasice, clasice, romantice și moderne. În actuala stagiune, spre exemplu, au fost executate o serie de lucrări considerate drept foarte dificile, atât pe plan tehnic cit și interpretativ, pe primul loc situându-se câteva simfonii de Bruckner. Creația românească, aflată la loc de cinste în repertoriul formației, numără nume de prestigiu: Enescu, Jora, Paul Constantinescu, Olah, Mircea Chiriac, Toduță, Achim Stoia, alături de mai tinerii Mihai Moldovan, Al. Hrisanide sau Nicolae Brînduș. Preocuparea pentru clarificarea unor problematici ridicate de creația autohtonă contemporană s-a concretizat prin organizarea unor simpozioane și decade ale muzicii românești.

Filarmonica băcăuană se dovedește a fi, pe zi ce trece, un ansamblu cu posibilități artistice în plină dezvoltare, capabil să contribuie la opera nobilă de răspîndire a artei muzicale în pături tot mai largi de oameni. Această frumoasă misiune are toate premisele favorabile pentru a fi dusă la bun sfârșit în condițiile seriozității cu care se lucrează aici.

Dan BUCIU

## Craiova

În fața unei săli arhipline, corul și orchestra Filarmonicii „Oltenia” a prezentat, în luna aprilie, un concert remarcabil.

A fost interpretat poemul-cantată *Balada izvoarelor lumini*, pentru cor de copii, cor mixt și orchestră de Claudiu Negulescu.

Compozitorul, cunoscut publicului craiovean (în stagiunea trecută fiindu-i prezentată *Balada Nicolinei*), este autorul a numeroase cîntece pentru voce și pian, lucrări instrumentale de cameră, muzică corală. Dintre lucrările sale simfonice și vocal-simfonice, sînt de amîntit: *Balada Dobrogeană*, *Cantată festivă pentru aniversarea Republicii*, *Ceferiștii Bărăganului*, *Strigăt prin veac*.

Claudiu Negulescu se remarcă și printr-o continuă și susținută activitate de dirijor și îndrumător al formațiilor corale de amatori.

Lucrarea, prezentată în primă audiție craioveană, a fost concepută încă în anul 1953 și face parte din ciclul vocal-simfonic *Laudă Patriei*, compus din 4 cantate: *Balada Nicolinei*, *Balada prieteniei*, *Balada Eliberării* și *Balada Izvoarelor lumini*.

Concepută în trei părți, cantata redă eroismul tinerilor constructori de hidrocentrale de la Biczaz, Lotru, Someș, Olt.

Remarcăm participarea corului Filarmonicii craiovene (dirijor Alexandru Racu), care în toate momentele de intervenție a răspuns prompt, cu sonoritățile cerute de partitură.

O mențiune specială pentru corul de copii al Liceului de muzică și arte plastice din Craiova (dirijor profesor Grigore Ștefănescu), a căror glasuri cristaline și curate se îngemănează cu ale celorlalți coriști, într-o sincronizare perfectă cu orchestra simfonică.

Teodor Costin, dirijorul concertului, a reușit printr-o gestică expresivă să redea într-un tablou unitar și sugestiv sensurile ce se desprind din conținutul cantatei.

Programul concertului a fost întregit de evoluția violonistului Ion Voicu, artist al poporului, care a interpretat *Concertul în Re major pentru vioară și orchestră* de Beethoven.

Boris CHELARU

## Lugoj

La cea de a VII-a ediție a Festivalului coral internațional „Mai-Varna '73”, România a fost reprezentată prin Corul „Ion Vidu” al Casei de Cultură din Lugoj, dirijat de prof. Remus Tașcău.

În cadrul Festivalului au susținut concerte coruri din R.P. Bulgară, R.P. Ungară, R.S.F. Jugoslavia, Austria, R.D. Germană, R. F. Germania și R.S. Cehoslovacă.

Formațiile participante au avut misiunea de a susține concerte, cu o durată de 30 de minute, bazate pe un repertoriu variat ca stil și conținând piese din repertoriul național și universal, cu includerea obligatorie a unei piese bulgărești.

Concertul formației lugojene (19 mai), alături de coruri din Ungaria, Jugoslavia și R.F. Germania, a fost transmis în direct de Radio Sofia.

Ceea ce a deosebit corul lugojean de celelalte formații participante a fost tehnica sa vocală, omogenizarea vocilor, acordajul și expresivitatea deosebită, calități subliniate de personalități ale vieții noastre muzicale, cu ocazia participării la cea de a III-a etapă a Concursului coral interjudețean „Cîntare patriei”, cum sînt: D.D. Botez, Marin Constantin, Mircea Neagu, Carol Litvin, ș.a.

Cu prilejul manifestărilor la care ne referim, doi dintre cei mai apreciați dirijori bulgari au consemnat impresiile lor în Cartea de aur a corului nostru: „Sînt adînc impresionat de interpretarea și calitățile corului „Ion Vidu”, de sonoritatea vocilor, de timbrele minunate, de felul de a cînta. Arta corului ne-a convins, încă o dată, de frumusețea și farmecul cîntecului românesc. Corul este un instrument perfect acordat, cu care tînărul și talentatul său dirijor, Remus Tașcău, cîntă cu mare măiestrie. Urez și mai mari succese corului și m-aș bucura de fiecare întîlnire cu arta lui” (Z. Mednikarov).

„Sînt foarte fericit că am avut prilejul să mă întîlnesc în orașul Varna cu arta interpretativă a corului „Ion Vidu” din Lugoj. Ce mi-a plăcut în special: sonoritatea spontană, claritatea intonației și transmiterea nemijlocită între public și cor. Este meritul dirijorului Remus Tașcău care știe să conducă cîntăreții, să-i impulsioneze, avînd în permanentă interesul pentru echilibrul artistic” (V. Arnaudov).

Participarea la Festival ne-a adus nu numai bucuria succesului, prin obținerea Trofeului și Diplomei Festivalului, dar și încrederea că în viitor putem face și mai mult pentru afirmarea valorilor noastre muzicale.

Gh. LUCESCU

## Suceava

Există la Suceava o împămîntenită tradiție, un deosebit interes, aproape un fel de cult pentru memoria compozitorului din acele locuri, înmormîntat la Stupca acum 90 de ani.

Adînc intrat în conștiința românilor de pretutindeni prin imnurile sale mobilizatoare: *Pe-al nostru steag, Tricolorul, Cîntec de primăvară* (de 1 Mai), sau mereu emoționanta *Baladă* și optimista operetă „clasică” *Crai nou*, Ciprian Porumbescu nu este încă cunoscut în deplinătatea creației sale.

Insemnate trepte pentru împlinirea acestui deziderat au fost realizate de Muzeul din Suceava, prin editarea a două cărți de care nu se poate face abstracție în viitor. Prima, „*Ciprian Porumbescu — documente și mărturii*”, (1971), conține 12 studii, semnate de Leca Morariu (Carol Miculi și Porumbestii), Paul Leu — 4 studii — Octav Monoranu, Ștefan Pavelescu, Victor Buta, Grigore Foiț, Ciprian Rațiu, Maria-Luiza Ungureanu și Ovidiu Pentelescu. Cea de a doua este o impunătoare *Monografie „Ciprian Porumbescu”* tipărită în 1972. Autorul, lectorul universitar Paul Leu, îmbină rigurozitatea cercetătorului și minuțiosul istoriograf, cu pasiunea scriitorului pentru personajele cărora le dă viață. Volumul conține 27 planșe cu numeroase ilustrații și rezumate în limbile franceză și germană. Prin lectura vieții lui Ciprian Porumbescu prind relief febrilitatea, dăruirea și entuziasmul, ce caracterizează toate acțiunile compozitorului, precum și dramatismul dragostei sale și a morții timpurii, în pline vise de creație, înainte de a fi împlinit 30 de ani. Participarea lui Porumbescu în juriul concursului corurilor plugarilor români de la Chizătău, în 20 septembrie 1882, prezintă un deosebit interes. Chiar propriile lui rînduri sînt încă o dovadă despre căldura cu care a fost îmbrățișată opera sa în Banat, mai curînd decît oricare altă provincie românească: „prin Lugoj, Timișoara, Caransebeș, oamenii mă cunosc mai bine decît la noi în Bucovina, și cu respect se purtau față de mine..., mă purtau în brațe, iar la Lugoj făceau, în onoarea mea, soirée splendide”.

În subtitlul 1. *Incercări literare*, din cap. VII, îi sînt relevate realele însușiri literare, ce le completează pe cele muzicale. Fragmentele citate din scrisori sau din jurnal, semnate de Ciprian Porumbescu, trezesc o îndreptățită dorință de a vedea un al treilea volum editat de Muzeul din Suceava, alcătuit tot prin competența lui Paul Leu, care să cuprindă lucrările sale literare. Literatura română ar cîștiga un scriitor memorialist, iar muzicologia, documente inedite. Între poeziile în limba germană, cele închinete jubitei sale Berta Gorgon (fiica pastorului reformat din satul vecin, Ilișești), se înscriu tot în sfera autobiografică. Subtitlul 2. *Activitatea componistică*, din același capitol, conturează, nu fără o anumită intuiție, opera compozitorului. Aici se cer însă completări, în viitoarele lucrări, pe care tot Muzeul din Suceava este dator să le scoată la lumină. Mai întîi se așteaptă o listă completă a lucrărilor sale muzicale, după categorii: piese instrumentale, vocale (lieduri, coruri), muzică pentru teatru. Lucrările sale didactice, relevante de asemenea de *Monografie*, merită să figureze alături de compoziții, iar *Colecția de cîntece sociale pentru studenții români*, compuse și dedicate jurnimii academice române (Viena, 1880), poate chiar să fie reeditată.

Suceava este și sediul unor însemnate acțiuni care includ și tendința de a populariza compozițiile lui Ciprian Porumbescu. E vorba de *Concursul de interpretare instrumentală „Ciprian Porumbescu”*, pentru elevi și pioneri pînă la 15 ani, inițiat de Consiliul județean pioneresc și Comitetul județean pentru cultură și educație socialistă Suceava și Uniunea Compozitorilor din R.S.R. Participînd la lucrările juriului în ambele ediții, pot să relatez și numărul redus al concurenților care au avut în repertoriu lucrări de Porumbescu. Acest concurs național, inedit și pe plan internațional, are menirea de a încuraja interpretarea instrumentală, de a depista talente și de a promova creația autohtonă. Și pentru acest scop, opera lui Ciprian Porumbescu, cuprinzînd și un număr mare de piese instrumentale necunoscute, trebuie editată.

E. B.

Creația compozitorului D.D. Botez, numărînd peste 100 de opusuri, întregeste profilul spiritual al pedagogului a cărui activitate, desfășurată timp de mai multe decenii în cadrul catedrei de dirijat a Conservatorului „Ciprian Porumbescu”, a contribuit la instruirea cu competență și dăruire a multor generații de studenți, a dirijorului corului Filarmonicii „George Enescu”, a animatorului mișcării corale din țara noastră.

Editura muzicală a tipărit în luna în care compozitorul a fost sărbătorit cu prilejul împlinirii a 70 de ani o plachetă ce cuprinde *Patru cîntece populare din Județul Sibiu*, culese de învățătorul N. Hanzu și prelucrate pentru cor mixt de Dumitru D. Botez, dedicate Corului Căminului cultural din comuna Gura Rîului.



În toate cele patru prelucrări corale (*Bade, pentru dumneata, Lasă-mă măicuță-n pace, Plînge-mă, maică, cu dor, Busuioc cu măciulie*), compozitorul, păstrînd savoarea și autenticitatea melodiilor populare, le înveșmîntează într-o meșteșugită haină armonică, integrîndu-le unui stil larg accesibil. Sînt, de fapt, patru reușite „miniaturi” corale (toate la un loc durează circa 7 minute) ce pot fi executate sub forma unei suite, datorită mișcărilor contrastante în care sînt concepute (*Andantino, Allegretto, Lento poco rubato, Invirtita*).

Constantin RĂSVAN



M-am întristat mult, aflînd că Florin Eftimescu a încetat din viață. Ne părăsește pe neașteptate și prea de timpuriu, tocmai în momentul cînd instituția pe care o slujim de atîția ani împreună, avea mai mult ca oricînd nevoie de contribuția lui.

Colegi în generațiile care am învățat pe vremuri în Academia de Muzică, vechi colaborator în conducerea Conservatorului pe cînd mă aflam decan al Facultății Teoretice, membru de prestigiu al Catedrei de Armonie-contrapunct, compoziție, Florin Eftimescu mi-a fost întotdeauna prieten nobil și devotat, în toate împrejurările, civilizată și politicos, un adevărat om de omenie.

Născut în București în 1919, intrase în cel de al 55-lea an al vieții. E vîrsta la care s-au stins mulți dintre muzicienii noștri, vîrsta deplinei maturități, a împlinirii experienței, a înțelepciunii.

Florin Eftimescu era un muzician distins, prea sfios, prea modest pentru educația muzicală pe care o primise, prea puțin pretențios pentru cultura pe care o poseda. L-am admirat întotdeauna pentru buna creștere, pentru manierele alese, pentru respectul nutrit artei pe care o îndrăgise din fragedă copilărie, pentru bunăcuviința și afecțiunea, pe care le utiliza în relațiile cu oamenii.

Ani de zile am urmărit cu simpatie viața lui discretă, condescendența față de colegi, dragostea față de elevi și devotamentul filial față de venerata lui mamă.

Florin Eftimescu s-a aflat întotdeauna printre cei care se mulțumesc cu puțin, care nu pretind nimic de la nimeni, care nu invidiază, deși își înăbușea impulsurile în discreție și tact. Agresivitatea, infatuarea, aroganța, ambițiile erau pentru el lucruri necunoscute, față de care se rușina auzindu-le. Așa sîntem noi oamenii. Ne-am obișnuit să nu recunoaștem calitățile semenilor decît odată cu regretele postume.

A fost elev de compoziție al profesorului Mihail Jora — a studiat de asemenea pianul și-a trecut licența în drept. Mi-amintesc de tînărul studios, plin de avînt și speranțe, cu care împărtășeam gîndurile bune și planurile de viitor.

Începuturile activității lui, pornite cu modestia și sfiala care îl caracterizau, dovedesc răbdarea și strădaniile susținute ale unui om care și-a propus să devină util muzicii românești, învățămîntului, culturii noastre, cît mai multor oameni.

Profesor de pian la Liceul militar muzical, la Conservatorul „Lyra”, asistent la Academia de Muzică în 1946, apoi, fără întrerupere conferențiar, profesor, director de studii, de două ori decan, prorector în actualul Conservator, Florin Eftimescu a devenit un devotat slujitor al învățămîntului muzical, căruia i-a dedicat aproape în întregime timpul, energiile, preocupările, idealurile. A fost un excelent profesor de armonie. Cursul lui avea ținută, meticulozitatea lui impunea studenților corectitudine, exigența lui îndemna la lucru. Învățămîntul nostru muzical superior pierde un eminent profesor în plină activitate. Elevii săi ar fi putut profita, muzica românească de asemenea.

În munca administrativă de organizare și conducere în care și-a irosit o bună parte din activitatea lui, a pus întotdeauna distincție, calm, tact, devenind un colaborator prețios și util colectivului, reprezentînd ani în șir o permanență pe lîngă care s-au succedat rectori și decani. Munca lui discretă, adesea nebagată-n seamă, a fost dăruită cu generozitate instituției și problemelor învățămîntului într-o perioadă plină de frămîntări, de căutări, de transformări, care solicitau permanent răbdare, calm și eforturi susținute. Le-a dovedit din plin.

Florin Eftimescu a scris muzică de teatru, muzică vocal-simfonică, muzică simfonică, muzică de cameră — în special muzică de cameră — vocală, corală. Din aceeași sfială și modestie — care-l caracterizau în toate împrejurările — creația sa a rămas oarecum în umbră față de activitatea intensă didactică și administrativă în învățămînt. Sînt sigur că dragostea, bunăvoința și simțul de datorie al colegilor care l-au înțeles și iubit, recunoștința elevilor vor descoperi în lucrările lui inspirația caldă, sensibilă, trăsăturile pline de distincție ale unei muzici scrise cu meșteșug și rafinament. Pentru că ar fi nedrept ca opera unui compozitor, care n-a știut să și-o impună în timpul vieții, să-și îplinească pînă la urmă o soartă nemeritată, fiind dată uitării.

Eu știu că *Poemul pentru violoncel și orchestră*, *Sonata pentru pian*, *Sonata pentru vioară și pian*, *Cvartetul de coarde*, *Liedurile* sînt pagini valabile ale muzicii românești, pe care tezaurul școlii noastre de compoziție și le va însuși. Va fi un omagiu meritat adus muzicianului dispărut prea devreme și pe care i-l datorăm.

Aș vrea ca gîndurile mele exprimate în această tristă împrejurare să-și găsească ecou în inimile colegilor care ne-am străduit, ne-am frămîntat și ne-am bucurat pentru muzica românească în Conservator și în Uniunea compozitorilor, în anii hărăziți să-i trăim împreună.

Aș vrea să înțeleagă tinerii noștri studenți că destinele muzicii românești se împletesc din contribuțiile generațiilor care se devotază intereselor ei superioare și în acest sens să aprecieze și să cinstească aportul și jertfa lui Florin Eftimescu.

**Ion DUMITRESCU**



Cu puține zile în urmă, profesorul Florin Eftimescu intra în clasa în care îl așteptau studenții săi, cărora le împărtășea cu generozitate crîmpeie din avuția încorporată în dimensiunile gândirii sale, în sensibilitatea și gustul său ales.

Moartea fulgerătoare l-a răpit în perioada deplinei maturități creatoare, cînd putea să se consacre în liniște unei întinse opere științifice și artistice, date fiind atributele pe care le întrunea personalitatea sa, dublate de o severă disciplină interioară. Era înzestrat cu o mobilitate a gândirii care îi permitea aplicarea logică și creatoare a bagajului său de cunoștințe situațiilor neașteptate pe care le oferă arta muzicală din totdeauna, cu precădere cea a secolului XX.

A avut intuiția timpurie a ceea ce poate însemna domeniul învățămîntului: pentru progresul neînterupt al culturii noastre muzicale, căreia i-a dedicat — ca și alți colegi de generație — cei mai frumoși ani ai scurtei și neliniștitei sale vieți. Puțini dintre cei prezenți cunosc efortul mare depus pentru clarificarea problematicii învățămîntului muzical superior, neliniștea interioară provocată de multele incertitudini și obstacole ce se cereau smulse din mentalitățile vetuste, anacronice. Etapele parcurse de instituția în care ne desfășurăm activitatea, clarificările ce au avut loc în domeniul didactic, metodologic, artistic nu pot fi desprinse de contribuția profesorului Florin Eftimescu, de devotamentul și neobosita muncă dăruită școlii.

În toamna acestui an școlar, alături de colegii săi din comisia didactică a Consiliului profesoral al Conservatorului, a adus un ultim și consistent aport la perfecționarea și modernizarea procesului instructiv-educativ. Ca și în alte împrejurări au putut fi remarcate discernămîntul, spiritul analitic, preocuparea pentru valorificarea superioară a virtuților morale, pedagogice și educative ale fiecărei discipline. Pentru toți rămîne un model de sinceritate și corectitudine, de generozitate și afecțiune. La clasă a strălucit prin soliditatea argumentului și demonstrației, rezultat al unei ample investigații personale, nu numai în domeniul armoniei, ci și al altor discipline înrudite.

Contribuțiile sale se încheagă într-o imagine vie și valorică a culturii mari, pe care a promovat-o cu consecvență de-a lungul celor aproape trei decenii de carieră didactică. Izbînzile colegilor săi de generație le-a salutat cu căldură și entuziasm, era, în ciuda aparențelor un temperament ardent care nu a pierdut niciodată legătura cu ceea ce este viu și peren în viața noastră muzicală.

**Petre BRÂNCUȘI**



Tristul eveniment care îndoliază astăzi casa muzicii bruscoează înțelegerea și sensibilitatea noastră. Este greu de acceptat această neașteptată dispariție a unuia dintre cei mai buni colegi, din mijlocul nostru, din mijlocul activității, în care el a stat neobosit în primele rînduri. Cei ce cunosc munca grea, de răspundere, pe care oamenii capabili de dăruire o duc zi de zi pentru mai binele vieții noastre artistice, pot măsura pierderea unei personalități ca cea a muzicianului FLORIN EFTIMESCU.

Am stat ani de zile lîngă el, lucrînd și gîndind împreună pentru netezirea drumului tinerilor din cele două facultăți ale Conservatorului nostru.

L-am admirat întotdeauna, pentru că era un muzician complet. Compozitor valoros, pianist excelent, profesor admirabil, om de cultură aparținînd unei intelectualități de fină formație, Eftimescu și-a modelat concepția de artă și de profesor pe un fond de sensibilitate creatoare, de cea mai nobilă esență. El a deslușit și pătruns cu claritate toate subtilitățile fenomenului muzical dar și aspra muncă de explicare, de îndrumare, de formare a unui muzician adevărat. Tuba studenții muncitori și talentați și nu suporta lenea sau indiferența. Un tact deosebit l-a ajutat să echilibreze delicatețea sufletească cu fermitatea convingerilor sale. Poate că aceasta a constituit și suportul autorității și demnității cu care a condus facultatea sa, apoi munca de prorector. Chiar după ce s-a retras din aceste activități care-i puneau la grea încercare sănătatea, Florin Eftimescu a continuat să sprijine cu experiența și ideile sale acțiunile de perfecționare a acestui delicat mecanism care este procesul de învățămînt artistic. Absența lui din rîndurile celor pasionați pentru viitorul acestui învățămînt o vom resimți întotdeauna cu aceeași părere de rău, iar exemplul demnității și modestiei sale de autentic artist și profesor va stărui ca un imbold în amintirea noastră. Din partea Facultății de interpretare aduc un ultim și îndurerat omagiu colegului Florin Eftimescu.

**George MANOLIU**

## Muzica românească oglindită în presa din R. D. Germană

Timp de două săptămîni, în luna noiembrie, muzicienii români au fost oaspeții R. D. Germane, ca răspuns al manifestărilor similare desfășurate în țara noastră, pentru cunoașterea mai bună, reciprocă a culturii popoarelor prietene. Amploarea și semnificația „Zilelor muzicii românești” au fost reflectate pe larg în cronicile și comentariile presei din R. D. Germană, subliniindu-se cele mai importante aspecte legate de interpretare, creație, problematică a esteticii contemporane. Încă din numeroase materiale informative, care au precedat manifestările propriu-zise, putem deosebi o atitudine extrem de receptivă față de oaspeți. „Zilele muzicii românești... reprezintă prin numeroasele concerte la care participă artiști din R.S.România un punct culminant al vieții muzicale a celor două țări prietene”, concerte fiind „menite nu numai să prezinte muzica compozitorilor unui popor prieten nouă, ele permițînd în același timp și o privire asupra unei esențiale părți a istoriei muzicii acestei țări” (THÜRINGER TAGEBLATT, Weimar, 20 XI 1973). Sînt de asemenea prezentate personalitățile interpretative și componistice care participă la realizarea concertelor, principalele creații ce vor fi prezentate, pregătînd publicul a numeroase centre culturale pentru o bună primire a mesajului românesc. Seriozității și competenței pregătirii prin avancronici i-a urmat o conferință de presă la Staatsoper din Berlin, apoi desfășurarea concertelor și spectacolelor, integral comentate de cronici.

O privire atentă asupra școlii componistice, relevă înțelegerea muzicii enesciene — Rapsodiile și Simfonia I-a — comentată astfel după concertul Orchestrei Radiodifuziunii berlineze, dirijat de Mihai Brediceanu: „A fost un eveniment cînd a răsunat în timpul „Zilelor muzicii românești”, prima Simfonie a lui G. Enescu. Scrisă la 24 de ani, ea scoate în evidență suflul de foc al artistului de geniu, patetica sa fantezie sonoră, simțul său pentru formă — și nu în cele din urmă dragostea sa pentru clasicii și romanticii artei sunetelor, care iese clar în evidență. Aici își găsește expresie în teme și imagini sensibil înfloritoare o inimă de artist fundamental cinstită”. (NEUE ZEIT — Berlin, 23 XI). „Această lucrare — adaugă ziarul NEUES DEUTSCHLAND, 24 XI — dovedește nu numai marele său talent, confruntarea lui cu tradiția, ci și serioasa sa strădanie pentru un limbaj național muzical propriu, pregnant în partea lentă”. Privind alte lucrări cuprinse în programele de concerte se remarcă „Preludiul simfonic de Ion Dumitrescu, care arată originea izvoarelor folclorice. Posibilitățile orchestrei sînt tratate brilliant. Sonoritățile periferice par, cel puțin la prima audiere, să fie predominante” (THURINGISCHE LANDESZEITUNG, 29 XI). „Un interes puternic a stîrnit *Concertul pentru violină* de Wilhelm Berger. Formularea scurtă,

concisă, adîncimea emoțională, ne-au făcut să recunoaștem o operă care urmărește o sinteză între tradiție și inovație” (THURINGISCHE LANDESZEITUNG): „Berger a reușit să exprime mai clar idei proprii originale, într-o întruchipare muzicală coresponsătoare în *Concertul* său pentru violină. Acompaniamentul orchestral este conceput în stilul tragediilor antice, ca un cor care comentează, instrumentului solist îi este deschis un larg cîmp de dezvoltare”. (SACHSISCHE ZEITUNG, 29 XI); „...lucrarea impresionează prin gestică sonoră serioasă, foarte densă și nervoasă, prin desfășurările tehnice și dinamice domoale” (NEUE ZEIT). „...lucrarea pentru orchestră, *București 1959* de Pascal Bentoiu ar putea fi mai mult atribuită muzicii distractive superioare...” (NEUE ZEIT); „Concertul a fost deschis cu *Tablouri din București* de Pascal Bentoiu, o lucrare simfonică în trei părți care trebuie să reprezinte muzical în imaginea ascultătorului *Șantier, Parcuri, Stadion*. Expresivitatea impresiilor a fost unită cu bogăția cromatică a compoziției”. (SACHSISCHE ZEITUNG): „Din părțile prevăzute cu titluri programatice, cea mai mare impresie a produs-o partea a doua, fermecătoare ca sonoritate, apropiată ca expresie mai mult de o Nocturnă (*Parcuri*), pe cînd celelalte două tablouri nu au condus asociațiile ascultătorilor în direcția dorită”. (BERLINER ZEITUNG).

Din lectura cronicilor asupra acestor manifestări se desprinde și o imagine cuprinzătoare asupra artei interpretative românești, de la viziunile dirijorale ale lui Mihai Brediceanu și Ion Baci, la reușitele solistice ale lui Valentin Gheorghiu, Mihai Constantinescu și Wolfgang Güttler, precum și ale unor ansambluri — Corul „Madrigal” —, a unui colectiv de artiști lirici și unui grup de studenți ai Conservatorului din București. „...Mihai Brediceanu, un dirijor de operă și concert experimentat, care a avut succese pe plan internațional”, scrie NEUES DEUTSCHLAND după concertul dirijat la „Metropol” din Berlin. Despre același concert, NEUE ZEIT remarcă: „Simfonia enesciană a fost interpretată cu bravură, sub bagheta dirijorului român Mihai Brediceanu... care din punct de vedere tehnic dirijoral are vederi largi, desfășurînd o lume specifică lucrării, afectiv și sonor”. „Mihai Brediceanu a contribuit cu o știință suverană la realizarea tuturor operelor interpretate în această seară...” (BERLINER ZEITUNG); „Mihai Brediceanu posedă fără îndoială premisele pentru o interpretare expresivă, însă multe rafinamente s-au pierdut prin mișcările lui pline de temperament și amplitudine” (DER NEUE WEG din Halle). În urma programului dirijat cu Cappelă de stat din Weimar, THURINGISCHE LANDESZEITUNG aprecia: „Dirijorul oaspete, Ion Baci, a urmărit înainte de toate o sonoritate diferențiată și eleganță lejeră. O pregnanță mai mare ar fi avut ca rezultat ca *Suita* lui Enescu să obțină un succes mai persistent”.

Comentatorul programului Filarmonicii din Halle subliniază, privind realizarea lui Valentin Gheorghiu: „Evenimentul cel mai important din această seară a fost *Concertul* de Paul Constantinescu. Va-

lentin Gheorghiu a știut să dea acestei compoziții pregnantă reprezentativă prin interpretarea sa pianistică atât de versată din punct de vedere tehnic, cât și puternic expresivă. El a dovedit calitățile necesare atât pentru lirica părții mediane, cât și pentru vitalitatea părților extreme”.

(DER NEUE WEG, Halle). De o primire deosebită, îndelung aplaudată, interpretarea partiturii lui W. Berger de către Mihai Constantinescu: „violinistul de renume mondial, care a redat Concertul cu pătrunderea spirituală și liniștea interioară necesare. Interpretarea sa a fost mai puțin virtuoză decît expresivă, foarte nuanțată în sonoritate” (BERLINER ZEITUNG): „violinistul virtuoz a interpretat lucrarea îmbinînd sugestiv claritatea severă de gîndire cu sonoritatea amplă, luminoasă” (NEUE ZEIT): „Mihai Constantinescu s-a dovedit un virtuoz al viorii pe care dorești cu plăcere să-l reîntilnești” (THURINGISCHE LANDESZEITUNG): „Mihai Constantinescu, el însuși elev al lui Enescu, a plăcut ca solist prin redarea fascinantă și dulce a minunatelor cantilene a ultimei remarcabile compoziții (*Concertul* de W. Berger)” își încheie cronică THURINGER TAGEBLATT. O impresie puternică este și cea lăsată de recitalul susținut în Sala Apollo de contrabasistul Wolfgang Güttler, care „a făcut deja să se vorbească despre tehnica sa de-a dreptul fenomenală, pe plan internațional... Arta de bravură a contrabasului care nu lasă impresia că ar fi goală sau moartă, ci este împletită la Güttler cu înaltă muzicalitate... Desigur că despre cele două lucrări românești părerile pot fi diferențiate. *Sonata pentru contrabas solo* de T. Olah pare mai puțin consistentă ca substanță. Studiul sonor *Evolution 83* de Lucian Mețianu, lucrat în fond cu aceleași mijloace, a apărut mai plin de fantezie... Ceea ce însă a demonstrat Güttler aici ca cunoștințe tehnice, a fost uimitor...” (BERLINER ZEITUNG).

„Progresul în teatrul muzical românesc a fost confirmat de reprezentațiile cu *Rigoletto* și *Boema*, cu soliști români la Opera din Berlin” își încheie articolul Leo Berg în SACHSISCHE ZEITUNG. „Aplauze puternice a obținut în primul rînd Octav Enigărescu, pentru interpretarea rolului lui Rigoletto... spectacolul a fost dirijat de Constantin Petrovici de la Opera din București” (NEUES DEUTSCHLAND); „...punctele culminante ale ansamblului de cîntăreți au fost Ludovic Spiess, predestinat vocal, ca Rodolfo, a cărui voce puternică posedă timbrul și farmecul melodios corespunzător, precum și Eugenia Moldoveanu, care a făcut impresia unei proșpețimi tinerești, în Mimi, al cărei cîntec curgător a încîntat. Lor le-au fost adresate frecvențele aplauze la scenă deschisă, ambii au redat în mod strălucit intimitatea lirică a partidelor lor, chiar dacă unele nuanțe au fost îngroșate de Spiess. ...Nicolae Constantinescu, Viorel Ban, Lucian Marinescu, Magda Ianculescu au cîntat și au jucat cu elan. Ultima a sunat totuși cam fără culoare. La pupitru a fost Constantin Bugeanu, un om competent, dirijînd sigur, adaptîndu-se cu totul cîntăreților și acompaniîndu-i mereu cu atenție” (BERLINER ZEITUNG).

Unanime, cronicile semnaleză prezența corului „Madrigal”, drept „...un succes senzațional” (după cum exclamă ziarul SACHSISCHE ZEITUNG, analizînd îndelung calitățile ansamblului: „pentru realizările oaspeților români, superlativale de care trebuie să faci uz cu rezervă sînt singura formă adecvată a evaluării. Perfecțiunea vocală, ritmică și muzicală a interpretării lor a fost muzică corală de cameră de cea mai mare desăvîșire”. Înainte de concertele prezentate la Dresda, Erfurt, Heiligenstadt și Leipzig, corul „Madrigal” apăruse la Berlin, la Volksbühne. „Acest cor condus de Marin Constantin se bucură deja de un bun renume în țara noastră. Dar de fiecare dată ești fascinat din nou de știința ireproșabilă a cîntărețelor și cîntăreților de la Conservatorul din București, de perfecțiunea lor cultură vocală, nemaiauzita nuanțare a sunetului complex, de virtuozitatea care pare fără efort, în care sînt stăpînite cele mai complicate îmbinări de sunete” (NEUES DEUTSCHLAND). Tot pe planul relațiilor cu Conservatorul bucureștean a avut loc o întîlnire a reprezentanților lui cu profesori și studenți de la Facultatea de muzică „Carl Maria von Weber” din Dresda. Într-un amplu articol, SACHSISCHE NEUES NACHRICHTEN relatează desfășurarea unui colocviu la care „Profesorul Liviu Comes a vorbit despre rolul folclorului în special în muzica contemporană a patriei sale... arătînd clar cîte posibilități există în amalgamarea celor mai moderne tehnici de compoziție cu izvoarele folclorice... Punctul culminant l-a constituit, fără îndoială, concertul de încheiere, alcătuit în exclusivitate din studenții Conservatorului din București, o completare sonoră la expunerile colocviului... Executanții au cîntat în general excelent. Ei au lăsat mai degrabă impresia unor muzicieni profesioniști cu experiență, decît de studenți. ...Trebuie relevate execuția puternică a Cvartetului de coarde feminine, cu impresionantul *Concert pentru cvartet* inspirat din folclor de Paul Constantinescu și cu *Cvartetul de coarde* de Berger, care tinde spre noi mijloace de expresie...”

O altă întîlnire, punînd bazele unor rodnice schimburi de opinii asupra artei contemporane, a avut loc la Uniunea compozitorilor din R. D. Germană, întîlnire comentată de asemenea pe larg de Manfred Schubert în BERLINER ZEITUNG. „...Acest colocviu, la care au participat din partea română compozitorul Wilhelm Berger, secretarul Uniunii Compozitorilor din R.S.R., precum și muzicologul Dr. Vasile Tomescu și compozitorul Pascal Benteoiu și care s-a bucurat din partea noastră de activă participare a compozitorilor berlinezi, a fost un mod excelent în folosul informației adîncite și a arătat dezvoltarea muzicală a României socialiste.

Vasile Tomescu a vorbit despre *Succese și perspective în creația muzicală românească*, în baza unor exemple selecționate, caracteristice pentru dezvoltarea din ultimul timp, dintre care au plăcut mai ales o parte din finalul operei *Hamlet* de P. Benteoiu, interesanta lucrare din punct de vedere al sonorității, pentru flaut, de Liviu Glodeanu, bizarul poem simfonic *Vis cosmic* pentru vocaliză de tenor și orchestră de Theodor Grigoriu, precum și

coloratul studiu de orchestră *Coloana infinită* de Tiberiu Olah... O expunere foarte interesantă privind dezvoltarea istorică a muzicii românești a făcut Wilhelm Berger, deosebit de bine instruit din punct de vedere muzicologic. El a subliniat de exemplu marea influență a artei muzicale mai noi, franceze și germane. Ultima s-a manifestat îndeosebi prin elevul lui Max Reger, Mihail Jora, care a educat ca profesor prețuit pe aproape toți compozitorii români mai tineri..."

Considerat un important moment al vieții culturale a anului, momentul „Zilele muzicii românești” a fost urmărit cu mult interes de un numeros public, dornic să cunoască creația contemporană și

viața muzicală românească. „Astfel de întâlniri sînt concludente pentru noi, mai ales că pînă acum am cunoscut muzica românească doar sporadic. Lucrările executate au confirmat felul în care se dezvoltă variatele forme de expresie în legătura vie cu folclorul, cum sînt ele experimentate mereu prin mesajul lor emoțional... *Zilele muzicii românești* s-au oglindit în programele multor concerte în diverse orașe ale republicii noastre și prin aceasta întreaga manifestare a primit o mai importantă semnificație” încheie Leo Berg, în *SACHSISCHE ZEITUNG*, retrospectiva dedicată prezențelor românești în R.D.Germană.

L. C.

## Turneul orchestrei „Camerata” în Spania

Înființată în 1966, tînăra formație camerală a participat la numeroase concerte — în țară și în străinătate (Franța, Italia, R.D.Germană și R.F. Germania) — dovedind de fiecare dată multiple calități interpretative, bazate pe o serioasă și continuă pregătire artistică. Vastul său repertoriu cuprinde lucrări aparținînd epocii baroce, ca și lucrări contemporane. În rîndul compozitorilor români, orchestra „Camerata” se bucură de un interes constant (creatori ca Ștefan Niculescu, Adrian Rațiu, Aurel Stroe și Anatol Vieru i-au dedicat lucrări reprezentative).

Personalități de seamă ale artei muzicale contemporane au elogiât orchestra „Camerata” (printre acestea — Leopold Stokovsky) pentru performanțele sale interpretative. Pierre Boulez, întîlnind formația românească la „Rencontre Internationale de la Jeunesse” de la Bayreuth, în anii trecuți, și-a exprimat, de asemenea, admirația sa deosebită.

Paul Staicu, dirijorul orchestrei „Camerata” (n. 1937) și-a făcut studiile muzicale la Conservatorul din București, perfecționîndu-se apoi la Academia de Muzică din Praga, unde a obținut o bursă în anul 1955. Cornist mai întîi la Filarmonica pragueză, apoi la Filarmonica „George Enescu” din București, Paul Staicu este distins cu premii, medalii și diplome la concursuri internaționale de prestigiu: Praga, 1959 și 1962; București, 1953; Geneva, 1956 și 1962; Moscova, 1967, Birmingham, 1966. În anul 1969 a făcut parte din juriul Festivalului Internațional „Primăvara la Praga”. Activitatea sa dirijorală debutează în 1963 (cu Sinfonieta de Benjamin Britten, interpretată în cadrul Filarmonicii „George Enescu”). Quintetul de suflători „George Enescu”, din cadrul aceleiași Filarmonici bucureștene — quintet al cărui fondator este — reputează numeroase succese în țară și în străinătate (Cehoslovacia, R.D. Germană). Elev al lui Constantin Silvestri, Paul Staicu se distinge prin desăvîrșita stăpînire a lucrărilor interpretate (în cursul acestui ultim turneu al „Cameratei” a dirijat din memorie, cu excepția Concertului de Vivaldi), prin vibranta concepție personală asupra lucrărilor. Unul din cro-

nicării spanioli remarcă: „...cu un gest energic, amplu, inspiră versiuni de mare nivel spiritual și admirabil încadrate în stilul dorit...” Și, același cronicar (Miguel Frechilla del Rey, „Triumful extraordinar al unei orchestre și al unui contrabasist excepțional”, în „El Norte de Castilla”, Valladolid, 7 februarie 1974) își exprimă admirația stîrnită de evoluția excepțională a orchestrei „Camerata”.

Solist în Concertul în Re major, op. 6, nr. 3 (transcripție pentru contrabas și orchestră) de Vivaldi a fost remarcabilul tînăr virtuoz Wolfgang Güttler (n. 1945), recentă revelație a școlii interpretative românești, deținător al Premiului II al Concursului Internațional de la Geneva, 1973.

Programul executat în recentul turneu întreprins în Spania de orchestra „Camerata” a cuprins lucrări contemporane românești („Intermezzi op. 12, nr. 1 și 2” de George Enescu și „Codex Cajoni” de Doru Popovici) precum și lucrări din literatura preclasică universală („Concerto grosso în Fa major, op. 6, nr. 2” de Corelli; „Concerto grosso op. 3, în mi minor” de Händel; „Concertul în Re major, op. 6, nr. 3” (transcripție pentru contrabas și orchestră) de Vivaldi — alternînd uneori cu „Iarna” din „Cele patru anotimpuri”, op. 8; „Divertisment în Si bemol major, K.V. 137” de Mozart).

Seria de concerte a fost deschisă cu cel dat în orașul Figueres, în 21 ianuarie. Au urmat, în ordine cronologică: Olot, 22 ianuarie; la Caja de Ahorros Layetana, 23 ianuarie; la Sociedad Oscense de Conciertos (Huesca), 24 ianuarie; Soria, 25 ianuarie; Gijón, 26 ianuarie; Aviles, 28 ianuarie; León, 29 ianuarie; Vigo, 30 ianuarie; Pontevedra, 31 ianuarie; Lugo, 1 februarie; Santiago de Compostela (mare centru universitar), 4 februarie; la Sociedad Filarmonica Orensana, 5 februarie; Valladolid, 6 februarie; Salamanca, 7 februarie; Caceres, 8 februarie; Granada, 10 februarie; Málaga, 11 februarie; Ceuta, 12 februarie; Cadiz, 13 februarie; Sevilla, 14 februarie; Badajoz, 15 februarie; Jaén, 16 februarie; Murcia, 18 februarie; Castellón de la Plana, 19 februarie; Tarragona, 20 februarie; Barcelona, 21 februarie. În total, 28 concerte al căror răsunător succes a fost reflectat în elogioasele cronici din presa spaniolă.

I. R.



# NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

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

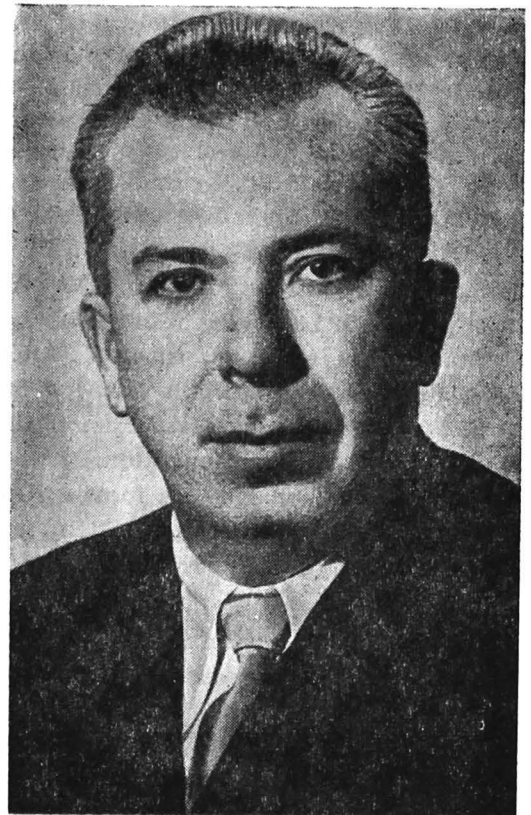
### SILHOUETTES

#### Achim Stoia

STOIA, Achim, compositeur et professeur (n. 8. VII. 1910, Mohu-Sibiu, m. 1973, Jassy). Etudes au Conservatoire de Bucarest (1927—1931) avec D. G. KIRIAC et Ioan D. CHIRESCU (théorie-solfège), Alfonso CASTALDI (harmonie, contrepoint, composition), Dimitrie CUCLIN (formes musicales, esthétique musicale), Constantin BRĂILOIU (histoire de la musique, folklore), George BREAZUL (encyclopédie et pédagogie de la musique), Ștefan POPESCU (dir. chorale) : à la *Schola Cantorum*, de Paris (1934—1936) avec Paul le FLEM (contrepoint), Charles KOEHLIN (fugue, polyphonie modale), Fr. RÜHLMANN (dir. orchestre), Ed. SCIORTINO (chant grégorien) et à l'*Ecole Normale de Musique* de Paris (1934—1936) avec Paul DUKAS (composition).

Professeur de musique au Lycée militaire *Mănăstirea Dealului* de Tirgoviște (1932—1934 et 1936—1937) ; maître de chapelle à l'*Eglise Roumaine* de Paris (1934—1936) ; professeur de musique à l'*Ecole Normale* de Focșani (1937—1940), au Lycée *Gheorghe Lazăr* de Sibiu (1940—1943) ; professeur de solfège (1943—1949), harmonie (1949—1950) et recteur depuis 1960 du Conservatoire de Jassy ; président (1949—1955) et secrétaire (1955—1968) de la Filiale de l'Union des Compositeurs de Jassy ; professeur d'harmonie et de théorie des instruments au Lycée de Musique de Jassy (1950—1960).

Auteur d'articles sur la musique dans : *Muzica*, *Contemporanul*, *Cronica* (Jassy) etc. Conférences, concerts-leçons, émissions à la radio. Recueils de folklore et arrangements, en tant que collaborateur de Constantin Brăiloiu, aux Archives de Folklore de Bucarest.



#### Distinctions

II-e Prix de composition *Georges Enesco*, (1938) ; Prix d'Etat de la R.S. de Roumanie (1952) ; Ordre du Travail (1954) ; Ordre de l'Etoile de la R.S. de Roumanie (1955, 1964, 1971) ; Ordre du Mérite Culturel (1966) ; titre de Professeur universitaire émérite (1970).

#### SELECTION D'OEUVRES

*Musique vocale-symphonique*  
*Cantate de l'Union*, vers Florin Petrescu, 1958 ;  
*Hymne antique*, vers Pindare, 1954.

### Musique symphonique

*Rondeau*, pour orchestre de chambre, 1936 ; *Danse*, 1937 ; *Choral varié*, 1947 ; *Trois danses de Transylvanie*, 1947, Bucarest, ESPLA, 1950, disque ECC 731 ; *Le monde des enfants*, 1950 ; *II-e Suite*, 1952 ; *La sirba (danse) de Moldavie*, 1954 ; *III-e Suite*, 1956 ; *IV-e Suite „La Sibienne“*, 1956 ; *I-re Rhapsodie moldave*, 1963 ; *V-e Suite*, 1966 ; *VI-e Suite Transylvaine*, 1967 ; *Divertissement no. 1*, 1970.

### Musique de chambre

*Sonate pour deux violons*, 1932.

### Musique pour piano

*Introduction et Passacaille*, 1936

### Musique pour orgue

*Choral varié*, 1936

### Musique vocale

*Lieder et arrangements d'airs populaires*, vers de Alecsandri, Coşbuc, Arghezi, Tudor Măinescu et vers populaire ; *La source*, vers Lucian Blaga ; *Trois mélodies*, vers L. Blaga ; *Vocalises*.

### Musique chorale

*Cinq chansons d'amour*, pour chœur mixte et soli, vers populaire, 1957 ; *Dix chœurs sur des chants populaires de Moldavie*, Bucarest, Ed. Musicales ; *Devinettes*, 1968 ; *Tryptique choral*, 1968 ; *Chœurs et arrangements choraux de mélodies populaires*, vers Eminescu, Alecsandri, Coşbuc et vers populaire

### Recueils et études de folklore

*50 danses de Transylvanie*, 1931 ; (Archives de Folklore de Bucarest) ; *234 mélodies et textes populaires*, 1938 (Archives du Ministère des Arts) ; *Mioritza*, dans : Ethos, Focşani, 1941.

## Doru Popovici

POPOVICI, Doru, compositeur et musicologue (n. 17. II. 1932, Reşiţa) a étudié la musique au *Conservatoire Municipal* de Timișoara (1942—1944) ; études particulières avec Liviu RUSU (harmonie, contrepoint, formes musicales, 1944—1950) ; études au *Conservatoire* de Bucarest (1950—1955) avec Ioan D. CHIRESCU (théorie de la musique), Paul CONSTANTINESCU (harmonie), Marțian NEGREA (contrepoint), Mihail ANDRICU et Mihail JORA (composition), Theodor ROGALSKI (orchestration), Zeno VANCEA (histoire de la musique), Nicolae PAROCESCU (folklore). Etudes de perfectionnement à l'*Internationale Ferienkurse für neue Musik* de Darmstadt (1968), avec György LIGETI (esthétique musicale), Erhard KARKOSCHKA (analyse des formes), Günter BEKER (instrumentation), Christoph CASSEL (pratique de la percussion dans la composition).

Rédacteur musical à la Radiotélévision Roumaine (depuis 1968). Auteur d'études, articles, chroniques musicales, comptes-rendus dans *Muzica*, *Contemporanul*, *Luceafărul*, *Scînteia*, *România liberă*, *Revue roumaine* (Bucarest), *Astra* (Braşov), *Tribuna* (Cluj), *Tomis* (Constanța), *Ramuri* (Craiova), *Argeş* (Piteşti) etc, et dans la presse étrangère. Concerts-leçons, conférences, communications scientifiques, émissions radiophoniques et de télévision. Membre de la Société Internationale de Composition — SACEM, Paris (dep. 1968).

### Distinctions

Ordre du Mérite culturel (1969) ; Prix de l'Union des Compositeurs Yougoslaves, Prix de la Revue *Zvuk* (1970) ; Prix *Pro Musica*, de la Radiodiffusion hongroise (1971) ; Prix *Ciprian Porumbescu*, de l'Académie de R.S.R. (1970).



### SÉLECTION D'OEUVRES

#### Opéras

*Prométhée* op. 13, opéra en un acte, livret du compositeur, d'après Victor Eftimiu, 1958 ; *Mariana Pineda*, op. 28, opéra en un acte, livret du compositeur, d'après Federico Garcia Lorca, 1966 ; *Les noces*, op. 36, ballet en un acte (6 tableaux), livret de Hero Lupescu, 1971.

#### Musique vocale-symphonique

*Pendant le grand passage*, op. 10, poème pour ténor et orchestre de chambre, vers Lucian Blaga, 1956 ; *Les colombes de la mort*, op. 11 no. 1, cantate pour Chœur pour voix de femmes et orchestre, vers Ion Pillat, 1957, Bucarest, Ed. Musicales, 1967 ; *Nuit d'août*, op. 15, poème pour baryton et orchestre, vers Ion Pilat, 1957, Bucarest, Ed. Musicales, 1967 ; 1966 ; *Ma patrie*, poème pour solo baryton et orchestre, vers Vladimir Colin, 1959 ; *Hommage à*

*Palestrina*, op. 29, cantate, choeur pour voix de femmes (ou deux soli : soprano et mezzosoprano) et orchestre, texte liturgique latin, 1966 ; *In memoriam poetae Mariana Dumitrescu*, op. 32, cantate pour voix grave et orchestre, sur un chant grégorien ancien, texte liturgique, 1967 ; *Deux airs byzantins pour basse et orchestre*, op. 33, no. 4, 1968 ; *Chanson d'amour*, pour solo soprano et orchestre, vers I. Socol.

#### Musique symphonique

*Poème pour orchestre*, op. 6, 1954 ; *Tryptique pour orchestre*, op. 7, 1955 ; *Deux esquisses symphoniques*, op. 8 no. 1, 1955, Bucarest, Ed. Musicales, 1963 ; *Concertino pour orchestre à cordes*, op. 9, 1956 ; *Concerto pour orchestre*, op. 17, 1960, Bucarest, Ed. Musicales, 1964, disque ECD 1036 ; *I-re Symphonie*, op. 21, 1962, Bucarest, Ed. Musicales, 1965 ; *II-e Symphonie*, „Spielberg“, op. 30 1966 ; *Poème byzantin*, op. 33 no. 1, 1968 ; *Codex Cajoni*, op. 33 no. 2, pour orchestre à cordes, 1968 ; *III-e Symphonie*, „La Byzantine“, op. 33 no. 3, pour choeur mixte et orchestre, 1968 ; *IV-e Symphonie*, „In memoriam Nicolae Iorga“, op. 45, pour choeur mixte et orchestre.

#### Musique de chambre

*Sonate op. 3, no. 1*, pour violoncelle et piano, 1952 ; *Sonate op. 3 no. 3*, pour violon et piano, 1953 ; *Élégie*, op. 4, no. 1, pour violoncelle et piano, 1953 ; *Fantaisie „Orphée“*, op. 8 no. 2, trio à cordes, 1955 ; *Praeludium*, op. 8 no. 5, pour violoncelle, 1956, dans : *Petites pièces*, Bucarest, Ed. Musicales, 1963 ; *Sonate op. 19*, pour deux violoncelles, 1960 ; *Quatuor à cordes no. 1*, op. 24 no. 2, 1954 (rev. 1964) ; *Sonate op. 25*, pour deux altos, 1965 ; *Hommage à Țuculescu*, op. 31, pour piano, violon, alto, violoncelle et clarinette, 1967, Paris, Ed. Salabert, 1968, disque ECE 0341 ; *Musique solennelle*, op. 34, pour violon et piano, 1969.

#### Musique pour piano

*Sonatine op. 3 no. 2*, 1953 ; *Deux miniatures*, op. 4 no. 2, 1951 (rev. 1953) ; *Trois chansons de supplice*, op. 8 no. 4, 1956.

#### Musique chorale

*Trois madrigaux*, op. 26, sur vers de L. Blaga, pour choeur à 3 voix de femmes, 1965, dans : *Chansons et Madrigaux, choeur pour voix égales*, Bucarest, Ed. Musicales, 1966 ; *Hommage à Eminescu*, op. 27, choeur mixte, vers de George Călinescu, 1966, Paris, Ed. Salabert, 1968.

#### Musique vocale (voix et piano)

*Lieder*, Bucarest, Ed. Musicales, 1962.

#### Orchestrations

Claudio Monteverdi : *Orphée et Euridice* (1966).

#### Musicologie

*Notes sur l'écriture chorale de Ion Vidu*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1964 ; no. 2 ; *Le lied contemporain*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1965, no. 9 ; *La musique chorale roumaine (Muzica corală românească)*, Bucarest, Ed. Musicales, 1966 ; *L'idée de la liberté et de l'unité nationale dans la création chorale des précurseurs*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1967, no. 5 ; *Les débuts de la musique savante roumaine (Inceputurile muzicii culte românești)*, (en collaboration avec Costin Mioreanu), Bucarest, Ed. Tineretului, 1967 ; *Orientations dans la musique du XX-e siècle*, dans : *Astra*, Braşov, 1967, no. 10 ; *Opinions sur les significations actuelles de la musique*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1968, no. 1 ; *Valeurs et tendances de la musique roumaine*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1968, no. 7 ; *Gesualdo di Venosa*, Bucarest, Ed. Musicales, 1969 ; *La musique roumaine contemporaine (Muzica românească contemporană)*, Bucarest, Ed. Albatros, 1970 ; *Le chant flamand*, Bucarest, Ed. Musicales, 1971 ; *La musique elisabethane*, Bucarest, Ed. Musicales, 1972.

#### Traductions

Amédée Gastoué : *Arta Gregoriană* (L'art grégorien), (en collaboration avec Ileana Raţiu), Bucarest, Ed. Musicales, 1967.

#### Bibliographie

BERGER, W. G., *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Bucarest, Ed. Musicales, 1965 ; BUCIU, Dan, *Opera „Mariana Pineda” de Doru Popovici*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1967, no. 3 ; CODREANU, Petre, *Muzica corală românească de Doru Popovici*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1967, no. 7 ; COSMA, Viorel, *Zwei neue rumänische Operen*, dans : *Musik und Gesellschaft*, Berlin, février 1967, no. 2 ; GHECIU, Radu, *O primă audiție : Simfonia II-a de Doru Popovici*, dans : *Informația Bucureștiului*, Bucarest, 4 mai 1966 ; PAROCESCU, Nicolae, *Opera „Prometeu” de Doru Popovici*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1965, no. 1 ; PORFETYE, Andreas, *Simfonia I, de Doru Popovici*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1964, no. 2 ; SAVA, Iosif, „Inceputurile muzicii culte românești“, dans : *Munca*, Bucarest, 26 mars 1968 ; ȚĂRANU, Cornel, *O lucrare utilă*, dans : *Tribuna*, Cluj, 21 mars 1969, no. 21.



## Radu Șerban

ȘERBAN, Radu, compositeur (n. 1. XII. 1927, Caracal) études au Conservatoire de Bucarest (1948—1952), avec Ion DUMITRESCU (théorie-solfège, harmonie), Paul CONSTANTINESCU (harmonie), Nicolae BUICLIU (contrepoint), Zeno VANCEA (contrepoint), Theodor ROGALSKI (orchestration), Vasile POPOVICI et George BREAZUL (histoire de la musique), Tiberiu ALEXANDRU (folklore).

Inspecteur au Ministère de la Culture (1954—1955), chef de la Rédaction de Musique Légère et du Service de Création de la Radiodiffusion Roumaine (1955—1958). Articles dans la presse musicale. Membre des jurys de divers *Festivals et Concours* nationaux et internationaux de musique légère et de jazz.

### Distinctions

Ordre du Mérite Culturel (1969) ; Prix U.T.C. (1964), Prix de l'Union des Compositeurs (1965) et Grand Prix (1966) au Festival de musique légère de Mamaia ; Prix de l'Union des Compositeurs — pour la Chanson — (1968) ; Prix de l'Union des Compositeurs — pour l'opérette-comédie musicale — (1969) ; Prix Sony au Festival de la Chanson de Tokyo (1970) ; I-er Prix du Comité d'Etat pour la Culture et l'Art au Festival national de musique légère (1970).

### SÉLECTION D'OEUVRES

#### Musique de film

*Il était une fois...*, mise en scène Bob Călinescu, 1957 ; *Le nouvel An*, ms. en sc. B. Călinescu, 1960 ; *Porto-Franco*, ms. en sc. Paul Călinescu, 1961 ; *L'homme qui est près de toi*, ms. en sc. Horea Popescu, 1961 ; *Le ciel n'a pas de barreaux*, ms. en sc. Francisc Munteanu, 1962 ; *L'ancre*, ms. en sc. B. Călinescu, 1962 ; *Un sourire en plein été*, ms. en sc. Geo Saizescu, 1963 ; *La maison inachevée*, ms. en sc. Andrei Blaier, 1964 ; *Quotidiennes*, ms. en sc. Olimp Vărășteanu, 1965 ; *Les matinées d'un garçon sage*, ms. en sc. A. Blaier,

1966 ; *Au bal du Samedi soir*, ms. en sc. G. Saizescu, 1967 ; *Dan le merveilleux*, ms. en sc. Ion Truică, 1967 ; *Par trois fois Bucarest*, ms. en sc. Horea Popescu, 1967 ; *Et la légende est née*, ms. en sc. A. Blaier, 1968 ; *C'était mon ami*, ms. en sc. A. Blaier, 1969.

#### Musique de scène

*Un chapeau de paille d'Italie*, par Labiche, musical, 1965 (en collaboration) ; *Regarde en arrière avec colère*, par Osborne, musique de scène, 1967 ; *Le café au lait d'adieu*, musical, paroles Aurel Storin, 1969.

#### Musique légère

*Lina Catalina*, paroles Emil Gonciu, 1950 ; *Ecris-moi chéri*, paroles Maria Cosma, 1953 ; *Je chante avec toi*, paroles Ion Socol, 1953 ; *Demain*, paroles I. Socol, 1954 ; *Que tu es beau, Bucarest*, paroles I. Socol et R. Șerban, 1954 ; *Te souviens-tu ?*, paroles Ben Corlaci, 1954 ; *C'est arrivé dans une gamme*, paroles du compositeur, 1956 ; *Une minute*, paroles Constantin Cîrjan, 1958 ; *Un passant*, paroles C. Cîrjan, 1958 ; *Sur des cordes de guitare*, paroles A. Felea, 1958 ; *L'arbre aux moineaux*, paroles C. Cîrjan, 1958 ; *Il suffit d'une mélodie*, paroles M. Fortunescu, 1960 ; *Chanson d'amour*, paroles C. Cîrjan, 1960 ; *Sur le littoral*, paroles G. Mihalache, 1961 ; *Ma ville natale*, paroles C. Cîrjan, 1962 ; *Amour, amour*, paroles C. Cîrjan, 1962 ; *Tu ne veux pas la lune, toi !* paroles C. Cîrjan, 1963 ; *Choix de mélodies*, I, 20 pièces, 1963 ; *A un pas du bonheur*, paroles Eugen Mirea, 1964 ; *Si tu aimes vraiment*, paroles C. Cîrjan, 1964 ; *Deux hirondelles*, paroles C. Cîrjan, 1964 ; *Trop tard*, paroles Mihai Maximilian, 1964 ; *La pluie frappe dans ma fenêtre*, paroles M. Maximilian, 1964 ; *Etrange*, paroles M. Maximilian, 1964 ; *Dis-le-moi et je te croirai* paroles M. Maximilian, 1965 ; *Je t'aime toujours*, paroles C. Cîrjan, 1966 ; *Cher ami*, paroles C. Cîrjan, 1966 ; *L'oubli*, paroles C. Cîrjan, 1966 ; *La rue*, paroles C. Cîrjan, 1967 ; *Ce mot*, paroles C. Cîrjan, 1967 ; *Un millier d'années*, paroles M. Maximilian, 1967 ; *Choix de mélodies*, II, 20 pièces, 1967 ; *Il n'est pas trop tard*, paroles C. Cîrjan, 1967 ; *Je me demande pourquoi*, paroles C. Cîrjan, 1967 ; *Un instant*, paroles C. Cîrjan, 1967 ; *Sur un mot de toi*, paroles C. Cîrjan, 1968 ; *Hé ! Bistro !*, paroles Tudor Măinescu, 1968 ; *Mon Bucarest*, paroles C. Cîrjan, 1968 ; *Petite voisine, petite voisine*, paroles G. Mihalache, 1969 ; *Mademoiselle*, paroles A. Storin, 1969 ; *Si vous le voulez ainsi*, paroles A. Storin, 1969 ; *Le garçon qui porte des fleurs*, paroles A. Storin, 1969 ; *Et il pleuvait...*, paroles A. Storin, 1969 ; *Les nigauds*, paroles A. Storin, 1969 ; *Ce jour-là, sans nom*, paroles Mihai Obogeanu, 1970 ; *Sur de vieux sentiers*, paroles C. Cîrjan, 1970 ; *Basilic et jasmin*, paroles C. Cîrjan, 1970 ; *Chemin désert*, paroles C. Cîrjan, 1970 ; *Amour absurde*, paroles C. Cîrjan, 1970 ; *Je te demande trop, peut-être ?*, paroles C. Cîrjan, 1970 ; *Gardons ce secret*, paroles C. Cîrjan, 1970.

N.B. Toutes les compositions de musique légère sont publiées à Bucarest aux Editions Musicales et gravées sur disques *Electrecord*.

RUSU, Liviu, compositeur et musicologue (n. 27. VI. 1908, Cuciurul-Mare), a étudié la musique à Cernăuți, avec Richard BRODKORB (harmonie, contrepoint, formes musicales); au Conservatoire de Bucarest (1928—1932) avec Victor GHEORGHIU (théorie-solfège), Mihail JORA (harmonie, contrepoint, orchestration, composition), Dimitrie CUCLIN, (Formes musicales, composition), Constantin BRĂILOIU (histoire de la musique, folklore), George BREAZUL (encyclopédie et pédagogie de la musique), Ștefan POPESCU (dir. choral), Silvio FLORESCU (violon). A suivi les cours d'histoire de la philosophie et de sociologie à la Faculté des Lettres et de Philosophie de Bucarest (1932—1933).

Professeur d'harmonie, contrepoint et formes musicales au Conservatoire de Cernăuți (1932—1940); maître de chœur de la Société musicale *Armoniu* (1936—1940); professeur d'histoire de la musique et des formes musicales au Conservatoire de Timișoara (1944—1950); altiste-solo et secrétaire musicale de la Philharmonie *Banatul* de Timișoara (1947—1957), secrétaire de la Filiale de l'Union des Compositeurs de Timișoara (1954—1957), rédacteur-en chef des Editions Musicales de Bucarest (1958—1960). Etudes, articles, chroniques musicales, comptes-rendus dans: *Muzica*, *Muzică și Poezie*, *Studii de muzicologie*, *Junimea literară*, *Glasul Bucovinei* etc. Concerts-leçons, émissions radiophoniques.

## SÉLECTION D'OEUVRES

### Musique de chambre

*Petite sonate pour violon et piano*, 1955, Bucarest, ESPLA, 1956; *Sonate pour clarinette de piano*, 1956, Bucarest, Ed. Musicales, 1958.

### Musique vocale (voix et piano)

*Trois ballades avec soldats*, vers Mircea Streinul, 1954; *Cinq poèmes*, sur un vers de Ion Pillat, pour voix et flûte; *Doîna et chanson de haidouk*, vers Șt. O. Iosif, 1956; *Petru Cercel*, vers M. Streinul, 1956; *Deux chansons*, sur vers de Șt. O. Iosif, 1957.

### Musique chorale

*Dix chœurs mixtes*, 1937; *Dix chœurs pour voix d'hommes*, 1937; *Trois colinde du Bihor*, 1938, Ed. M. Silvestru, 1938; *Cinq chansons militaires de Bukovine*, 1940, Ed. M. Silvestru, 1940; *Cinq chansons d'amour*, chœur mixte, vers populaire, 1955, dans *Muzica*, Bucarest, 1956, suppl. no. 1—3; *Chœurs polyphoniques*, 1956, Bucarest, ESPLA, 1957; *Cinq sonnets*, sur des vers d'Eminescu, chœur pour voix d'hommes, 1962, Bucarest, Ed. Musicales, 1964; *L'étoile du jeune âge*, suite pour chœur mixte, vers Alfred Margul Sperber, 1963.

### Musicologie

*Pour un ouvrage fondamental de la musique roumaine (Pentru o carte de temelie a muzicii ro-*



*mânești*), Impr. I. Vesper et M. Streinul, 1934; *La musique en Bukovine*, dans: *Muzica românească de azi*, Bucarest, Ed. Marvan, 1939; *Ioan D. Chirescu au service de la musique chorale (Ioan D. Chirescu în slujba muzicii corale)*, Bucarest, Ed. Musicales, 1959; *Perspectives et préoccupation théoriques dans l'histoire de la musique roumaine*, dans: *Studii de muzicologie*, Bucarest, 1966, no. 2; *Les formes rudimentaires de la polyphonie au Moyen Âge*, mss. dans la Bibliothèque de l'Union des Comp.; *La tonalité à la lumière des théories harmoniques*, mss. dans la Bibliothèque de l'Union des Comp.; *Histoire de la théorie de la musique en Roumanie*, mss. dans la Bibliothèque de l'Union des Comp.

### Traductions

I. V. Sposobin. *Théorie élémentaire de la musique*, Bucarest, Ed. Musicales, 1959 (en collab. avec Paul Donici); N. A. Rimski-Korsakov. *Principes d'orchestration*, 2 vol., Bucarest, Ed. Musicales, 1959 (en collab. avec Bogdan Moroianu); A. A. Alsvang. *Beethoven*, Bucarest, Ed. Musicales, 1960 (en collab. avec P. Donici); S. Grigoriev et T. Müller *Manuel de polyphonie*, Bucarest, Ed. Musicales, 1963 (avec une étude introductive); I. Iampolski. *Doigté du violon*, Bucarest, Ed. Musicales, 1964.

### Editions critiques

*Recueil de chœurs mixtes et pour voix d'hommes, des compositeurs de la Bukovine*, Bucarest, Ed. Soc. pentru cultură și literatură română, 1937; „*Corbea*“ de Paul Constantinescu, Ed. M. Silvestru; *Quatre chœurs mixtes* de Mihail Jora, Ed. M. Silvestru; *La liturgie solennelle* de Sabin Drăgoi, Ed. M. Silvestru; Eusebie Mandicevschi. *Oeuvres choisies*, Bucarest, Ed. Musicales, 1957 (avec une étude biographique).

## Miniatures pour piano

Sous ce titre, „Electrecord“ a gravé une série de „miniatures“ écrites par des compositeurs appartenant à des générations différentes, et qui, en cultivant ce genre, l'ont servi de manière méritoire, leurs créations ayant les caractères et les attributs de la bonne musique. Citons, comme preuve à l'appui de notre affirmation, le cas d'Enesco lequel, vers ses 15 ans, composait de semblables „miniatures“ pour piano... ce sont elles d'ailleurs qui ouvrent le disque dont nous nous proposons de nous occuper.

Tout premièrement un Prélude où vibre cette note spécifiquement énescienne de „rêverie“ qui ne fera défaut, plus tard, à presque aucune de ses oeuvres, jusque dans Oedipe. Le Prélude est marqué déjà au coin de l'originalité d'Enesco et difficilement on y trouverait des influences du dehors de la personnalité du musicien. Quand même, mais si peu, quelques vagues ressemblances, des moments d'atmosphère plutôt, avec certains des Préludes de Scriabine ! Mais, le prélude énescien finit sur une cadence majeure, picarde, ce qui rappelle les préférences de toute sa vie pour les tonalités lumineuses, majeures, que par ailleurs, il a exprimé textuellement plus d'une fois, à propos de Beethoven ou de Mozart, par exemple : „...qu'il est beau lorsqu'un ouvrage s'achève en do majeur...“

Bien que la composition date de l'époque de son apprentissage à Paris, on ne saurait que difficilement y découvrir des influences d'école. Tout au contraire, nous sommes portés à défendre l'authenticité originale du musicien „en herbe“ qu'Enesco était alors, mais qui déjà promettait de briller radieusement plus tard.

Dans la miniature suivante intitulée *Hommage à Fauré*, Enesco apporte l'hommage de sa reconnaissance à son ancien maître. Comme il existe un *Hommage à Couperin*, un *Hommage à Debussy*, dûs à de grands et célèbres musiciens qui, par des ouvrages *ad-hoc* commémoraient des personnalités musicales disparues, de même un groupe d'admirateurs de Fauré, parmi lesquels Ravel, Florent Schmitt, Enesco, composèrent chacun une oeuvre dédiée à la mémoire de l'illustre musicien. Écrit vers 40 ans, en pleine maturité artistique, *L'Hommage à Fauré* (composé à la suite d'une invitation formelle reçue de la part de *La Revue musicale*) est tributaire — chose sans doute voulue — de l'art de Fauré. D'ailleurs „on est toujours le fils de quelqu'un“ et Fauré, certes, a été l'un de ses pères spirituels.

*Trois morceaux de la Suite sur thèmes populaires de la vallée des Tirnave* — de Tudor Ciortea — expriment avec éloquence le caractère musical spécifique de cette région. Grand amateur de folklore authentique, le compositeur le laisse... chanter, en sorte que les quelques interventions absolument nécessaires ne sont que des moindres, afin de ne rien ôter de la beauté ancestrale et pérenne du chant populaire.

C'est le cas de la *Colinda* — captivante de candeur virginale, de pureté, mais aussi d'austère simplicité —, dont le caractère spécifique et à peine précisé par une ponctuation simple d'accords : ensuite, particulièrement originale, cette *Danse nuptiale* („Perina“), que nous aurions pensée plus vive, plus animée, plus exubérante, mais qui en réalité débute par des sonorités pleines de calme, dans un tempo bien établi. Peu à peu, le compositeur enrichit la mélodie, elle devient pour un moment tourbillonnante, puis, bien sage, revient à l'état initial. Par contre, *La chanson de la „claca“* est particulièrement animée, voire même onomatopéique puisqu'elle évoque si suggestivement l'incessant bruissement du fuseau qui tourne, qui tourne, sans s'arrêter..

Paul Constantinescu, lui, a cultivé avec un succès égal les amples formes symphoniques et vocales-symphoniques, aussi bien que celles, plus réduites, des „miniatures“, qu'il a pourtant élevées à son propre degré de maîtrise artistique. La *Colinda* apporte quelque chose de la gravité de Bach, dans l'exposition — dénudée dirait-on — du thème initial. Ensuite, celui-ci gagne en diversité, est amplifié, traverse des tonalités différentes, mais ne cesse de transparaître dans sa pureté primaire jusque dans les variantes les plus diverses. Le second morceau, *Clameur à l'Etoile*, confirme l'observation ci-dessus : le compositeur, dont les moyens d'expression sont des plus variés, n'hésite pas à garder le thème direct, martelé et pur, n'y intervenant que trop peu.

Alexandru Pașcanu se consacrait souvent à la musique à programme. C'est, aussi, le cas de la *Suite* que nous apporte le disque dont nous nous occupons, dont les titres suggèrent du premier coup d'oeil l'intention du compositeur et guident l'attention de l'auditeur. *Lever du soleil* est un morceau en quelque sorte pastoral, idyllique. L'écriture en est simple et modale. L'ensemble du morceau suggère au début l'aurore, ensuite, l'air s'amplifiant, on se rend compte, petit à petit, de l'astre qui apparaît, qui monte, qui atteint sa radieuse plénitude.

*La vie commence* exprime le mouvement embrassant la nature avec les premiers gestes de l'activité quotidienne. Un filon mélodique populaire très connu est cependant enrichi par le compositeur qui l'harmonise à plusieurs reprises, mais sobrement.

*Chanson de dor* apporte du lyrisme, de la générosité. Sans se tacher, cependant, de mièvrerie, grâce à des harmonisations parfois légèrement acidulées. La conclusion nous offre des *Jeux d'enfants*, sur un thème extrêmement simple. C'est le thème bien connu dans le peuple des jeux enfantins, sur lequel le compositeur revient pour le rendre plus divers, plus riche. La chanson regorge de vie et d'animation.

Vinicius Grefiens nous donne quatre miniatures musicales à partir de sources exclusivement populaires. *Evocation* est un air simple et pur, tel une *colinda*, respirant le lyrisme. Le tout est écrit dans une mode parfaitement diatonique.

*Perpetuum mobile*, plus courageuse comme touche, suggère, le titre l'indique, le mouvement continu ; le thème est, en somme, un thème de danse, très bref.

*Berceuse*, véritable berceuse par le rythme et qui, par cela même, répond fidèlement au titre. L'écriture harmonique semble plus puissante.

*La chanson du brave* clôt ce petit cycle, en apportant par ailleurs des expansions harmoniques assez audacieuses.

Dan Constantinescu attaque lui aussi avec succès la miniature musicale. Dans *Prélude*, les sonorités organisées semblent toujours un peu le fait du caprice du compositeur et font l'auditeur en quelque sorte méditer... Le caractère segmentaire de la pièce musicale constitue l'un de ses traits spécifiques.

*Improvisation* est une composition absolument fidèle au titre. Rythmes variés, certaine discontinuité du discours musical, sonorités variées fréquentes, exploitation toute spéciale du registre aigu — et même du registre grave —, rien n'y manque pour que le morceau soit véritablement dans la note de l'improvisation... laquelle, pour ne rien perdre de son cachet imprévisible, s'arrête brusquement !

*Nocturne*, tributaire de quelques accents debussystes, est cependant soumise, quant à l'écriture, au gouvernement de la pensée sérielle, ici comme dans certaines autres de ses compositions. Il convient de relever que Dan Constantinescu réussit à créer une atmosphère de rêve. Une rêverie, dirions-nous, active !

Il faut dire qu'en général sa musique, peut-être moins accessible dans l'immédiat, gagne à être écoutée souvent.

Last but not least, Corneliu Gheorghiu, l'interprète, le pianiste. Représentant d'élite de l'interprétation pianistique roumaine, celui-ci trouve dans sa besace des talents divers qui légitiment la haute position acquise sur l'échelle de l'art musical d'interprétation et qu'il doit — non seulement à sa nature douée — mais aussi à sa dévotion persévérante à l'art des sons, à sa vigueur infatigable, à son permanent élan vers la nouveauté.

Titulaire de la chaire de piano au Conservatoire „Ciprian Porumbescu” de Bucarest, Corneliu Gheorghiu a travaillé sans trêve pour se bâtir un vaste répertoire qui s'étend depuis les maîtres pré-classiques aux plus authentiques messagers de la musique contemporaine. Ce que nous aimerions surtout souligner c'est ce fond d'intellectuel véritable de l'artiste de fin et sérieux savoir qu'est Corneliu Gheorghiu. Un fond allié à une grande sensibilité et à un élan permanent vers le polissage incessant de son art d'interprétation. Tout ceci le met en mesure de dominer, discrètement, mais avec autorité, l'acte de l'interprétation, quel que soit le morceau qu'il exécute.

La manière variée autant que brillante dont il présente cette musique miniaturale exprime avec éloquence de quelle capacité artistique jouit celui qui excelle pareillement — avec une égale compétence — dans les grands chefs-d'oeuvre de la musique universelle.

## „Marsyas” D'Alfonso Castaldi

Récemment, dans des conditions graphiques excellentes, l'Union des Compositeurs a fait paraître aux Editions Musicales la partition pour orchestre du poème symphonique *Marsyas* d'Alfonso Castaldi. C'est là un acte de culture véritable, puisqu'on sait à quel point Castaldi a marqué son nom sur le livre de la musique roumaine comme éminent pédagogue d'une part — sur les bancs du Conservatoire de Bucarest, nombreuses ont été les générations d'élèves qu'il a formés —, comme remarquable compositeur, d'autre part.

Originaire de cet ardent *mezzogiorno* italien qui donna tant de personnalités à la musique universelle, Castaldi vint néanmoins s'installer définitivement en Roumanie où il arrivait à la fin du siècle passé comme professeur de musique, mais où il allait devenir un des brillants messagers de l'art musical roumain, ainsi qu'un admirable citoyen animé d'amour pour sa nouvelle patrie.

Ce n'est que justice que l'Union des Compositeurs ait choisi — parmi d'autres de ses compositions — le poème symphonique *Marsyas*, puisque ce dernier est en vérité représentatif de l'art de Castaldi.

M'emparant de l'occasion qui m'est offerte comme signataire de ces lignes, j'essaierai d'évoquer en quelques mots l'exécution de *Marsyas* à l'Athénée Roumain il y a plus d'un demi-siècle (plus précisément en décembre 1922) lorsque le compositeur dirigea personnellement son oeuvre à la tête de l'orchestre philharmonique de Bucarest. Castaldi était, suivant l'expression, „un chef d'orchestre du dimanche”. Mais il est certain que cela ne l'empêchait pas de posséder à merveille sa composition et jusqu'à ses dernières notes. J'ai eu même la chance d'assister à une des répétitions. Le chef d'orchestre exigeait un jeu plein de nuances et d'expression; aussi, expliquait-il à l'orchestre absolument tous les détails; il le faisait dans un roumain fort bon d'ailleurs (il se trouvait en Roumanie depuis plus d'un quart de siècle), mais, comme tous les Italiens, sans prononcer les „ă” et les „î” spécifiques de notre langue; de plus, à cause des nombreuses similitudes entre les deux langues soeurs, il utilisait certains mots en italien, comme par exemple cet „aspetate” qu'il répétait au lieu de „așteptați”, etc., ce qui donnait à son parler une note de pittoresque et beaucoup de saveur.

C'était un puissant tempérament et un musicien d'élite. Plutôt sec, énergique, un peu cassant parfois dans ses gestes, sa présentation du poème n'en fut que plus suggestive. Et ses explications, musicales par excellence et peu enclines à la „littérature” en marge de son texte, particulièrement précieuses.

C'est en fait l'expression musicale de la célèbre légende mythologique du combat entre le frigien Marsyas, joueur de flûte, et Apollo, dieu de la lumière et de l'harmonie, qui, lui, joue de la lyre. Le combat cessant sur la défaite de Marsyas, celui-ci meurt tragiquement, attaché au tronc d'un arbre et écorché vif...

Ecrit en 1907 — entre deux parties de tric-trac au Café Kübler, avec le peintre Luchian, tel qu'il l'affirma une fois non sans quelque coquetterie, au cours d'une interview —, *Marsyas* jouit dès le commencement de l'admiration du monde musical, à Paris, Rome, Chicago, Rostock, etc.

En employant, entre autres, les procédés d'écriture musicale nouvellement pénétrés dans la technique du métier de l'époque, Castaldi compose un ouvrage de grande beauté, serti d'accents dramatiques. Le début de l'oeuvre suggère le sylène Marsyas par un jeu de flûte plein d'envolée qu'accompagnent d'autres instruments symbolisant le cortège des femmes et des nymphes le glorifiant.

Apollo, ce grand maître du jeu de lyre, est évoqué par la harpe et des violons et son triomphe sur Marsyas, s'exprime en de complexes sonorités de fanfare, lorsque les muses jubilent.

Mais suit le tragique épisode du châtement de l'orgueilleux Marsyas, où percent des cris de désespoir, des accents de douleur et l'écho des pleurs de tous ceux qui chérissaient Marsyas et des larmes desquels se forma un ruisseau se jetant loin dans la mer...

La musique du poème a eu une grande portée sur l'art musical des compositeurs roumains qui, je l'ai dit tout-à-l'heure, étaient redevables à Castaldi de leur formation artistique.

J.-V. PANDELESCU

## Partitions et livres parus aux Editions musicales

### Musique symphonique

ANDRICU, Mihail, *Six portraits*, op. 113; CASTALDI, Alfonso, *Marsyas*, poème symphonique; PASCANU, Alexandru, *Poème des Carpathes*; POPA, Aurel, *Concerto pour trompette et orchestre*.

### Musique de chambre

MOLDOVAN, Mihai, *Quatuor à cordes*; VULCU, Sorin, *Improvisation exotique*, pour flûte (clarinette en Si), marimba, instruments de percussion et bande magnétique; WINKLER, Adalbert, *Sonatine*, pour violon et piano; XENOPOL, Margareta, *Dix romances*, pour voix et piano.

### Musicologie

BRAILOIU, Constantin, *Opere (Oeuvres)*, vol. III; CIOMAC, Emanoil, *Poezii armoniei (Les poètes de l'harmonie)*, 2-e éd.; MASSOFF, Ioan, *Glorioasa existență a tenorului Grigore Gabrielescu (La glorieuse vie du ténor Grigore Gabrielescu)*; MAVRODIN, Alice, *Rameau*; PALADI, Martha, *Orlando di Lasso*; POPESCU-JUDET, Eugenia, *Dimitrie Cantemir*; RAȚIU, Ileana, *Bizet*.

---

Muzica — Nr. 5 — 48 p. — București mai 1974

---

**Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“**

**Nr. 24, Sector 7**

**Telefon : 15.21.19**

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica“, din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate care doresc să se aboneze la revista „Muzica“ se pot adresa întreprinderii „Rompresfilatelia“ — Serviciul Import-Export Press — București — Calea Griviței nr. 64—66 P.O.B. — 2001.

---

#### **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)**

---

**Pe copertă :**

**Un grup de compozitori împreună cu membrii Coralei „Cântarea României“ din Tîrgoviște**

