

Opera "Bălcescu" de Cornel Trăilescu

de Gr. CONSTANTINESCU

Tezaur nesecat de învățăminte și pilde ale eroismului poporului nostru, istoria patriei constituie una dintre cele mai viguroase surse de inspirație pentru creatori, de o diversitate inegalabilă prin trăinicia și forța simbolurilor. În special teatrul muzical și-a aflat, de-a lungul a decenii de evoluție, sprijinul în realizarea unei opere naționale prin permanenta inspirație din cartea de aur a timpului românesc. Ultimele trei decenii sînt marcate în acest sens de o accentuare a valorificării generoaselor idei ale dragostei pentru patrie, ale luptei de veacuri pentru independență și egalitate socială. Din trecutul îndepărtat și pînă în vîltoarea evenimentelor contemporaneității, astfel de subiecte și-au găsit o nouă viață — în dimensiunile teatrului muzical — sub condeiul a numeroși compozitori ca Paul Constantinescu, Gheorghe Dumitrescu, Teodor Bratu, Tudor Jarda, Norbert Petri și alții. La șirul de realizări în domeniul operei istorice se adaugă acum noua creație a compozitorului Cornel Trăilescu, dedicată celei de-a 30-a aniversări a eliberării României de sub dominația fascistă. Lucrarea aduce în primul plan al luptelor revoluționare de la 1848, personalitatea marcantă a militantului și istoricului Nicolae Bălcescu, proeminentă figură a intelectualității progresiste românești în veacul trecut.

Compusă pe un libret aparținînd lui Val Săndulescu, opera limitează planul acțiunii la o perioadă semnificativă a vieții lui Nicolae Bălcescu — de la anii premergători mișcărilor revoluționare de la 1848 pînă la ultima încercare de a reveni din exil, în 1852. Sînt momentele de maximă afirmare a gândirii sale politice, și totodată anii de răscruce în lupta pentru crearea unui nou făgaș istoric românesc, luptă dusă împreună cu Bălcescu de majoritatea intelectualilor progresiști ai timpului, printre care se numără Vasile Alecsandri, Eliade Rădulescu, Alecu Russo, Alexandru Magheru, Mihail Kogălniceanu și alții. La problematica înlăturării reformelor sociale prin revoluția burghezo-democratică se mai adaugă un puternic filon tematic al istoriei timpului — lupta pentru unirea tuturor românilor. Prin această complexă tematică istorică, autorii operei urmăresc să realizeze nu numai un portret al eroului principal, ci și o firească angrenare a sa în epocă, cauză și efect al faptelor sale. Perspectiva temporală a acestei tratări dramaturgice, argumentată literar și istoric, dă lucrării acea forță patetică caracteristică roman-

tismului și în același timp o autentică actualitate în înțelegerea și comentarea ideilor și evenimentelor.

De-a lungul celor 11 tablouri ale operei (lucrarea este împărțită în două părți doar pentru rigorile de spectacol cu public) compozitorul desfășoară acțiunea „printr-un discurs muzical continuu”, după cum consemnează în Programul de sală al premierei, „alternînd recitativul cu aria, cuvîntul vorbit cu ansamblurile corale”. „... Am căutat să comunic — adaugă compozitorul — semnificațiile revoluționare ale acelei epoci, să creez atmosfera specifică și să definesc stările sufletești ale personajelor, de-a lungul întregii desfășurări a conflictului dramatic. O dată cu acestea, am urmărit ca muzica să impresioneze deopotrivă inima și gîndirea spectatorilor”. Ponderea conflictului se vedește a fi modul în care, condiționată de evenimentele istorice, personalitatea lui Bălcescu pășește neabătută pe drumul înlăturării idealului. Pe de o parte aspecte ale vieții sentimentale conturează anumite trăsături de caracter, prin fermitatea cu care respinge sfaturile mamei sale Zinca de a cere îndurarea domnitorului (tabl. I și II), prin fervoarea cu care își mărturisește închinarea vieții cauzei poporului, fie evitînd incurajările sentimentale ale Mariei Cantacuzino, fie renunțînd la Luxița, la iubirea celei care avea să-i dăruiască un fiu. La aceste secvențe, înlăturînd omul în relațiile conflictuale intime, se adaugă marele dialog al gîndurilor și faptelor istorice pe care Bălcescu îl poartă cu Alecsandri, Negri, Arăpîlă, Russo, Kogălniceanu sau Avram Iancu. Pornind de la aceste două planuri care nu se contrazic, ci dimpotrivă completează imaginea de ansamblu a personalității sale, autorii caută, prin succesiunea continuă de secvențe, să stabilească un flux neîntrerupt al povestirii, într-o reușită gradare dramaturgică. Meritelor incontestabile ale libretului — atît ca sobrietate și economie a textului, specifică necesităților operei, cît și ca nivel al formulărilor poetico literare — li se adaugă forța de comunicare a ideilor lui Bălcescu, prin citarea unora dintre cele mai impresionante cuvinte scrise de el. Fără a repeta elementele literare ce au stat la baza epopeii lui Camil Petrescu, dar și fără a căuta neapărat o îndepărtare de adevărul interpretărilor acestui mare scriitor, Val Săndulescu a conceput un generos poem dramatic, în care spațiul acordat muzicii se dezvăluie firesc, armonios.

Concepția compozitorului în realizarea muzicală — aceea a unei construcții fără întreru-

pere, fără evenimente muzicale aparținând practicilor tradiționale de operă — atrage după sine importante consecințe pe planul fluxurilor tematice. Melodia, cultivată ca element de maximă comunicare expresivă, devine astfel o desfășurare fără marcante reliefări tematice, urmărind cursul sinuos al detaliilor interpretărilor textului și situațiilor dramatice. Compozitorul stabilește — în afara unor momente care cer o anumită soluționare motivică — o sferă expresivă aparte pentru fiecare personaj sau grup de personaje, caracterizările psihologice prin intermediul melodiei devenind astfel mai mult de filiație stilistică unitară decît de înrudire tematică. Dintre leit-temele care străbat acest discurs continuu, cea mai importantă — de aceea desigur și cea care apare cel mai des în înfățișare simfonică detașată de anecdotică povestirii — este generoasa temă ce subliniază patriotismul, „dragostea de țară” a lui Bălcescu. Capul melodic al temei (ex. 1 a) revine cu pregnanță, în diferite variante, punctînd momentele principale. Pe parcursul ei mai observăm un element motivic ce se va datașa de contextul succesiunilor intervalice ale comentariilor necesare fiecărei scene (ex. 1 b), marcînd parcă tresărirea dureroasă a încordării luptei. Însăși ritmica pregnantă, refuzul cantabilității sesizabile la începutul temei, deosebesc acest motiv, reluat de altfel separat, de cîteva ori, pe parcursul operei.



Un puternic filon tematic aparține, în întreaga partitură, alcătuirilor melodice care au ca scop stabilirea unei filiații melodice apropiate de factura cîntecului românesc popular. Deși compozitorul nu intenționează aici să aducă citate folclorice sau prelucrări bazate pe o melodică preluată din fondul muzicii populare, ambianța stilistică este net orientată, în cîteva scene importante, spre crearea unei atmosfere autentice. În Tabloul al IV-lea, la sărbătorirea boierului Negri, după ce se desfășoară o scurtă secvență în care, pe intonații de cîntec și joc, țărani îi prezintă urările tradiționale, Vasile Alecsandri oferă sărbătoritului și oaspeților, în semn de simbolic omagiu, o versiune a *Mioriței*. Acest bard al poeziei românești care, printre primii, intuise minunata frumusețe a baladei populare, alesese una dintre cele mai cunoscute variante (libretistul prezintă de altfel originalul versurilor publicate de poet) în interpretarea unei tinere păstorite, Florica. Cîntul ei, îmbogățit de compozitor cu efecte vocale ornamentale, se desfășoa-

ră larg arcuit, fiind apoi reluat de cor, în spiritul unui miniatural madrigal. Peste sonoritățile corului, vocea așază lungi chemări asemenea buciurilor, izbutind printr-o poetică transfigurare să împlinească cu discreție imaginea sentimentală a peisajului baladei.

FLORICA

Și chiar în acest tablou, care fusese, pentru cîteva momente luminat de o atmosferă idilică, izbucnește impetuos, parcă pentru a sublinia contrastul între frumusețea simțirii poporului și jalnica stare a țăranilor înrobiți de ciocoi, cîntecul lui Lipan. Țăranul, venit să ceară boierilor luminați de la sărbătoarea lui Negri dreptate, povestește dramatica existență a robilor, strecurînd în nuanțele cuvintelor sale străfulgerările aspre ale cîntecelor și baladelor de haiducie (și aici, după încheierea cîntecului lui Lipan, corul va prelua ideea într-o mică dezvoltare aparținînd aceluiași spirit). De altfel solo-ul lui Lipan merge treptat către această formulare melodică în stil de baladă haiducească, într-o acumulare dramatică de accente declamatorii. Frazele finale reprezintă, în simplitatea lor aparentă — simplitate de cînt vocal foarte apropiată de creații similare populare — sinteza acestei suferințe, devenită melodie de jale.

LIPAN

Al doilea important moment care cumulează trăsături intonaționale și de gen, din sfera stilistică a folclorului, este cuprins în Tabloul VIII. Descriind tabăra lui Avram Iancu, în clipele întâlniri: acestuia cu Bălcescu, compozitorul creează un climat național cu puternice accente expresive, dând întregului tablou amprenta zonei folclorice din ținutul moșilor. Dimensiunile muzicale ale acestei atmosfere — căci simțim aici că prezențele melodice depășesc în mod fericit limitele decorativului de circumstanță — străbat prin întregul lanț de motive, a căror filiație emoțională pare să pornească dintr-o sursă comună. Tabloul se deschide cu o panoramizare orchestrală a peisajului, peste care plutește cîntecul Oșteanului de veghe, un solo de tenor fără acompaniament. Aspectul improvizatoric al desfășurării succesiunii intervalice — subliniat de tempoul liber „rubato ad libitum” — apropie acest cîntec de vechile doine haiducești, în care elementele naturii simbolizează nobila înfrățire a omului cu ținuturile pe care le apără împotriva nedreptății.

Oșteanul

Sus — pe cul-me-a mun-ți-lor —
Un ...

A doua dimensiune a „triumphiului motivic” al tabloului dezvăluie un vechi cîntec de femei, în maniera colindelor profane, cu un ritm mai variat, alternînd legănarea optimilor și pătrimilor cu metrica măsurilor binare (fiecare măsură de 8/8, cuprinzînd cîte un vers al cîntecului, este alcătuită din 2 + 3 + 3 optimi), vocile întreșindu-se într-un mers melodic de armonii treptate, fără vreo voită complicare în afara depănării orizontale a sunetelor.

S. Jan-cu-lui Mă-ri-tu-lui Jan-cu-lui și fra-te-lui
A. Jan-cu-lui Mă-ri-tu-lui Jan-cu-lui și fra-te-lui

Punctul culminant al întregului tablou — moment în care se exprimă identitatea de idealuri dintre Iancu și Bălcescu — este dinamizat de o a treia idee melodică aparținînd sferei stilistice populare. Este cîntecul oștenilor lui Iancu, amintind de tradiționalele cîntece de luptă ale poporului, din vremuri străvechi. Pulsația ritmică pregnantă, pregătită de ostinatourile din orchestră, continuă fără oprire și în timpul cît se desfășoară cîntecul propriu-zis, care se înalță cu o forță simplă și luminoasă, în sonoritățile viguroase ale vocilor bărbătești. Creînd acest moment în spiritul melodiilor ostășești, Cornel Trăilescu a po-

tențat la maximum elanul patriotic ce stă la baza întregului repertoriu popular de gen, ca o mlădiță puternică a artei străvechi. Prelucrarea stilului — nu preluarea, evitată pe drept de un muzician care a reușit să înțeleagă trăsăturile de alcătuire a melodiei respective — asigură, în totalitatea partiturii, o ambianță solidă a filiației tematice de esență românească.

T. Fo - i - ci - că foi - si - o fra - gă -
B. Fo - i - ci - că foi și - o fra - gă -
T. — dra - gă ni - i — pă - du - rea dra - gă —
B. — dra - gă ni - i — pă - du - rea dra - gă —

Pentru cadrul istoric — devenit el în sine subiect de operă — compozitorul avea nevoie, ținînd seama de cerințele libretului, de cîteva mari culminații vocal simfonice în care eroismul generației de la 1848 să strălucească cu autenticitate. Nu lipsesc asemenea momente (unele avînd la bază acea leit-temă arătată mai înainte) de grandoare a sentimentului revoluționar și de plenitudine emoțională. În construcția operei, fără a urmări reveniri ciclice, compozitorul și-a alcătuit o colonadă vocal simfonică de culminații care au o filiație stilistică comună. Recunosc în opțiunea stilistică a soluției adoptate un remarcabil curaj față de eventualele reticente ce s-ar manifesta pentru cultivarea deliberată a unei maniere specifice melodismului romantic al anilor revoluționari evocați. O subtilă nuanțare a intervalicii și ritmicii, unită cu cadențele textului, amintesc fără epigonism de stilul unor ce-

Maestoso

T. Re - vo - lu - ți - a ro - mă - nă
B. Re - vo - lu - ți - a ro - mă - nă
T. nu e e - cou a ce se - n - tim - plân - lu - me
B. nu e e - cou a ce se - n - tim - plân - lu - me
S. A. Ea vi - ne din a - dînc de vea - cu - ri
T. Ea vi - ne din a - dînc de vea - cu - ri
B. Ea vi - ne din a - dînc de vea - cu - ri

lebre pagini semnate, de mult, de Flechtenmacher sau mai târziu de Porumbescu, Caudella, Mureșianu. Iată tema cu care se încheie tabloul Revoluției de la București, (pag. 8) și iată mănturisirea de iubire a contemporanilor pentru minunata jertfă a lui Bălcescu. Aici simțim chiar mai mult cum compozitorul recurge la veritabile arhetipuri melodice, tratându-le în maniera post verdiană a culminațiilor corale.



De altfel, aparenta simplitate a liniei melodice are un mare rol în sublinierea voită a aceluia tip de accesibilitate dorit de compozitor, prin care să „impresioneze deopotrivă inima și gîndirea” în talmăcirea sentimentelor. Izolat de funcțiile sale dramatice, concluzie a unui șir de deveniri melodice spre esența intervalică a unui amplu cor mobilizator, finalul nu poate fi înțeles în întreaga sa măreție care luminează în primul rînd sinceritatea mesajului, în epoca evocată și în contemporaneitate.

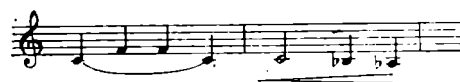
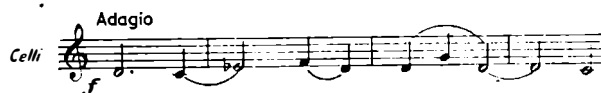


Pentru realizarea acestei opere portret, specificitatea tratării personajului principal impune de asemenea o altă filieră melodică, care deși nu se depărtează de aspectele celorlalte două filiere — cea a muzicii inspirate din stilistica folclorică și cea a muzicii revoluționare de epocă — are o particularitate romantică definită, prin care este caracterizat Bălcescu. Concepția construirii rolului solicită o prezență aproape continuă a personajului, de-a lungul tablourilor (nouă dintre cele unsprezece tablouri), situându-l pe Bălcescu nu numai în centrul acțiunii, ci și ca un comentator principal al ideilor întregului poem. O parte din replicile sale aparțin stilului declamației muzicale, alternîndu-se cu fraze vorbite (în special reținerea în libret a anumitor citate al căror sens nu se cere „lărgit” temporal prin fraze muzicale). Dar fondul melodic al personajului, într-o ipostază modernă de tratare componistică, este cel al *arioso-ului*, fie pe fragmente de mai mici dimensiuni, fie cu deschideri de fraze largi, care în succesiune — cum ar fi momentul principal al Tabloului III, „Foișorul de taină” — alcătuiesc dimensiunile unei mari arii cu ansamblu. Structurile intonaționale ale melodicii ce îl caracterizează pe Bălcescu pot fi situate între doi parametri emoționali de intensități deosebite. Elanul său patriotic, marea iubire pentru țară, care animă faptele sale, își găsesc numeroase prilejuri de exprimare. Iată una dintre frazele caracteristice acestei ipostaze (în Tabloul IV, sub impresia ascultării *Mioriței*), descriind efervescența sa patriotică.

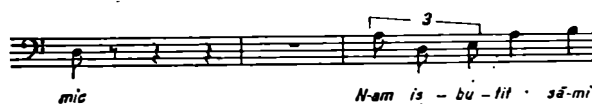


lin - de - o ța - ră min - dră și bi - ne - cu - vln - ta - tă...

A doua ipostază talmăcește suferințele eroului, chinuit de boală și de dorul de țară. Compozitorul transmite frământările acestea prin comentariile unor personaje epizodice (în tabloul V, „Terasa de la Neapole”, cîntecul Luxiței; în tabloul IX, „Cabinetul Cancelarului”, prin frazele patetice ale Sevastiței; în tabloul X, „Camera de la Paris”, în remarcile Mariei) și prin momente orchestrale care subliniază în câteva scene atmosfera. Dintre aceste fragmente orchestrale, care par și ele să aparțină de o unitate expresivă pe întreaga partitură, cel mai edificator (devenind baza unor dezvoltări muzicale mai ample în final) este plasat în Tabloul V, după ce Doctorul pronunță prima dată „sentința” privind starea precară a sănătății lui Bălcescu. Coardele grave murmură o melodie tristă, impresionantă prin patetismul ei reținut.



Sinteza dintre frământările lui Bălcescu, învins de boală, de adversitățile condamnării la exil, pe de o parte, și nestinsa iubire pentru țară, veșnicul său crez fierbinte în viitor, dezvăluie în tabloul final psihologia romantică a personajului. Un scurt monolog are scopul exprimării depresiei momentane a lui Bălcescu, cînd se vede din nou alungat, avînd perspectiva vieții unui pribeag (intonația aluzivă a unei romanțe triste apare aici legată de stilul epocii)



după care, o dată cu revelația sentimentului solidarității întregului popor și a luptătorilor generației sale, izbucnește, plin de patos, o pătimașă mărturisire a patriotismului său, împlinire în apoteoză a gîndurilor de o viață. Contrar monologului, această



frază ce precede încheierea operei stabilește melodic acea ascensiune tensionată a sentimentului de încredere în viitorul României.

Dramaturgia muzicală a operei se alcătuiește, ținând seama de aceste relații tematice, pe câteva planuri ale acțiunii, de-a lungul primelor zece tablouri. Astfel, prin tabloul III „Foișorul de taină”, tabloul IV cu serbarea populară de la casa lui Negri, tablourile VI și VII descriind secvențe din Revoluția de la 1848 la București, Tabloul VIII, „În tabăra lui Avram Iancu”, sînt treptat dezvoltate ideile progresiste ale generației timpului, privind libertatea socială, independența și unirea tuturor românilor. Cornel Trăilescu le-a acordat, în desfășurarea operei, spațiul cel mai mare, cu amploare vocală și simfonică, cu culminații apoteotice. Sînt sensibile, în fiecare tablou, diferențierile tipologice (prin tempo, ritm și melodică) necesare replicilor și dialogurilor dintre personaje, mai ales ținînd seama că compozitorul s-a îndepărtat voit de maniera ansamblurilor tradiționale, în favoarea unui discurs teatral continuu. De asemenea, intervențiile corale nu apar drept momente izolate, cu dezvoltări aparte, ci se integrează cu maximum de economie dinamicii acțiunii. Părăsirea sistemului leitmotivici: îl îndrumă pe compozitor spre unele „rapeluri” epizodice simbolice (imaginea idilică a Mioriței cîntată de Floarea și cea a deznădejzii robiei lui Lipan) care întrerup acțiunea propriu-zisă prin intervenția unor viziuni ale eroului. Funcționalitatea mai artificială a acestor secvențe își află totuși o justificare în schimbările de registru emoțional înaintea unor culminații finale.

Între aceste tablouri care constituie tematica mare a operei, sînt plasate secvențe mai mici ce conduc o acțiune paralelă, necesară completării portretului personajului principal și ambianței în care el își trăiește destinul. Cu funcție de prolog, primul tablou („Chilia de la Mărgineni”), începutul celui de al IV-lea („Pe bancă”), tablourile V (despărțirea de Luxița), IX (demersurile sorei lui Bălcescu pentru intrarea în Ardeal) și X (dezamăgirea lui Bălcescu aflînd interdicția de a se înapoia) împlinesc aceste completări, fără însă ca, în unele momente, mersul dramaturgiei să susțină suficient interesul spectatorului. Ca spații mai rarefiate tensionat, ele își pot găsi însă locul în arhitectura de ansamblu, deși unele pagini mai sînt susceptibile, dramaturgic și muzical, de unele limpeziri pentru evitarea ezitărilor sau a unor încărcări inutile a lucrării.

Finalul operei — Tabloul XI, „Portul” — adună toate firele acțiunii personajelor, precum și aspectele izolate ale secvențelor precedente, concluzionînd întreg conflictul, mai întîi pe etape separate (dialogul lui Alecsandri cu Ofițerul de grăniceri; scena reîntîlnirii lui Bălcescu cu Zinca; monologul lui Bălcescu), pentru ca apoi să se facă trecerea spre apoteoza oratoricală. Soluția nu este lipsită de pre-

cedente în istoria genului, dar modul realizării are acel echilibru care era necesar pentru a păstra dimensiunile exacte ale conflictului condus spre simbol. Se poate spune chiar că opera, pe parcursul desfășurării ei, cîștigă în concentrarea expresiei și conflictului, ajungînd fără efort la culminația finală, ceea ce este, neîndoios, una dintre cele mai importante reușite ale dramaturgiei sale muzicale.

Muzician cu o remarcabilă experiență în domeniul interpretării și creației specifice scenei (succesul altor lucrări ale sale, cum ar fi opera *Motanul încălțat* sau baletul *Nastasia* și *Primăvara* o confirmă), Cornel Trăilescu dovedește o deosebită siguranță în „punerea în pagină” a recente sale lucrări. Fără a fi căutat o forțată originalitate, el însoțește ideile sale melodice de un spațiu sonor care le valorifică echilibrat și expresiv, atît ca ambianță armonică, cît și ca tratare vocală și simfonică. Se poate clar constata cunoașterea subtilă a resurselor registrării glasurilor solicitate (cu o oarecare rezervă în ceea ce privește scriitura vocală a *Mioriței*, unde uneori se simte prezentă și o anumită forțare a efectelor) cît și bogăția sonorităților corale. În ceea ce privește orchestrația, ea se caracterizează prin sobrietate și funcționalitate, prin contribuții coloristice discrete, menite să sublinieze fără ostentație expresia vocală. Aceeași sobrietate este specifică și momentelor simfonice — interludii care separă prin scurte secvențe tablourile, ce trebuie să se succedă fără oprire în spectacol — în care se păstrează primatul factorului melodic, instrumentația cultivînd latura de cantabilitate a comentariului.

Vorbînd despre abordarea acestei teme, pentru o operă, compozitorul mărturisea că se găsește în fața unei probleme deosebit de grele. Adevărat, opera istorică este pentru contemporaneitate un gen dificil, pentru ca să nu devină un montaj literar muzical pe teme cunoscute, pierzînd astfel implicarea directă a spectatorului în dezbaterile unui conflict. Prin impresia de ansamblu ce se degajă din lucrarea sa, Cornel Trăilescu se dovedește conștient de aceste pericole, evitîndu-le cu abilitate. Bălcescu, în viziunea sa muzicală, reprezintă o talmăcire viabilă scenic, adăugînd istoriei românești a genului încă un personaj remarcabil. Este o reușită care se cuvine consemnată ca atare, reflectînd cu vigoare atitudinea militantă și patriotică a muzicianului, dorința sa sinceră de a contribui la neîncetata evoluție a teatrului muzical românesc ca o frescă a istoriei poporului nostru.

Opera a fost prezentată în premieră la 24 august, în zilele sărbătorești ale aniversării căreia îi fusese dedicată. * Concepția regizorală a lui Hero Lupescu, scenografia și costumele semnate de Ion Clapan, Paula Brîncoveanu și Roland Laub, i-au creat condițiile optime ale talmăcirii scenice adecvate mesajului ei. Eveniment destul de rar în viața teatrului,

primera aceasta s-a bucurat de participarea în distribuție a unora dintre cele mai de seamă voci ale Operei Române — Eugenia Moldoveanu, Iulia Buciuceanu, Magda Ianculescu, Octav Enigărescu, Ludovic Spiess, Valentin Teodorian, David Ohanesian, Constantin Gabor, Nicolae Florei, Viorel Ban, Victoria Bezetti, Elena Grigorescu și alții. Dar, pentru reușita spectacolului, în afara acestor participări care au asigurat ponderea profesională de deosebit nivel a rolurilor epizodice, reținem două importante valori interpretative. Pe de o parte, memorabila evoluție a corului, condus de Stelian Olariu, cu o vigoare dramatică și muzicală concertistică, și fluiditatea desfășurării de spectacol asigurată de cel mai bun cunoscător al partiturii, dirijorul Cornel Trăilescu. La aceste contribuții — esențiale pentru complexitatea vocal simfonică a operei — se adaugă măiestria interpretului rolului princi-

pal. Dan Iordăchescu, întruchipînd personajul lui Nicolae Bălcescu, face una dintre cele mai impresionante demonstrații de conștiință artistică, de solicitare maximă a tuturor însușirilor unui interpret de mare renume, pentru impunerea unei creații originale. O gamă de nuanțe ce parcurge cromatica variată a expresiei muzicale și poetice, de la discreția frazelor abia șoptite la marile elanuri patetice, o formă vocală ce își dezvăluie însușiri unice, un puternic fluid emoțional, patetic și nobil, conferă realizării sale dimensiuni demne de simbolul personajului evocat. Prin Dan Iordăchescu, opera *Bălcescu* a lui Cornel Trăilescu a avut șansa unei premiere antologice, ce-și va grava importanța în istoria Operei Române.

*-) Cronică specială privind prezentarea în premieră a operei *Bălcescu* poate fi citită în numărul de față al revistei (n.r.).

Manifestări muzicale sub semnul prieteniei

— ÎNSEMNĂRI DE CĂLĂTORIE DIN U.R.S.S. —

de Viorel COSMA

Aniversarea celor trei decenii de la eliberarea României a prilejuit în lumea întreagă o suită de manifestări artistice menite să reliefeze avîntul culturii noastre contemporane.

O scurtă vizită în Uniunea Sovietică — întreprinsă la începutul lunii septembrie 1974 împreună cu compozitorul Nicolae Kirculescu, la invitația Uniunii Compozitorilor Sovietici, organizatoarea *zilelor culturii românești* — ne-a oferit ocazia de a ne reîntîlni cu colegii din Moscova, Lenigrad și Tbilisi, care au ținut să omagieze astfel sărbătoarea națională a României Socialiste.

Prefațată de o suită de turnee artistice ale unor ansambluri românești — Corul de cameră *Madrigal* al Conservatorului *Ciprian Porumbescu* din București, Ansamblul folcloric *Rapsodia română* — precum și de numeroase grupuri de soliști de operă (Nicolae Herlea, Zenaida Pally, Iulia Buciuceanu, Elvira Cîrje), instrumentiști (Corneliu Gheorghiu, Cătălin Ilea, C. Iliescu etc.) cîntăreți de muzică ușoară (Dan Spătaru, Gabriela Teodorescu ș.a.), *zilele culturii românești* a culminat cu un concert cameral dedicat creatorilor noștri contemporani.

În sala de audiții a Uniunii Compozitorilor, în prezența unui public avizat, alcătuit din compozitori, muzicologi, interpreți, critici muzicali, ziariști și oameni de artă, muzicologul Rufina Leites a prezentat fiecare lucrare din program, competența acestei pasionate cercetătoare a muzicii noastre, asigurînd „pre-

feței“ o superioară ținută științifică. Concertul a debutat cu patru cîntece de George Enescu, Florin Comișel și Anatol Vieru interpretate cu căldură și autentică dăruire de Vladimir Kudriașov, solist al teatrului K.S. Stanislavski — I. Nemirovici-Dancenکو. Două părți — *Toccata și Bourrée* din *Suita pentru pian*, op. 10 de George Enescu, remarcabil tălmăcite de Irina Smolina, ne-au trezit nostalgia concursurilor internaționale *George Enescu* de la București, cînd ne-am întîlnit pentru prima oară cu tinerii pianiști sovietici. Unul din cele mai elevate și autentice momente ale concertului ni l-a oferit soprana Ludmila Simonova, interpretînd liederurile *Languir me fais* de George Enescu și *Crișanteme* de Sabin V. Drăgoi. O corectă execuție, a *Sonatei nr. 3 pentru pian și vioară* „în caracter popular românesc“ de George Enescu (partea întâia) ne-a relevat un cuplu de perspectivă -: violonistul Albert Markov și pianista Oksana Iablonskaia. Concertul cameral dedicat muzicii românești s-a încheiat cu excelenta evoluție a completului actor — cîntăreț al Teatrului academic muzical K.S. Stanislavski — I. Nemirovici Dancenکو, Ian Kratov, care a „zis“ cîteva cîntece populare românești, precum și trei piese de Gherase Dendrino și Nicolae Kirculescu. Compozitorul nostru — prezent în sală — a fost îndelung aplaudat de auditoriu, manifestarea artistică de la Uniunea Compozitorilor din Moscova încheindu-se cu un scurt cuvînt de mulțumire adresat de subsemnatul atît organizatorilor, cît și interpreților.

A urmat apoi vernisajul expoziției de cărți muzicale, partituri, pliante și discuri românești, dar prietenesc transmis de Uniunea Compozitorilor și muzicologilor din R.S. România colegilor sovietici. Mai ales ultimele publicații ale Editurii muzicale au stîrnit un viu