



MUZICA

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

octombrie 1974 **10**

Adeziune integrală la Programul Partidului

Elaborat pe baza bogatei experiențe dobândită de partidul nostru în cei 30 de ani care au trecut de la Eliberare, și pe baza aplicării creatoare a învățaturii marxist-leniniste în toate domeniile activității materiale și spirituale a poporului, programul stabilește cu o cuceritoare forță de convingere liniile directoare ale dezvoltării economice și sociale a României până în anul 1990.

Nu există nici o ramură a activității atât de diversificate a vieții contemporane care, în acest program impresionant prin amploarea sa, să nu aibă trasată, în idei clare și precise, calea de urmat în vederea edificării societății socialiste multilateral dezvoltate, avînd ca țel suprem ridicarea continuă a bineistării materiale și spirituale a întregului nostru popor, sporirea gradului de civilizație a vieții întregii societăți.

În cei 30 de ani am fost martori ai uriașelor transformări de pe urma cărora, dintr-o țară agricolă înapoiată, am devenit o țară cu un impresionant potențial industrial. Avem dovezi convingătoare că prin socializarea agriculturii producția agricolă se află în permanentă creștere. În timpul acestor trei decenii, peisajul urban al țării s-a schimbat profund. Construirea a sute de școli și case de cultură, a unui număr mare de spitale și mii de apartamente, atestă eforturile depuse pentru o viață tot mai bună a poporului nostru muncitor.

Grație sprijinului moral și material al partidului și guvernului, știința, cultura și arta au cunoscut o extraordinară înflorire, și sîntem fericiți să constatăm că creația noastră muzicală care a rămas fidelă celor mai nobile tradiții ale artei umaniste, pătrunde tot mai mult în rîndul maselor. Datorită înțelepciunii partidului în domeniul politicii externe, clarviziunii tovarășului Nicolae Ceaușescu, secre-

tarul general al partidului și președintele statului nostru, bărbat de stat cu excepționale calități de conducător și îndrumător în toate domeniile de activitate, România a dobîndit un prestigiu deosebit în viața politică internațională.

Așa după cum, cu treizeci de ani în urmă, cucerirea de către clasa muncitoare a puterii politice și economice a constituit premisa pentru înfăptuirea mărețelor realizări de pînă acum, tot așa acestea constituie garanția strălucită că planul elaborat pe temeiul științei marxist-leniniste va fi încununat cu succes deplin.

În decursul celor trei decenii care au trecut de la eliberare, compozitorii și muzicologii, strîns uniți în jurul partidului, ne-am străduit să contribuim prin munca noastră la mersul înainte al societății românești.

Acum, cînd Proiectul de Program de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare a României spre comunism se pune în discuție publică, sîntem fericiți că putem asigura partidul și pe luminatul său secretar general, tovarășul Nicolae Ceaușescu că, însuflețiți de cele cuprinse în acest program, ca artiști-cetățeni conștienți de menirea lor în societatea constructoare a socialismului, nu vom precupeți nici un efort pentru a contribui cu talentul și munca noastră la zidirea viitorului luminos, la acoperirea, după cum se arată în program, a cerințelor fiecărui individ, la dezvoltarea multilaterală a omului, la înflorirea personalității umane.

Propun ca în atenția noastră să se afle inițierea unei acțiuni deosebite, urmărind îmbogățirea creației de toate genurile, cu teme specifice diferitelor ramuri de activitate ale oamenilor muncii, cu scopul de a diversifica pe de o parte sfera tematică a creației noastre, iar pe de altă parte, de a apropia interesul unui cerc tot mai larg de auditori de muzica noastră, caracterizată prin imbinarea unei înalte forme artistice cu o mare accesibilitate.

ZENO VANCEA

Chezășia viitorului de aur al patriei

Trăim o epocă de impetuos progres, de continuă și rapidă dezvoltare a mijloacelor de expresie în artă, fenomen ce corespunde întru totul aceleiași dezvoltări din toate domeniile de activitate omenească. Artă muzicală, atât cea interpretativă, cât și cea de creație, a cunoscut în ultimele decenii o adevărată „explozie”, ca instrument de comunicare, ca mijloc eficient de educație, ca un bun adresat celor mai largi mase de oameni ai muncii. Contactul direct pe care l-am avut cu diferite straturi ale iubitorilor artei sunetelor, mă face să afirm acest lucru, dovedit prin experiența celor patru decenii de slujire cu credință a artei interpretative românești.

Muzicianul de astăzi, interpret virtuoz sau creator, este chemat să fie în același timp un cercetător neobosit, încadrat organic într-un proces de autoperfecționare, un spirit larg, sensibil și receptiv la toate înnoirile artei muzicale, la toate preocupările vremurilor pe care le trăim.

În această privință, documentele celui de al XI-lea Congres al P.C.R. este pentru noi toți chezașia viitorului de aur al patriei, crezul înalt în forța creatoare a națiunii române, programul înfloririi sale neîncetate.

Ion VOICU

Indemn la curaj și inițiativă

Importantele documente aflate în dezbatere astăzi — și nu trebuie să uităm că este vorba de o dezbatere la care este invitat să ia parte, practic vorbind, întregul popor — înfățișează liniile dezvoltătoare potrivit cărora va trebui să se producă în viitor evoluția societății românești, privită în toată complexitatea ei aproape inimaginabilă pentru mintea omului obișnuit. Sunt liniile de forță pe care se vor concentra energiile unei întregi națiuni ce numără în prezent peste 20 de milioane de destine individuale.

În mod necesar, paragrafele închinete în aceste documente fiecărei mari sfere de activitate în parte vor fi succinte, concentrate, esențiale, îndeplinind — așa spune — rolul unor indicatoare de drum menite să acordeze între ele dorința oamenilor de a merge înainte și logica ineluctabilă a punctelor cardinale. Dar din lectura generală a acestor importante texte se desprinde — cred — o concluzie valoroasă pentru toți, mai cu osebire însă pentru oamenii de artă, adică pentru acei membri ai societății care desfășoară poate cea mai imprevizibilă dintre activități. Mi-aș permite să numesc învățătura generală ce reiese din

documente : **indemnul la curaj și inițiativă.**

Curaj de două feluri : curaj creator și curaj critic.

Evident, aceste calități nu au lipsit nici până acum, și datorită lor putem să ne mîndrim în prezent cu succesele reale ale muzicii românești, care nu sînt puține. Dar a venit poate vremea ca fiecare dintre noi să reflecteze mai profund și mai susținut la întrebarea dacă el însuși își pune într-adevăr talentul în cele mai prielnice condiții de manifestare. Vechiul îndemn delfic : „Cunoaște-te pe tine însuși” implică în primul rînd o neînuită doză de curaj și inițiativă.

Din păcate talentul nu poate fi sporit ; în schimb el poate fi contrariat și neutralizat de o sumă de factori. Este deci tot timpul nevoie de eforturi însemnate și de adevărat curaj creator, pentru a realiza valoarea artistică, pentru a cuceri originalitatea reală a gândirii muzicale, profunzimea și autenticitatea ei. Nu cred că societatea ale cărei trăsături se profilează la lectura documentelor aflate în discuție va avea nevoie de lucrări convenționale, timide, călduțe, onorabile și inofensive sau dimpotrivă găunos-grandilocvente, de lucrări — cu alte cuvinte — lipsite de curaj creator. Socot că nu va avea nevoie nici de piese în care singurul curaj manifestat ar apărea sub forma preluării grăbite și necontrolate a tot felul de inițiative mai mult sau mai puțin artistice iscate prin diverse locuri. Dar va avea — fără îndoială — nevoie de o gîndire critică în stare să numească, curajos și consecvent, reușita — reușită și rebutul — rebut. Și, în același timp, de o gîndire muzicologică aptă să intre tot mai adînc în tainele fenomenului muzical, aptă să aprofundeze încontinuu explicarea căilor încă insuficient cunoscute prin care combinațiile de sunete pot purta și efectiv poartă între oameni mesaje de adevăr și frumusețe spirituală.

Pascal BENTOIU

Sub semnul luminos al erei socialismului și comunismului

Referindu-mă la viața mea, la ceea ce am reușit să realizez pe tărîmul artei interpretative românești, am convingerea sinceră că oglindesc destinul comun al întregii generații care s-a format sub semnul luminos al socialismului și comunismului. Am simțit din plin, alături de toți colegii mei „madrigaliști”, pe drumul afirmării noastre artistice, excepționalele condiții de pregătire profesională, condiții prin care am căutat să facem cunoscute valorile artei noastre interpretative, muzica românească pe meridianele lumii.

De la bun început ne-am propus să ne asumăm rolul de propagatori ai culturii muzicale românești peste hotare. Dacă am reușit să realizăm ceva, dacă am îndrăznit să ne cristalizăm visurile, aceasta reprezintă doar o mică parte dintr-un imens salt spre progres, spre viitorul de aur al culturii noastre, așa cum este acesta prezumat în vibrantele documente ale celui de al XI-lea Congres al P.C.R.

Uniți prin aceeași datorie nobilă, pentru care eforturile nu se cuvin precupețite, ne propunem și pe mai departe, să contribuim la edificarea acestui măreț viitor.

Marin CONSTANTIN

În clocotul marilor evenimente ale istoriei

Născute în chiar clocotul marilor evenimente ale istoriei, cîntecele patriotice și ostășești au fost și rămîn expresia fidelă a sentimentelor înălțătoare. Cronică vie de-a lungul timpurilor, genul cîntecului patriotic și ostășesc a cunoscut un continuu și sensibil proces de devenire și racordare la realitățile social-istorice ale epocii pe care o animă. Tradiția este bogată, pilduitoare, ridicată pe noi trepte în anii construcției socialiste.

În lumina documentelor de o puternică și vibrantă semnificație ale Congresului al XI-lea al P.C.R., prin cuvintele de îndemn, adresate în nenumărate împrejurări de secretarul general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, noi, creatorii de cîntece patriotice și ostășești — și nu numai noi —, avem cîntecul și datoria de a realiza și de aci înainte lucrări care să degaje forță și robustețe, spirit eroic, lucrări care să însufle dragostea și sentimentul de mîndrie față de tradiție, de prezent și de viitorul luminos.

Dumitru EREMIA

Participăm cu toată dăruirea

Afirm cu toată convingerea că arta muzicală românească se află într-un moment de înflorire fără precedent. Succesele muzicii românești pe orbita artei universale constituie o realitate probată de nenumărate ori.

Poate că va fi binevenită de acum înainte o mai riguroasă selecție a valorilor, în raport direct cu interesul crescînd manifestat peste hotare pentru muzica românească. Este poate nevoie mai mult ca oricînd de conjugarea

eforturilor pentru a putea dăruii muzicii românești un „secol de aur“.

În elanul marelui avînt al condiției materiale și spirituale din patria noastră, așa cum este acesta stabilit în documentele Congresului al XI-lea P.C.R., artistul interpret este chemat să contribuie la îmbogățirea vieții contemporanilor, prin promovarea celor mai de seamă valori ale culturii muzicale românești și universale. Sîntem gata să participăm cu toată dăruirea la această nobilă acțiune.

Dan IORDĂCHESCU

Din patosul fierbinte

Din patosul fierbinte al luptei noastre pentru socialism, din vigoarea spirituală racordată la imperativele vremurilor noastre, creația muzicală inspirată de tematica ostășească are menirea de a deveni cînt politic, obiectiv de majoră însemnătate, cu implicații nemijlocite în opera de educație a tineretului aflat sub arme.

În condițiile societății socialiste multilateral dezvoltate, ale fundamentării viitorului comunist al patriei noastre, creația muzicală inspirată din tematica ostășească trebuie să constituie o vie și rezonantă prezență în contemporaneitate.

Sîntem hotărîți să surprindem în creația noastră acest concret social în maxima sa complexitate, să dăm ceasului de față și posterității opere muzicale care să reprezinte epoca noastră socialistă eroică.

Dinu STELIAN

Izvor de frumusețe

Este de-a dreptul impresionantă amploarea celor două documente, ambele de importanță covârșitoare din punct de vedere al perspectivei istorice, care sînt supuse dezbaterii publice pentru ca astfel, întregul popor, într-un mod cu desăvîrșire democratic, să-și spună punctul de vedere și să contribuie creator la îmbunătățirea lor.

Proiectul de program al partidului, frescă amplă a trecutului glorios de luptă al poporului și partidului pentru realizarea acelor deziderate sfinte ale oricărei națiuni libere, ne prezintă în culori strălucitoare un viitor pe care ni-l dorim cu toții nouă și urmașilor noștri. Partidul nostru își propune cu grijă și competență realizarea acelor obiective vitale societății socialiste multilateral dezvoltate spre care ne îndreptăm într-un ritm viu și pe o linie neabătută.

În acest context este firească amploarea proiectului de directive al celui de al XI-lea Congres al partidului. Preocupându-se în amănunt de consolidarea bazei economice și de dezvoltarea ei în toate sectoarele, punându-se accentul pe dezvoltarea industriei și agriculturii, directivele jalonează cu precizie de amănunt, rezultat al unei vaste documentări bazată pe realități, drumul cincinalului 1976—1980 și întreaga perioadă 1981—1990.

Fiind martorii acestor mărețe proiecte, constituind parte integrantă a acestui popor care și-a propus și căruia-i revine sarcina îndeplinirii lor, creatorilor le revin sarcini de deosebită importanță. Ei trebuie, prin creații de largă accesibilitate, să cuprindă toate aspectele acestui uriaș efort constructiv, să-i surprindă cele mai semnificative detalii. Cîntecele noastre de toate genurile trebuie să devină un bun real al poporului, folosit de el, care să-l sprijine, să-l îndemne și să-l bucure cu adevărat în tot timpul de muncă și de odihnă. Compozitorii noștri trebuie să dea cîntece inspirate. Este o datorie, este o sarcină. Nu mai trebuie tolerate sub nici-un motiv cîntecele anoste, searbede, care obosesc și indispun, ne trebuie cîntece frumoase, numai frumoase și foarte frumoase. În ultimii ani s-au depus eforturi în acest sens. Lucrul este evident, s-a făcut simțit, dar nu este încă suficient. Avem exemple de muzică de mase superioară în vechile cîntece ale compozitorilor înaintași. Datoria noastră este să le depă-

șim. Apelez la compozitorii de muzică ușoară, în special la cei tineri, să abordeze cu curaj genul cîntecului de mase. Personal, de mai mulți ani scriu intens în acest gen și consider că este de datoria tuturor compozitorilor dotați, care dispun de un bogat bagaj de cunoștințe tehnice și cărora melodia accesibilă le este la îndemînă în mod firesc, să se aplece cu seriozitate asupra cîntecului de mase. De asemenea, trebuie continuat începutul bun realizat cu doi ani în urmă la festivalul de la Mamaia în ce privește cîntecul de muzică ușoară cu tematică. Mă mîndresc cu **Izvor de frumusețe** și **O ramură spre cer** și premiile pe care le-am obținut mi-au dat o satisfacție cu adevărat deplină, ele constituind confirmarea creditului care mi s-a acordat pentru calitatea muzicii dar și pentru sensurile mesajului pe care îl conțin, credit care, spre marea mea bucurie a fost confirmat din plin de poporul căruia ele i-au fost dedicate.

Îmi închei scurtele însemnări cu convingerea nestrămutată că impresionantul tablou pe care ni-l oferă cele două documente va avea un ecou larg în inimile și în sufletele creatorilor de toate genurile, care se vor achita cu cinste de nobila sarcină care le revine: realizarea lucrărilor lor la cel mai înalt grad de măiestrie profesională, pusă în slujba poporului căruia îi sînt destinate.

Radu ȘERBAN

Luna culturii muzicale românești

Între 23 iulie și 23 August, Redacția Emisiunilor Muzicale a Radioteleviziunii a inițiat unul din cele mai remarcabile evenimente artistice ale anului jubiliar: *Luna culturii muzicale românești la posturile de radio și televiziune*, remarcabil serial de manifestări, menit să ofere iubitorilor de muzică un tur de orizont asupra trăsăturilor fundamentale ale evoluției artei contemporane românești în cei 30 de ani de la Eliberare.

Difuzate sub genericul *Luna culturii muzicale românești*, sute de programe speciale, montaje, reportaje, grupaje pe teme muzicale, anchete — au oferit zi de zi, milioanelor de auditori, posibilitatea să înțeleagă aportul muzicienilor și organizatorilor vieții artistice românești la înflorirea artei naționale, la continuarea tradițiilor muzicii românești, la valorificarea potențialului artistic național. Se impun cîteva date în legătură cu desfășurarea acestui ciclu de manifestări, informații de altfel definitorii pentru amplitudinea evenimentului.

Remarcabil a fost în primul rînd seria concertelor radiotelevizate (inițiate în perioada 8—18 august), concerte în care au putut fi audiate, sub bagheta unor șefi de orchestră cunoscuți pentru ardoarea cu care au cultivat în ultimii ani muzica românească — Iosif Conta, Emanuel Elenescu, Ludovic Baci, Carol Litvin, Petre Bocotan, Aurel Grigoraș — o serie de lucrări simfonice și vocal-simfonice, ce demonstrează din plin cîtă artă și meșteșug investesc compozitorii noștri în omagiul pe care-l aduc țării și istoriei sale.

Au fost astfel ascultate în această suită de manifestări, în condiții de înaltă calitate artistică — rezultat al unor îndelungi eforturi ale colectivelor muzicale, rezultat al dorinței instrumentiștilor și dirijorilor de a oferi publicului în această microstagionă festivă momente artistice de înaltă vibrație: *Uvertura festivă* de Sigismund Toduța, *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Anatol Vieru, poemul „*Luceafărul*” de Pascal Bentoiu, și *Jocurile festive* de C. D. Georgescu (în concertul din 8 august, intitulat „Imnuri pentru timpul prezent”) — momente din operele *Stejarul din Borzești* de T. Bratu, *Pădurea vul-*

turilor de T. Jarda, *Trandafirii Doftanei* de Norbert Petri, preludiul la opera *Interogatoriul din zori* de D. Popovici, Cantata „România — țară de vis” de Vasile Spătărelu și fragmente din oratoriul „*Scînteia Eliberării*” de O. Varga (în concertul intitulat „România — țară de vis” susținut de corul și orchestra de studio a Radioteleviziunii și dirijat de Carol Litvin), *Concertul pentru orchestră de coarde* de Ion Dumitrescu și cvartete de D. Bughici și M. Chiriac în concertul Orchestrei de cameră a Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii și al cvartetului *Muzica*, și *Simfonia I-a* de George Enescu, *Concertul pentru harpă și orchestră* de Paul Constantinescu — fragmente din oratoriul *Zorile de aur* de Gh. Dumitrescu în concertul final al Decadei, intitulat „Chetarea lui August”.

Soliști ai acestui prestigios serial concertistic au fost Nicolae Herlea, Ludovic Spiess, C. Finățeanu, Ed. Tumageanian, M. Bezetti.

Evidențiind elementele caracteristice, definitorii ale *Lunii culturii muzicale românești*, trebuie să subliniem în al doilea rînd suitele de emisiuni, (printre ele cele intitulate „*Muzica artă militantă*”, „*Trepte ale istoriei în pagini de operă românească*”), care au subliniat locul deosebit pe care-l ocupă, în peisajul componistic național, lucrările ce și-au propus să reflecte în desenul portativelor momente esențiale din istoria patriei.

Luminînd în diverse planuri destinul artei muzicale românești, am subliniat, în al treilea rînd, locul deosebit pe care l-au avut în cadrul *Lunii culturii muzicale românești* ciclurile de emisiuni intitulate „*Interpreții lumii și muzica românească*” — „*Lucrări românești distinse cu premii internaționale*” — programe radiofonice care au reușit să demonstreze adîncă penetrație a creației componistice naționale în viața muzicală internațională.

Au putut fi ascultate în cadrul acestor cicluri atît suita lucrărilor semnate de Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Anatol Vieru, Nicolae Beloiu, Miriam Marbe — care au obți-

nut în acești ani distincții în mari competiții internaționale — cît și acele lucrări românești de la *Preludiul simfonic* de Ion Dumitrescu și *Concertul pentru harpă și orchestră* de Paul Constantinescu la *Concertul pentru violoncel* de Anatol Vieru și *Muzica pentru pian, alămuri și percuție* de Aurel Stroe, intrate în repertoriul permanent al unor mari ansambluri ale lumii, în repertoriul curent al unor dirijori și soliști de prestigiu ca Jean Marie Auberson, Jean Paul Kreder, André Girard, Mac Mc Kray, Martine Géliot, Andreas Paridis etc.

În al patrulea rînd, evidențiind cîteva din programele muzicale difuzate în cadrul acestei perioade festive — reală sărbătoare a culturii muzicale naționale — trebuie să amintim locul deosebit pe care l-au ocupat ciclurile speciale, dedicate interpreților români care au rostit și rostesc un cuvînt original în tălmăcirea operelor artistice ale țării noastre, ale întregii umanități.

„Discul — document al artei românești”, „Mari interpreți români și literatura muzicală internațională”, „Talentul românesc pe arena concursurilor internaționale”, „Șlagărul românesc în confruntări internaționale” — iată cîteva din programele în care au putut fi ascultați, de-a lungul a zeci de concerte, toți marii reprezentanți ai artei interpretative românești care s-au manifestat în ultimele decenii pe scenele de concert, în teatrele muzicale ale lumii.

În sfîrșit, din multitudinea manifestărilor *Lunii culturii muzicale românești*, mai amintim suitele de programe (printre altele cele intitulate „*Oaspeți ai României muzicale*”, „*Festivalul George Enescu, tribună a consacării internaționale*”) în care am reascultat pe toți marii interpreți ai lumii, de la Herbert von Karajan, Sviatoslav Richter și Yehudi Menuhin la John Barbirolli, Zubin Mehta, și David Oistrach, care au venit în ultimele trei decenii în Capitala țării noastre, pentru a cînta arta poporului român.

IOSIF SAVA

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 înfăptuirii 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 înfăptuirii 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, înfățișînd 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 epopeei 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 păstorice, Florica. Cîntul ei, îmbogățit de compozitor cu efecte vocale ornamentale, se desfășoa-

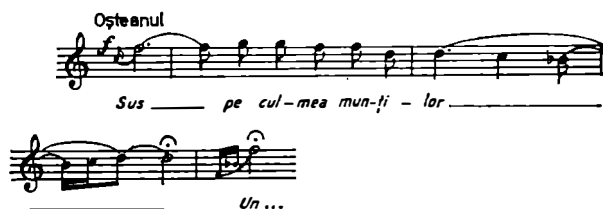
ră larg arcuit, fiind apoi reluat de cor, în spiritul unui miniatural madrigal. Peste sonoritățile corului, vocea așază lungi chemări asemenea buciurilor, izbutind printr-o poetică transfigurare să împlinească cu discreție imaginea sentimentală a peisajului baladei.



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.



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, dînd întregului tablou amprenta zonei folclorice din ținutul moților. 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.



A doua dimensiune a „triunghiului 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.



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.



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-



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 mănturisiră 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 acelui tip de accesibilitate dorit de compozitor, prin care să „impresioneze deopotrivă inima și gîndirea” în tălmăcirea 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.



A doua ipostază tălmăcește suferințele eroului, chinuit de boală și de dorul de țară. Compozitorul transmite frămintările 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 citeva 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 frămintările 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 alcătuește, 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 tensionate, ele își pot găsi locul în arhitectura de ansamblu, deși unele pagini mai sînt susceptibile, dramaturgic și muzical, de unele limpeziri pentru evitarea ezitărilor sau a unor încălcări 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 baletele *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 registrației 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.

Vorbind 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 dezbaterăa 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 tîlmăcire 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 tîlmăcirii scenice adecvate mesajului ei. Eveniment destul de rar în viața teatrului,

primiera 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 COSMA¹⁾

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.

Prefată 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-Dancenko. 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 Dancenko, 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, cit și interpretilor.

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

interes.

În cadrul aceluiași manifestări artistice dedicate aniversării a 30 de ani de la eliberarea României, au mai avut loc și alte concerte (Riga, Kiev, Tbilisi, Leningrad etc.), emisiuni radiofonice, întâlniri profesionale între muzicienii noștri și colegii sovietici. Astfel, la Uniunea Compozitorilor din Moscova s-a desfășurat o interesantă dezbatere asupra problemelor muzicii contemporane, asupra muzicii *folk* și *pop*, încheiată cu un „dialog muzical” la pian între compozitorii Nicolae Kirulescu și Ludmila Liadova care au interpretat câteva lucrări personale, scrise în ultima vreme. Nu mai puțin fructuoasă s-a dovedit audiția de muzică georgiană contemporană organizată la Uniunea Compozitorilor din Tbilisi. În prezența noului secretar al Uniunii, compozitorul Nodar Kalistratovici Gabunia, și a compozitoarei Meri Salvovna Davitașvili, am ascultat *Simfonia I-a* de Georgi Alexandrovici Kanteli (lucrare în stil clasic, inspirată din folclorul georgian), *Simfonia II-a* de Sulihan Ivanovici Nasidze (excelentă piesă de virtuozitate orchestrală, cu un remarcabil *Preludiu la unison*), *Cvartetul de coarde nr. 6* de Sulhan Fedorovici Tzintzadze (lucrare remarcabilă ca limbaj, scriitură și formă, modernă în concepție, puțin tributară ca stil lui Bartók) și o *Fabulă muzicală* de Nodar K. Gabunia (interesantă în tratarea vocii umane cu acompaniamentul unui septet de coarde, suflători și pian). Bineînțeles că audiția a debutat cu acele capodopere de artă polifonică străveche ale muzicii populare și religioase georgiene care continuă și astăzi să ne uimească prin inventivitatea și naturalețea contrapunctului. Audiția de la Tbilisi ne-a întărit convingerea că sursa folclorului local continuă să fertilizeze puternic creația compozitorilor contemporani georgieni.

Fructuoasă s-a dovedit și întâlnirea de la Institutul de istoria artei din Moscova, unde prof. Oleg Shvidkovski — directorul adj. al institutului — ne-a dezvăluit atât intensă activitate științifică a celor peste 300 de cercetători, cât mai ales proiectele de viitor, făcând un apel de participare a colegilor români la câteva din simpozioanele științifice din 1975. Mai ales sectorul de artă (care are în pregătire o *Culegere de studii* asupra muzicii românești) solicită concursul muzicologilor români. Dorința de colaborare, schimbul mai intens de experiență între cercetătorii români și sovietici — rămân principalele coordonate ale activității externe ale Institutului de istoria artei din Moscova.

Vizita colegială la redacția revistei *Sovetskaia Muzika* s-a desfășurat sub semnul bucuriei de a vedea ultimul număr al prestigioasei pu-

blicații moscovite, consacrat muzicii românești. N.S. Korev, redactorul șef al revistei, ne-a declarat că Nr. 8 din *Sovetskaia Muzika* reprezintă fructul colaborării celor două Uniuni de creație. Într-adevăr, după un articol de fond asupra muzicii românești, semnat de Aram Hacıaturian, urmează o suită de trei materiale redactate de Vasile Tomescu (*Tendențe și realizări*), O. L. Cosma (*Creația de operă a lui P. Bentoiu*) și Petre Codreanu (*Noi balete românești*), studiul final al Rufinei Leites (*Muzicologia României Socialiste*) încheind această secvență muzicologică, bogat ilustrată cu planșe *hors-texte* din viața noastră artistică. „Desigur că spațiul mai amplu acordat muzicii românești în nr. 8 din *Sovetskaia Muzika* l-am dori repetat și în alte numere” — remarcă șefa secției externe, Rimma Kosacheva — făcând un apel de colaborare la colegii români. De altfel, până la sfârșitul anului, revista va mai publica un studiu despre *George Enescu și Feodor Șaliapin*, marcând centenarul marelui cântăreț rus, care ne-a vizitat în repetate rânduri țara și a intenționat să joace și să monteze opera *Oedip*.

Pe urmele aceluiași relații artistice bilaterale din trecut, am întreprins o vizită de documentare la Muzeul muzical „M.I. Glinka” din Moscova, institut de cercetare și arhivă de documentare de ținută științifică internațională. Aici se păstrează — pe lângă scrisorile autografe ale lui Liszt, Meyerbeer, Rossini, Saint-Saëns, Ravel etc. — și o epistolă a lui George Enescu către M. Ipolitov-Ivanov. Cei 35 de cercetători ai Muzeului desfășoară o intensă muncă de valorificare a tezaurului documentar. Edițiile în facsimil ale *Caietului de schițe* rămas de la Beethoven, a *Simfoniei a V-a* de P.I. Ceaikovski etc., publicate în ultima vreme, demonstrează seriozitatea cercetării în acest centru de investigare istoriografică muzicală.

Nu putem încheia aceste scurte însemnări, fără a nu aminti de plăcutele întâlniri cu muzicologul Ivan Martinov (care lucrează la câteva recenzii asupra cărților de muzicologie românească) și mai ales cu compozitorul Tihon Hrenicov, prim-secretar al Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S., sincer admirator al muzicii românești, care în actuala stagiune de concerte a Radioteleviziunii Române va fi oaspetele nostru.

Zilele culturii românești de la Moscova, precum și toate celelalte manifestări artistice care s-au desfășurat în U.R.S.S. în vara acestui an, au contribuit la schimbul de valori între două țări prietene, la afirmarea școlii noastre muzicale, la cimentarea unei prietenii sincere între muzicienii români și sovietici.

Rezonanțe ale melodiei infinite (II)

„el este unul dintre cei care rămân, în pofida modelor, a timpului și a oamenilor“.

George Enescu

de Wilhelm BERGER

Mă simt îndemnat să deschid cea de a doua expunere prin amintirea unor idei ale lui George Enescu, cel care în amurgul vieții, contemplându-și opera, a spus cu înduioșătoare și nobilă simplitate: „N-am făcut altceva decât să traduc ceea ce auzeam cîntîndu-mi în inimă“.

Nu învăluie oare fraza aceasta cu atît de bogate vibrații interioare o măiastră melodie infinită, de pură incandescență emoțională?

Aici se destăinuie un muzician creator care se știa: „Romantic și clasic prin instinct, m-am străduit să împreunez în toate lucrările mele, o formă de echilibru care își are linia ei lăuntrică bine definită“. Cunoșcîndu-și această „linie lăuntrică bine definită“ și știindu-se „un adept al wagnerianismului“, Enescu va spune în convorbirile cu Bernard Gavoty despre Wagner: „Am pentru el o dragoste care a rămas intactă de șaiszeci de ani, o dragoste care rămîne, în pofida modelor, a timpului și a oamenilor“.

Și tot Enescu formulează în 1945 o definiție ce degajă o vrajă de care nu se trece ușor: „Wagner a fost matematicianul inconștient prin excelență“.

Vă rog acum să rememorați un fragment din exegeza lui Richard Wagner asupra melodiei care a făcut obiectul expunerii anterioare: „Melodia... este nearbitrarul voit și arătat, neconștient conștient și clar vestit, necesitatea justificată a unui conținut cuprinzător...“

Nu este aceasta oare viziunea filozofică a unui „matematician inconștient prin excelență“?

Acest aforism face desigur trimitere la miraculoasa și greu integral-elucidabila ordine internă, intuitiv-conceptuală și legic împlinită, ordine complexă cu mulțimi de elemente intercondiționate care străbate sfera partiturilor succesive, ca și totodată imensa operă wagneriană în întregul ei. Remarca poate fi extinsă asupra resortului muzical luat ca atare, ca și asupra resortului poetic, de excepțională importanță în tot ce determină unicitatea, valoarea, răspîndirea în timp și spațiu precum și perenitatea creației wagneriene.

În felul acesta sesizăm poate unul din motivele principale ale fascinației exercitată de muzicianul Richard Wagner asupra muzicienilor următori, aparținînd celor mai diferite școli de compoziție ale Europei.

Prin înaltele sale creații care au urmat după *Balada dramatică* în miezul căreia se afla Senta, fiica căpitanului de vas Daland — *Baladă* care avea să reprezinte începutul unei coticuri de importanță epocală în istoria operei — prin *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Inelul*

Nibelungului, *Tetralogia* care cuprinde: *Aurul Rhinului*, *Walkyria*, *Siegfried*, *Amurgul zeilor* — prin *Tristan și Isolda*, *Maestrii cîntăreți din Nürnberg* și *Parsifal*, Richard Wagner a contribuit implicit — ca puțini alții — la desăvîrșirea capacității de exprimare simfonică a unei imense game de stări sufletești și de expresie, a posibilității de comunicare prin intermediul aparatului orchestral, amplificat și diferențiat în resorturile sale pînă la complexitatea unui mecanism ideal. *Cavalcada Walkyriilor*, *Vraja focului* (din *Walkyria*), *Murmurul pădurii* (din *Siegfried*) și *Călatoria lui Siegfried pe Rhin*, uverturile la *Rienzi*, *Olandezul zburător*, la *Tannhäuser*, preludiile la *Lohengrin*, *Tristan și Isolda*, *Maestrii cîntăreți din Nürnberg*, preludiul la *Parsifal* precum și alte creații orchestrale decupabile din contextul lor dramatic și scenic, atestă o perfecțiune simfonică exemplară și unică în felul ei în anele muzicii simfonice. Wagner contopește — într-o deplină libertate și sub imperativul acțiunii dramatice elaborată de muzicianul poet — elemente care există în muzica romantică, în general în genul fluctuant al baladei și al fanteziei simfonice, integrînd această sinteză originală de fiecare dată în universul operei scenice, singura entitate artistică și atotcuprinzătoare care justifică în viziunea autorului existența pe mai departe a muzicii, în opera de artă a viitorului.

Dar în afara acestor date obiective și evidente în bună măsură, mai există aspecte wagneriene, fără îndoială mai încifrate, pline de mister, legate de o viziune filozofică asupra lumii — *Weltanschauung* — cu multe contingențe față de gîndirea lui Arthur Schopenhauer. După propriile sale cuvinte, în *Tristan și Isolda*, Wagner uitase de sistem, de orice teorie, elaborînd muzica în cea mai deplină libertate, lipsit de considerație pentru orice temere de ordin teoretic, într-un mod suveran, astfel încît în timpul realizării el își dădea seama cît de mult își depășise propriul său sistem. „Viața și moartea tuturora, întreaga semnificație și existență a lumii exterioare depinde aici numai de mișcarea sufletească lăuntrică“.

Dar și în aceste cuvinte se pare să ne întîmpine acel „matematician inconștient prin excelență“, acel spirit creator cu totul ieșit din comun care posedă — și — în planul inconștientului întreaga măsură a ordinei imanente unui concept de creație statornicit o dată pentru totdeauna în toate componentele sale. „Mișcarea sufletească lăuntrică“, „întreaga semnificație și existență a lumii exterioare“, toate se realizează și se împlinesc artistic „în cea mai deplină libertate“, „într-un mod suveran“ pe fundamentele unei gîndiri sistematice mai înainte și treptat precizate.

Să nu uităm că arta romantică, în întregul ei, a fost însoțită de o crescândă deschidere asupra epocilor anterioare, pînă la depărtările unui trecut care se mărginește cu un alt mileniu. De aci rezultă o altă înțelegere a trăirii și a pasiunii omenești, o altă înțuire a unei lumi ce stăruie în vibrațiile marilor și misterioaselor cînturi ale unor timpuri apuse. Sensibilitatea caută descifrarea unor doruri eterne, caută acel clar-obscur sub care se ascund încă tainicele scrieri de cînd arta gotică se pregătea să înlocuiască arta romanică în planul arhitecturii, scrierii datorate unui Chrétien de Troyes, unui Wolfram von Eschenbach. Richard Wagner a fost unul din cei puțini și aleși care au pătruns adînc și în chip senzațional în miezul acestei lumi fantastice a celei de a doua jumătăți a secolului XII. El a dat glas ca nimeni altul mitului european al iubirii sublime și al pasiunii totale care este povestea copleșitoare a lui Tristan, poveste prinsă în slove măiestre puțin timp după edificarea bisericii abațiale din Saint Denis, martor de început al arhitecturii gotice. Și tot Richard Wagner a vestit lumii într-o formă nepieritoare despre Parsifal, supunînd viziunii sale valorile emoționale proprii unui Ev Mediu de înaltă cultură sufletească și de uimitoare capacitate de a converti în artă trăirea și credința omenească, legate de necesitatea socială a artei, de posibilitatea de a exprima prin intermediul artei marile aspirații de progres ale omenirii, într-o formă universalistă, nuanțabilă și perfectibilă.

Să nu uităm, de asemenea, că poetizarea imaginii sonore și totodată a interpretării muzicale, plasticizarea reliefurilor melodice, transformarea substanței tematică și motivice în conducte melodice de mai amplă și apoi foarte amplă respirație reprezintă trăsături specifice concepției romantice asupra muzicii, ca rezultat al subiectivizării intensive la care este supusă expresia muzicală. Înflăcărarea și visarea romantică depășesc limitele convențiilor clasice. Poeții romantici, muzicalizînd versul, solicită gîndirea muzicală spre un concept sincretic. Wagner atinge în acest sens o culme, tocmai prin drama atotcuprinzătoare, „*das allgemeine Drama*“. În această viziune, muzica și poezia, îngemănate, sînt focare de entuziasm și de noblețe sufletească, mijloace de mare preț pentru descifrarea și potențarea valențelor existente în universul lăuntric al omului, modalități inepuizabile de comunicare și de influențare pe coordonatele eticului. Tocmai accentuarea eticului, accentuarea perseverenței și conștiința a eticului în muzică sub imperativul filozofiei transcende Clasicismul, configurînd ipostaze noi — romantice și culminant romantice, am spune în acest caz : wagneriene — care impun modificări substanțiale în interiorul unora dintre legitățile de organizare a discursului muzical. Cum definea Wagner melodia, elementul suprem al muzicii, înțeleasă ca mijloc de expresie în drama muzicală ? „Melodia este liberarea gîndului poetic infinit condiționat spre conștiința adînc simțită a celei mai înalte libertăți a sentimentului“...

Din toate acestea desprindem ideea că în arta sunetelor, romanticul se face remarcant, înainte de toate, ca o atitudine, ca o modalitate lăuntrică a avîntului trăirii și comunicării poetizate, ca o dimensiune a expresiei descătuseate, ca o conștiință artistică.

Pe acest temei, muzicianul se simte capabil și dator să însumeze experiența artistică, dobîndită și trăită de artiștii întregului mileniu al doilea. În felul acesta culminează procesul de generalizare prin individualizare a valorilor care prin natura lui este un proces romantic, implicînd subiectivizarea a tot ce se leagă de expresia înțeleasă ca esența întregii arte, în felul acesta culminează acest proces de amploare și profunzime tocmai în opera poetului-muzician Richard Wagner.

Preludiul la *Tristan* precum și *Moartea Isoldei* au marcat muzica din ultimele decenii ale secolului XIX, iar misterul lor a trecut mult pragul secolului nostru, generînd mari probleme.

Uluiitorul *Preludiu la Tristan și Isolda*, cu muzica lui etern umană și tensionată spre infinitul simțirii, a declanșat pe planul tehnicii de compoziție o „armonie tristanescă“, o „polifonie tristaniană“ o „incandescentă simfonică“ precum și o „gradată intensificare și spațializare a mijloacelor orchestrale“ în genul lui „Tristan“, ivirea unor arhetipuri melodico-cromatice de „penetrantă tristaniană“, un „psihologism tristanesc“, a declanșat în cele din urmă un întreg sistem de relativizare — în contextul unor procese intensive de extensiune a limbajului muzical — a funcționalismului tonal, pregătind astfel terenul marilor prefaceri în marea serie a „muzicii postwagneriene“ sau marcată de „wagnerianism“, pregătind totodată apariția impresionismului și expresionismului muzical care se modelează, ambelle, dar în chip diferit, pe dinamica psihică a compozitorului.

Nu este însă mai puțin adevărat că negarea de către Richard Wagner a genurilor instrumentale, de la sonată pînă la simfonie, a declanșat în dialectica vieții și creației muzicale negarea negației, cu o virulență entuziasmantă. Teoria literară despre primatul dramei asupra muzicii a fost dezisă în fond chiar prin operele tîrzii ale compozitorului. Dizolvarea formelor constitutive ale epocii clasic-romantice, pînă la limitele constitutive ale artei impresioniste, a găsit o contrapondere în renașterea idealului clasic al echilibrului și al simetriei pe planul arhitectonicii simfonice și camerale. „Melodia infinită“ s-a încrucișat cu tematismul concret nuanțat în specificitatea școlilor de compoziție care ilustrează romantismul tîrziu.

Marele val al „wagnerismului“ s-a ivit în ultimele faze ale epocii clasic-romantice, revărsîndu-se asupra romantismului tîrziu, asupra muzicienilor din vestul și estul, din sudul și nordul european, declanșînd apariția curentului impresionist și expresionist. Însă tocmai imensa și istoricește necesara opoziție antiwagneriană, formată deopotrivă de compozitorii de operă și de marii reprezentanți pe tărîmul muzicii simfonice și de cameră, a dus la întărirea filoanelor de continuitate în toate genurile artei sunetelor, la o nouă delimitare în condițiile romantismului tîrziu — a modalităților specifice unor genuri independente sau relativ înrudite, de ordin scenic, concertant sau cameral.

Pentru a ne da mai bine seama de forța de atracție exercitată de arta lui Richard Wagner asupra spiritelor, se cuvine să stăruim asupra situației existente atunci cînd marea strălucire a muzicii romantice, Richard Wagner, trecuse pragul morții, în 1883. La Bayreuth, operele sale sînt motive de pelerinaj. O generație de muzicieni tineri descoperă mulțimea pi-

ramidelor și, fascinată, riscă să se piardă în labirintul fiecăreia. Cultul generat de muzica lui Wagner vine ca un aflux irezistibil asupra conștiințelor. Cine se poate sustrage trăirii din *Tristan și Isolda*? Unde nu lasă urme *Cavalcada Walkyriilor* și *Vraja focului* din cea de a doua verigă a *Tetralogiei*? În 1889, Richard Strauss este vremelnicele asistent muzical la Bayreuth: re trăiește în el *Tristan și Parsifal*. O dată va spune: „Cu acordul de *Si major* de la încheierea lui *Tristan* se sfârșește așadar romantismul pentru 200 de ani: deci trebuie să vedem, de a acționa altundeva”.

Era inevitabil ca Debussy să resimtă această atracție formidabilă, să se lase pătruns de vraja sonoră din *Tannhäuser* și de misterul problematicei muzical-filozofice din *Parsifal*, pentru a lupta apoi din răspuțeri, pentru a se feri de influența spiritualității și dramatizării muzicale wagneriene.

Debussy a scris în cronicile sale multe cuvinte aspre, despre mulți, drepte și strâmbe. Poate că ele au fost prețul scump pentru păstrarea firii, în condiții grele, complicate, înțesate de sucituri. Dar nimeni nu a stat muzicalicește mai aproape de Wagner și nimeni nu a reușit să se distanțeze atât de mult ca Debussy. Când lupta era pe deplin câștigată, în înaltul poziției solitare cucerite, Debussy consideră (în aprilie 1903) că *Parsifal* reprezintă „un ultim efort al unui geniu în fața căruia trebuie să ne înclinăm...”, conchizând: „Este unul din cele mai frumoase monumente sonore care au fost înălțate spre gloria neclintită a muzicii”.

Aceasta era ambianța timpului: atunci, în planul muzicii europene, Richard Wagner reprezenta — prin opera lui și încă la modul absolut — avangarda. Ceea ce se acumulase treptat de-a lungul unor decenii, tindea să culmineze după moartea lui Wagner, să se reverse asupra lumii, datorită puterii de diversificare și nuanțare a detaliilor, datorită măreției creației.

În cele ce urmează doresc să ilustrez acest fenomen prin intermediul unor evenimente care au avut loc în muzica franceză, ceea ce reprezintă desigur doar o parte din fenomenele petrecute pe scara general-europeană, însă o parte însemnată unde efectele apar într-o lumină vie și bogată în tonuri armonioase.

Mitul lui Wagner a fost alimentat — într-o măsură inimaginabilă astăzi — în inima Franței. Poetii Franței — Charles Baudelaire și Stéphane Mallarmé — l-au aclamat cu sincer entuziasm pe străinul Wagner. Poetii și literații francezi — pe lângă Baudelaire și Mallarmé un Auguste Villiers de L'Isle-Adam, Paul Verlaine precum și numeroși reprezentanți simbolști concentrați asupra lumii aduse în scenă de Wagner — l-au înțeles pe incendiar-romanticul Wagner. Fenomenul Wagner, de incontestabilă avangardă în muzica vremii, nici nu poate fi disociat de ecoul — *literar* — și de reacția pozitivă care s-au format în inima Franței. În 1885 a fost fondat aici un jurnal, condus de Edouard Dujardin: *Revue Wagnérienne*.

Muzicienii au fost în general mai rezervați decât confrății lor literați, mai detașați de poezia wagneriană, de simbolurile acesteia, de subiecte răsărite dintr-un Ev Mediu învăluit în beznă și în voaluri de mister, de ideea operei artistice totale, fără a scăpa din vedere valorile compozițional-muzicale ivite pe un

parcurs ce unește creații impresionante ca *Tannhäuser*, *Tristan și Isolda*, *Parsifal*. Îndeosebi elemente de tehnică orchestrală, de limbaj melodic și — în special — armonic au fost integrate tehnicile de compoziție în necesară actualizare. Fraza muzicală de largă arcuire și cuprindere, articulată din mulțimi de secvențe și motive amplificatoare cucerește prim-planul expresiei în acest proces al preluărilor și al întrepătrunderilor de ordin stilistic. Unde și ecouri mai mult sau mai puțin persistente au pătruns în partiturile unor compozitori importanți ca Gounod, Lalo, Massenet, Bizet, Saint-Saëns, Delibes, Fauré ca și în paginile lui César Franck (pe care Debussy, ca și mulți alții, îl consideră de spirit german) și discipolilor săi, anume d'Indy, Chausson, Duparc.

Cronica acestor vremuri avea s-o scrie antipodul lui Debussy — Vincent d'Indy — măsurând influența exercitată de Wagner asupra artei muzicale franceze.

Formarea noii tradiții franceze în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea este văzută de Vincent d'Indy prin prisma influenței exercitate de Wagner asupra muzicii franceze (conform: Vincent d'Indy: *Richard Wagner et son influence sur l'art musical français*, pagina 61—62, Paris, 1930). Toată muzica de cameră scrisă de Franck, Fauré, d'Indy, Chausson, Ropartz, precum și alții, poartă, după el, un reflex wagnerian. De asemenea și muzica simfonică, începând cu *Sinfonia în re minor* de César Franck sau *Sinfonia în Si bemol Major* de Ernest Chausson și terminând cu *scherzo-ul* de orchestră *L'Apprenti sorcier* (*Ucenicul vrăjitor*) de Paul Dukas — pentru a reda aici numai unele exemple — vădesc această stare de lucruri.

În capitolul XII — *Conclusion* — al cărții citate (pagina 91), d'Indy scrie: „Să conchidem deci și să nu ne fie teamă să afirmăm că influența lui Wagner a fost pentru arta noastră muzicală, cât se poate de salutară”.

O astfel de interpretare a lucrurilor — la rîndul ei interpretabilă astăzi într-un chip mai nuanțat, mai obiectiv, ținând cont de natura multiplelor procese evolutive care au marcat secolul XIX (Marele secol XIX!) în întregul lui — arată însă cumva ce a însemnat Wagner îndeosebi prin *Tristan*, precum și prin *Parsifal* în conștiința oamenilor de muzică, ce rază anume de iradiatii au avut tehnica motivelor conducătoare, conexiunile armonice cromatice, polifonia atotcuprinzătoare precum și arta de a supune orchestra simfonică cu totul trăirii intense a maestrului de la Bayreuth în timp și spațiu.

De fapt este momentul marilor și nestăvilitelor confluente de stiluri care acoperă solul muzicii europene, ducând — mai pretutindeni — la felurite universalizări în planul limbajului armonic și orchestral, la asimilarea unor noi forme și procedee, la instituirea unor tradiții naționale de-a lungul ultimelor stadii ale mișcării muzicale romantice.

Vincent d'Indy — mediator între cultura franceză și cea germană ca și profesorul lui, César Franck, sau ca și Liszt și mai înainte Berlioz — asistase în perioada 1876—1884 la marile evenimente în desfășurare la Bayreuth, iar în contextul vieții muzicale pariziene contribuise la răspîndirea muzicii wagneriene, punîndu-și influența și condeiul în slujba promovării noului, înțeles în profunzimea lui. În paranteză fie spus că în 1882, la Viena, Debussy este

covârșit de *Tristan și Isolda*, iar în 1888—1889 voia-
jează la Bayreuth, ascultînd aici *Meistersinger*, *Tris-
tan*, *Parsifal*. În *Monsieur Croche antidilettante*, De-
bussy și-a revărsat potopul sentimentelor biciuite de
contradicții. Dar tot Vincent d'Indy a fost acela care
după moartea lui Wagner rostise la Bayreuth un
omagiul în limba germană în numele muzicienilor
francezi. Puternic impresionat de *Amurgul zeilor*,
d'Indy pornise să traducă în franceză textul *Tetra-
logiei*. Putem oare să ne închipuim ce a însemnat
pentru tinerii muzicieni de atunci ascensiunea lui
Tristan și apoi a lui *Parsifal* în simțirea timpului?

Ceea ce atrăgea poate în cel mai înalt grad aten-
ția tuturor muzicienilor de frunte din cele mai
diferite școli de compoziție asupra partiturilor lui
Richard Wagner, a fost tocmai fenomenala comple-
xitate a orînduirii materiei sonore de-a lungul unor
desfășurări în flux și de extraordinară întindere
și durată, a fost mirajul unui stil perfect unitar
și în continuă înnoire deopotrivă în mare și în mic,
la scara întregului sau a părților constitutive.

Concordanța deplină a elementelor puse în mișcare
și în vibrație prelungă pe temeiul unei tehnici de
compoziție care nu trăda nicăieri semne restrictive
și nici limite de ordinul unei sistematici în epuizare,
adică firescul unei muzici intens pasionale și expre-
sive prin definiție care părea a fi guvernată de o
negrăit de precisă și deplin formulată ordine interio-
ară și generatoare, aceste aspecte se impuneau arzător
conștiințelor, obligîndu-le la cercetarea cauzelor.

În felul acesta tocmai natura substanței melodice
și armonice, structura configurațiilor motivice, adică
esențele cinetice și potențiale proprii muzicii wagneriene
se transformau cu intensitate în obiect de
studiu și în temă de experimentare.

Miraculoasa economie și unitate tematică, care
domină de la un capăt la altul partitura lui *Parsifal*,
a mărit încă această necesitate de cunoaștere și de
pătrundere analitică a lucrurilor.

În acest context îndeosebi întrebările referitoare
la natura și menirea artei sunetelor au cunoscut
înfințări fără precedent.

Prin Wagner, necesitatea de a gîndi asupra trecu-
tului, prezentului și viitorului artei și tehnicii de a
compune muzică se înalță la rangul unei discipline
deopotrivă științifice și filozofice.

Se cuvine să subliniem în acest loc două interpre-
tări ale fenomenului muzical, date de Claude Debussy:
*muzica este o matematică misterioasă unde ele-
mentele participă la infinit*; iar, pe de altă parte,
muzica este vocea eului care cîntă despre lume și om.
Prin intermediul lui Enescu, care spunea în 1945 că
„Wagner a fost matematicianul inconștient prin ex-
celență”, precum și prin intermediul lui Debussy
care crede că „muzica este o matematică misterioasă
unde elementele participă la infinit”, „muzica” fiind
„vocea eului care cîntă despre lume și om”, ne
putem imagina ce a declanșat conceptul „melodiei
infinite” în mintea marilor muzicieni. Și tot pe
această cale reușim să intuim mai adînc semnificația
schimbărilor petrecute în muzica primei jumătăți a
secolului XX, prin raționalizarea progresivă și pe
alocuri precipitată a metodelor și tehnicilor moderne
de compoziție.

În viziunea lui Debussy, numai muzicianul dispu-
ne de prerogativele de a cuprinde întreaga poezie
a nopții și a zilei, a pămîntului și a cerului, de a
reda atmosfera ei și de a-i ritmiza puternic vibra-
țiile. Această idee se află precizată într-un eseu
publicat în noiembrie 1913, urmărind relația dintre
muzică și natură, precum și starea muzicii. Totul se
concentrează asupra trăirii, asupra dinamicii psihice
a muzicianului creator, eul creatorului determinînd
procesul de profilare a operei de artă. Mai înainte,
în toamna anului 1907, Debussy afirmase: „*Eu mă
convîng din ce în ce mai mult că muzica este prin
esența ei un lucru care nu poate fi turnat într-o for-
mă riguroasă și tradițională. Ea este culoare și timp
ritmat*”.

Însă concepția sugerată asupra naturii melodiei
este (în aparență?) opusul concepției lui Wagner
despre melodia infinită, dar și opusul conceptului
de tematism muzical care pătrunde formele dezvoltate
tradiționale. Substanța muzicală, melosul pri-
mar rezidă după Debussy în *principiul ornamentului
înțeles ca baza tuturor modalităților de artă, în ara-
bescul pur*, Debussy punînd astfel un semn de ega-
litate între substanță și principiul ornamentului sau
arabescului.

Cu „Melodia infinită” începe așadar în marea ci-
clicitate a istoriei muzicii un nou și încă neîncheiat
proces de cunoaștere a naturii fenomenului muzi-
cal, de pătrundere a numeroaselor sisteme de ordine
posibile care se înscriu, toate, în *cîmpul sonor* cuprins
între pragurile sale inferioare și superioare, și totuși
inepuizabil în posibilități de orînduire. Tema des-
chisă de „matematicianul inconștient prin excelență”
se proiectează în viitor, ca o melodie infinită și
încă enigmatică.

Cu atît mai impresionante ne rămîn gîndurile lui
George Enescu, care răsună acum și aici ca un oma-
giu adus lui Richard Wagner și înaltei sale arte:
„Am pentru el o dragoste care a rămas intactă de
șaiszeci de ani, o dragoste care, cred, mă va însoți
pînă la mormînt, deoarece el este unul dintre cei
care rămîn în pofida modelor, a timpului și a oa-
menilor”.

Tema păcii în muzica românească

de DORU POPOVICI

Poporul nostru, care a cunoscut vremuri de
tristă amintire, războaie crude, ce au secerat
mii de vieți, știe să prețuiască climatul nobil al
înțelegerii între oameni. Nu întîmplător, în
poezia populară se reliefează versuri inspirate
de ideea păcii și a prieteniei dintre toate țările
globului.

În muzica noastră contemporană există
multe creații închinată simbolului armoniei, lu-
minii pe pămînt, creații identificate cu poezia
germinației, a muncii nobile și înălțătoare, a
dragostei curate ca și mireasma pîinii.

George Enescu a scris în perioada primu-
lui război mondial *Simfonia a III-a*. Dincolo de

polifonia densă, de melodiile modale — o tainică osmoză între *cromatism* și *diatonism* — de orchestrația sobră, uneori chiar austeră, se evidențiază — mai ales în *finalul imnic* — o chemare către oamenii de pretutindeni, pentru a se uni, pentru a genera înțelegerea, înlăturând întinericul. Și în acest fel, George Enescu a preluat cu noi semnificații ideile tragicilor greci — cei ce considerau că un om înțelept este dator să cruțe lumea de războaie, pornind de la aserțiunea în virtutea căreia, dintre toate minunile lumii omul este cea mai mare !

Dimitrie Cuclin a compus *Simfonia a 16-a „Triumful păcii”*. O lucrare în care principiile lui Bach, Beethoven, Franck, D'Indy, contopite convingător cu cele ce guvernează cîntecul nostru popular, conturează o artă sonoră luminoasă și odihnitoare. Spre deosebire de George Enescu, Cuclin este mai ancorat în tradiție — cu alte cuvinte, cultivă cu limpezime sistemul funcțional. De altfel, toată estetica lui Dimitrie Cuclin reliefează dualismul *durere* — *bucurie*, tradus în muzică prin *minor-major*, iar în contextul respectiv, ideea de pace semnifică glorificarea gamelor majore.

Ion Dumitrescu ne-a oferit în această privință *Cvartetul în Do major* — cvartet închinat păcii — ulterior orchestrat pentru o formație amplă de coarde. Modalismul diatonic al muzicii, dar mai ales imensa varietate ritmică — un element într-adevăr înnoitor în contextul muzicii noastre ! — instrumentația echilibrată și forma dăltuită cu migală, sînt calități de prim ordin. Dincolo de vitalitatea celor 3 mișcări repezi, în partea mediană se evidențiază o meditativă mișcare lentă ; ea ne apare ca o imagine sonoră a regiunii subcarpatice de la Arnota, de la Horezu, din apropierea satului Oteșani, locuri evocate de autor cu sensibilitate, amintindu-și totodată de copilărie, de belșugul de mere, de nuci, de struguri, de jocuri luminoase, de fîntini cristaline, de primele doruri în ambianța amurgurilor roșietice, anunțînd nopțile aromate și răsăritul lunii.

Aurel Stroe, inspirat de poemele lui Paul Eluard, fruntaș al mișcării de rezistență franceză, a dat la iveală cantata *Chipul păcii*. Mijloacele de expresie apelează la un modalism mai cromatic, la instrumente de percuție, la timbre pure, la o atrăgătoare varietate de formule ritmice, la o formă mai liberă — fără a lipsi însă un perfect echilibru sonor — și la intonații străbătute de caracteristice salturi de intervale. Textul — în deplină legătură cu muzica — aduce simbolic imaginea porumbelului „care și-a făcut cuib în capul omului” . . .

Ștefan Niculescu este autorul a 3 cantate, toate străbătute de ideea păcii. Prima — pe versuri de Nina Cassian — are ceva festiv. Cea de a doua, pe versuri de Gelu Naum — spre deosebire de prima, cantabilă și modală — ni

se prezintă cu un plus de fior dramatic, ca un protest antirăzboinic, realizat prin subtile combinații serial-dodecafonice. Cea de a treia — intitulată *Răscruce*, avînd la bază versurile lui Tudor Arghezi — redă un colorit pastoral, la care se alătură elemente de polifonie străveche, cu melisme vocale atrăgătoare, totul învăluit delicat într-o scriitură camerală.

Anatol Vieru contrastează prin expresia dură și robustă, expresie caracteristică în a sa piesă vocal-simfonică *Cantata anilor lumina* — tot pe versuri de Nina Cassian. Forma de sonată combinată cu un nou modalism — larg cromatic — și cu sonoritățile viu colorate ale percuției, accentuează o natură dialectică a discursului muzical. În final se relevă — cu măiestrie — o imagine sonoră stenică, legată de viziunea senină a păcii, care trebuie cucerită prin efortul tuturor oamenilor încrezători în forțele binelui.

Cornel Țăranu a fost și rămîne un admirator al regretatului Nicolae Labiș. Lucrarea sa — un omagiu adus tînărului poet, intitulată *Cîntare unui ev aprins* — are asemănări de limbaj cu Anatol Vieru. Este însă mai liberă ca formă, iar contrastele sînt mai dramatice. Ele pun pregnant în relief antiteza *întineric* — *lumina*, în cele din urmă triumfînd *lumina*, *bucuria muncii* și *a iubirii*, ferite de ororile războiului.

În același context de limbaj, la care se adaugă nuanțe tragice — uneori chiar expresioniste — *Cantata* lui Liviu Glodeanu, închinată soldaților morți în cel de-al doilea război, conține o expresie gravă și profundă. Imaginea ei sonoră se întregește cu o altă cantată a sa, mai limpede sub raportul sonorităților — *Soclu pentru timp*.

Iată cum elementele totalului cromatic slujesc un conținut sonor adînc — ideea păcii — deși sensibilitățile artistice și tehnica compo-nistică diferă substanțial !

Mai liric, mai cantabil, ni se înfățișează George Draga în a sa *Cantată festivă*, cu nuanțe post enesciene de fază tîrzie, asimilate creator și generînd un tot unitar, emoționant și original.

Aruncînd o privire asupra acestor lucrări, observăm, dincolo de varietatea procedeeelor, un fond comun : elementele folclorului românesc, fie mai directe, fie fin transfigurate. De la sumbrul tablourilor antirăzboinice la seninătatea cîmpiilor paradisiace ale păcii, întîlnim o mare varietate de nuanțe. După cum strălucește realitatea în fîntinile pămîntului românesc, tot așa și *echilibrul clasic* — coordonată structurală esențială în climatul temperamentului muzical autohton — izbutește, chiar și în lucrări cu nori deși și întunecați, să aducă în cele din urmă mult rîvnita stare de liniște.

Căci, luptînd pentru progres și înțelegere între oamenii de pretutindeni, putem clădi o lume nouă, o lume a artei adevărate.

Enescu și muzica de cameră

de **Dorian VARGA**

George Enescu a fost unul din cei mai multilaterali muzicieni ai secolului nostru, prin activitatea sa în domeniile creației, interpretării și pedagogiei muzicale, practică la un nivel de măiestrie rar întâlnit în întreaga istorie a muzicii.

Preferințele sale s-au îndreptat întotdeauna spre creație, așa cum a mărturisit-o în repetate rânduri, dar exigențele materiale ale vieții l-au silit să cedeze o parte importantă din timpul său de muncă, activității de interpret al muzicii.

Nu vrem să abordăm controversata problemă a foașelor sau dezavantajelor aduse compozitorului, de interpretul Enescu, ci doar să subliniem că el s-a realizat în mod strălucit sub ambele aspecte și că, după o viață întreagă de muncă îndirjită, acumulasă o vastă experiență și o competență unică, care dau o valoare deosebită părerilor și judecăților sale.

În *Amintirile* publicate de Bernard Gavoty în ultimul an din viața marelui om, găsim un material impresionant și de o valoare inestimabilă, instructiv sub toate aspectele, în special pentru tineretul de astăzi.

Ne vom referi la unele păreri în legătură cu muzica de cameră, demne de atenția noastră și datorită felului în care au fost ilustrate în activitatea compozitorului și interpretului Enescu.

„Să faci muzică de cameră, ce fericire! Ce vis frumos, să cînti sonate, trio-uri, quartete!”

A te exprima în acest mod la vîrsta de 70 de ani, după mai mult de o jumătate de secol de succese răsunătoare pe toate scenele mari ale lumii, presupune o adevărată pasiune pentru muzica de cameră. Și într-adevăr, Enescu a manifestat, permanent, un atașament profund acestui gen de muzică, depășit numai de dragostea pentru creație, în care vedea menirea vieții sale. Firea sa sociabilă, modestă și sinceră, ca și oroarea față de orice fel de exhibiționism gălăgios, l-au apropiat în mod firesc de muzica de cameră.

„Iubesc vioara cu condiția să nu fie considerată un simplu pretext pentru virtuozitate. Iubesc și estrada cînd se prezintă aici altceva, decît ciîni savanți”.

În același sens înclina și formația sa de simfonist înăscut care se găsea în elementul său, în marele și valorosul repertoriu cameral.

Pentru un artist este îngrozitor să se mulțumească cu o linie melodică simplă, cînd ar dori trei, patru, șase, opt!... Ori, eu sînt esențialmente un polifonist.”

Este edificator fragmentul din *Amintiri* în care este povestită situația neplăcută în care s-a aflat muzicianul cu ocazia unui concert colectiv în scop de binefacere, dat la Viena în perioada tinereții sale.

„Lucrasem cu rivnă o fantezie faust de Wieniawski și îmi rezervam o oarecare bucurie să o cînt cît mai bine. Din nefericire înaintea mea Quartetul „Hellmesberger” cîntă Quartetul al 7-lea în fa major de Beethoven. După o asemenea capodoperă îmi era rușine să cînt fantezia mea și m-am rușinat în așa măsură, încît am cîntat-o foarte prost”.

Pasiunea pentru muzica de cameră s-a manifestat de timpuriu, cu toată criza de timp în care se afla muzicianul, din pricina multiplelor sale activități.

Astfel, încă din 1902, Enescu, împreună cu Alfredo Cassella la pian și Louis Fournier la violoncel pun, la Paris, bazele unei formații de *trio*, care a activat timp de doi ani. Motivele destrămării formației sînt ușor de presupus, dacă ne gîndim la multiplele solicitări centrifuge ale fiecăruia din cei trei membri ai săi.

În anul 1904, tot la Paris, Enescu întemeiază un Cvartet de coarde, dar nici acesta nu are o viață prea lungă.

Totuși, dragostea muzicianului pentru muzica de cameră se cerea consumată și atunci Enescu a recurs la colaborări ocazionale, cu oricine manifesta ca și el atașament acestui gen de muzică. Din păcate, în acest fel nu a reușit să clădească nimic durabil și, pentru generațiile viitoare, n-au rămas decît amintirile de neuitat ale acelor care au avut fericirea să cînte alături de el, sau să asculte în concert asemenea formații.

Muzicianul român a colaborat cu personalitățile cele mai proeminente ale timpului, între care: Gabriel Fauré (Paris 1905), Richard Strauss (Paris 1906, prezentînd *Sonata pentru vioară și pian* a compozitorului german), Claude Debussy (Paris 1915, într-un concert de binefacere), Bela Bartók (București 1924), Maurice Ravel (Paris 1927, interpretînd în primă audiție *Sonata pentru vioară și pian* a compozitorului francez).

Enescu a cîntat ca pianist în numeroase concerte, alături de Pablo Casals (cărui i-a dedicat *Sonata nr. 2 pentru pian și violoncel op. 26*), J. Thibaud (cărui i-a fost dedicată *Sonata pentru pian și vioară nr. 2 op. 6*) și, ca violonist, acompaniat la pian de Alfred Cortot (dedicatarul și interpretul în primă audiție, alături de Edouard Risler, a *Variațiunilor pentru două pian pe o temă originală op. 5*).

Și Carl Flesch a cîntat cu Enescu, la Amsterdam, în 1911, interpretîndu-i *Sonata a II-a pentru pian și vioară op. 6*, iar Clara Haskil l-a acompaniat la Paris, în 1929, în *Sonata pentru pian și vioară op. 3* de Marcel Mihalovici.

Obiceiul de a apela la Enescu, ca violonist sau pianist, pentru prezentarea în primă audiție a diferite lucrări, avînd în vedere capacitatea excepțională a muzicianului de a pătrunde și reda sensul profund al operei, era foarte răspîndit atît în străinătate cît și în țară. Astfel, el cîntă la Paris, în 1897, *Sonata pentru vioară și pian* pe care profesorul său André Gedalge i-o dedicase; în 1915 prezintă la București *Sonata pentru pian* de George Enacovici, distinsă cu premiul I, în același an, de juriul Concursului Enescu; în 1927 prezintă la Paris în primă audiție, *Sonatele pentru vioară și pian* de Guy Ropartz și Maurice Ravel, și am putea continua cu alte nenumărate exemple.

Colaborarea cu Yehudi Menuhin, care i-a fost elev, începînd din 1925, rămîne un caz impresionant de afinitate spirituală între doi artiști și de trăinicie, peste ani și moarte, a adorației pe care personalitatea lui Enescu a putut s-o inspire acelor care l-au cunoscut de aproape.

Cuplul George Enescu—Dinu Lipatti s-a ridicat în recitalurile sale la un nivel de interpretare magnifică, cum puține s-ar mai putea aminti. Din fericire, s-au păstrat înregistrările pe discuri ale *Sonatei a II-a op. 6* și a *III-a „în caracter popular românesc” op. 25*, singurele, după părerea noastră, care ne pot da o imagine apropiată de adevărata interpretare violonistică enesciană.

Mai importantă decât strălucita activitate concertistică în genul cameral desfășurată în străinătate, a fost munca de pionierat a marelui muzician în țară. Condițiile social-economice, în care se găsea poporul, nu favorizau o dezvoltare culturală a maselor, cărora trebuia să li se aducă alfabetizarea, înaintea muzicii de cameră. Enescu a desfășurat cu răbdare și perseverență, timp de ani de zile, o muncă de apostolat, nu numai în București, ci și în cele mai mici orașele ale țării, unde răsăditul scenelor occidentale cînta în fața unor săli pe trei sferturi goale, muzică de Bach și Beethoven.

Nenumărate au fost recitalurile prezentate în cursul anilor, în compania unor muzicieni români de valoare ca Nicolae Caravia, Cella Delavrancea, Alfred Alessandrescu, Mihail Jora, Mihail Andricu, Mircea Bârsan și mulți alții. Semnificative în intenția lor educativă au fost ciclurile cu „*Istoria violinei*”, în 1915 și „*Istoria sonatei*”, în 1919.

Dar Enescu a inițiat la București și alcătuirea unor formații de trio și cvartet de coarde. Astfel, încă în 1902, cînta în formație de trio împreună cu Dimitrie Dinicu (violoncel) și Theodor Fuchs (pian). În 1903 se prezintă pe scenă în formație de cvartet de coarde, alături de D. Dinicu, G. A. Dinicu și E. Loebel.

Este interesant de observat paralelismul inițiativelor camerale din străinătate, de la Paris și de acasă, de la București, unde dorea să desfășoare o activitate la fel de variată și de intensă ca în marea metropolă a muzicii europene.

Efervescența provocată de prezența lui Enescu în viața muzicală a Bucureștiului s-a menținut și s-a amplificat, pe măsură ce muzicianul descoperea și stimula noi talente în rîndul tinerilor. Exemplele au fost numeroase și este cunoscut sprijinul dat acelor care doreau să plece la studii în străinătate (Mircea Bârsan, Vasile Filip, George Cocea, frații Gheorghiu, etc.) precum și pîrinteasca solitudine față de orice dorință de afirmare pe scenă a tinerelor talente.

Pasiunea maestrului pentru muzica de cameră a determinat în permanență noi inițiative, antrenînd în această activitate toate valorile autentice din țară. În 1942 a prezentat la Ateneul Român un program de Trio-uri cu Maria Fotino la pian și Ion Fotino la violoncel.

Deosebit de rodnică a fost activitatea lui Enescu în cadrul cvartetului de coarde organizat în 1941 cu Constantin Bobescu la vioara II, Alexandru Rădulescu la violă și Theodor Lupu la violoncel. Întregul ciclu al cvartetelor de Beethoven a fost prezentat la București de două ori, în cursul anilor 1941 și 1942 și, parțial, în 1945. În legătură cu interpretarea acestor lucrări, Enescu dă o serie de îndrumări de o valoare excepțională, bazate pe experiența dobîndită în anii studenției la Viena, cînd lo-

cuia la Joseph Hellmesberger, șeful cvartetului cu același nume: „*Asistam la ședințele de muzică de cameră care mă pasionau. De aici am cîpălat indicații prețioase și precise despre felul în care Beethoven și Schubert voiau ca operele lor să fie executate.*”

Deschid aici o paranteză pentru a spune cit de mult mi-ar place să îndrumez studiul cvartetelor de coarde de Beethoven; ele sînt masacrate — și e îngrozitor — sau, în cel mai bun caz, sînt cîntate foarte bine — și este aproape tot atît de regretabil. Da, sînt cîntate foarte bine și mai ales prea repede, cu un vibrato prea cîrnos, prea patetic, în timp ce, uneori, unele teme trebuie lăsate să curgă în mod natural, cu o sonoritate aproape indiferentă. Cîte lucruri de spus, de precizat, de schimbat!”

Mult ar fi avut de cîștigat generațiile tinere de interpreți, dacă această dorință a muzicianului român, deținător al tradiției vieneze autentice de interpretare a muzicii lui Schubert și Beethoven, ar fi fost împlinită.

Este de asemenea, o mare pierdere pentru școala românească de interpretare a muzicii de cameră, faptul că nu s-au păstrat nici un fel de înregistrări, din numeroasele concerte ale lui Enescu în formația de trio sau cvartet de coarde.

Muzicianul român a colaborat cu numeroase formații străine de mare prestigiu, în concerte prezentate în țară și în străinătate.

Patru ani la rînd, începînd din 1922, Enescu a apărut ca pianist în concertele date la București de „*Cvartetul Rosé*”, care își încheia programul cu *Cvintetul păstrăvilor* de Schubert sau *Cvintetul în fa minor* de Brahms.

În 1937 a prezentat la Paris *Concertul pentru vioară, pian și cvartet de coarde* de Chausson, în compania lui Céliny Chailley-Richez și a Cvartetului Calvet.

Cu Cvartetul Vuillaume a colaborat în 1945, prezentînd la București *Cvintetul în Mi bemol major* de Schumann.

În 1949 obține, împreună cu Céliny-Chailley-Richez la pian, marele premiu al discului, decernat la Paris de Academia Charles Cros, pentru interpretarea *Sonatei a III-a „în caracter popular românesc”*.

În sfîrșit, nu e întîmplător faptul că ultima apariție publică a lui Enescu ca violonist, care a avut loc la Paris în anul 1950, cu ocazia comemorării bicentenarului morții lui Bach, a fost dedicată unui program de sonate, prezentat în compania bătrînului său prieten Alfred Cortot.

„*Pe mica scenă a Școlii Normale de Muzică, cîntam cele șase sonate pentru vioară și pian de Bach — aceste texte așa de modeste, în care autorul lasă muzica singură să exprime divină sa emoție. Eram fericit, pentru că, în prezența unei asemenea frumuseți și cu un partener ca acesta, mă simțeam la mine acasă...*”

Acest sentiment să fie luat în adevărata sa semnificație: după o viață întreagă de muncă și meditație, mi se pare uneori că am înțeles în sfîrșit, ce înseamnă să interpretezi marile texte cu o simplitate totală”.

Cerințele actuale ale spectacolului liric

Motto : „Dacă genul liric este rău, atunci e cel mai rău din toate genurile. Dacă este bun, atunci e cel mai bun“.

(Diderot).

Opera a fost întotdeauna — de la crearea sa — un spectacol al epocii sale, oglindind-o cu veridicitate, abordând modalități de înscenare — în etapele sale istorice — determinate de factori sociali. Astfel în gândirea și gustul unui moment dat, al unei anume societăți, ea intru-nește toate datele pentru a fi un spectacol „la modă“. Și aceasta s-a repetat de fiecare dată când și-a schimbat modalitatea de reprezentare. Pentru că teatrul liric n-a rămas niciodată un simplu „fapt muzical“ ci a îmbinat toți factorii de spectacol pentru a se defini ca gen specific și a se impune în conștiința epocii, socotim că și în zilele noastre teatrul liric își păstrează aceste atribute. Impresia de criză este aceeași care de-a lungul vremii a constituit motorul detectării modalităților de reprezentare. Doar că astăzi ea apare accentuată de dezvoltarea explozivă a mijloacelor de informație și cunoaștere, de rapiditatea cu care se parcurg distanțele și se stabilesc contactele între creatori și interpreți, de dezvoltarea mijloacelor tehnice și a utilajului scenic. Dar acestea nu fac altceva decât să ducă la diversificarea concepțiilor și multiplicarea viziunilor. Deci, nu mai putem avea de-a face cu un singur tip de reprezentare — asemenea celei baroce sau romantice — ci se repune în drepturi una din cerințele esteticii aristotelice : *originalitatea*. Astfel se stimulează gândirea teoretică — privind specificitatea genului — se experimentează în mod creator înscenarea lucrărilor muzical-dramatice.

Totul concurează astăzi pentru crearea efervescentă a gândirii de spectacol, pentru îmbinarea senzorialului cu intelectualul, de la compozitor la scena perfect utilată, într-o sală cu acustică ideală, la actori (personalități puternice — dar supuse spiritului colectiv) conduși de dirijori și regizori de cultură, și pînă la spectatorul avizat, cunoscut de realizatori prin cercetarea sociologică. Căci, tipic pentru opera secolului nostru este faptul căutării adaptării reprezentății la convenția genului muzical-dramatic în spiritul contemporaneității. Iar spiritul acesta nu înseamnă a îmbrăca actorii cu haine moderne, ci a le insufla gânduri moderne.

Și în trecutul scenelor noastre lirice au existat realizări de seamă, ținînd mai ales de prezența în reprezentare a unor soliști de o înaltă profesionalitate și, uneori, de actul creator al unor Const. Pavel sau Sigismund Zaleski pe plan regizoral, sau al unor Ionel Perlea sau Egizio Massini, pe plan muzical.

O dată cu instaurarea noii societăți, fenomenul se generalizează iar realizările artistice devin o preocupare comună. Repertoriul conține cele mai valoroase creații ale trecutului, la care se adaugă o seamă de lucrări originale românești — fie reluate din creațiile mai vechi, fie prezentate în premieră. Interpreții sînt formați în școli de tip nou și reușesc să se impună prin calități recunoscute în toată lumea. Se construiesc săli și se utilizează cele existente; un mare număr de scenografi definesc un nou tip de cadru, specific muzical. Apare regia de operă ca o preocupare artistică de concepție, dobîndindu-și rolul ideologic de mult așteptat. Un public mai activ și receptiv ca niciodată reușește să impună ierarhizări valorice ale reprezentăției. Realizatorii spectacolului nu se mai mulțumesc cu evidențierea ideilor autorilor — în cazul repertoriului universal — ci caută valențe noi, creatoare, tipice pentru gândirea omului de azi. Puncte de referință pot fi citate prin realizarea *Noptii furtunoase* și *Oedip* la București, *Alexandru Lăpușeanu*, *De la Matei citire* la Cluj, *Marin Pescarul* la Timișoara și multe altele.

Dacă ne-am referit doar la cîteva titluri din creația românească din trecut, este pentru că înscenarea lor reflectă mai elocvent ideea de contemporaneizare a conținutului în exprimări moderne. Aceleași preocupări au generat reușita unor spectacole din repertoriul clasic. *Ernani* la Cluj, *Faust* și *Nunta lui Figaro* la Iași, *Fidelio* la Brașov, *Aida* la București — dar poate în mai mică măsură, din cauza rezistenței unor păstrători de așa-zise tradiții sau poate tocmai datorită unei neclarificări în conceptul de gen specific muzical-dramatic. La fel s-a întîmplat și cu înscenarea lucrărilor contemporane. Dacă unele realizări pot fi citate drept exemplare din punctul de vedere al concepției de spectacol — *Ion Vodă și Fata cu garoafe* la București, *Trandafirii Doftanei* la Brașov, *Ion Vodă* la Iași, *Neamul Șoimăreștilor* la Cluj — altele au avut de suferit de pe urma lipsei de decizie, în delimitarea modalităților.

Genul liric și-a fixat în teatrele noastre, o serie de coordonate ce ni se par a fi demne de relevat, integrîndu-se atît în competiția mondială, dar mai cu seamă, găsindu-și echivalentul în cultura socialistă. Opera este un gen de sinteză dar în același timp și de analiză. Este viață, dar viață afectivă — iar aceasta se supune existenței sociale. Ea trebuie să-și caute punctele de comunicare cu spectatorii în ideile timpului, prin varietate de expresie, prin aprofundări tematice. Pasișarea și autopasișarea nu pot lua drept pretext tradiția, decît căzînd în rutină. Opera nu trebuie confundată cu teatrul, ea este teatru, dar un teatru muzical, este o evocație sonoră a dramei, nu e însăși drama. Modalitățile actoricești vor trebui să fie specifice, ca și cele regizorale sau scenografice. Naturalismul și descriptivismul trebuie înlocuite cu semnificația. Reprezentația lirică trebuie

să ofere aspectele specifice muzical-dramatice, deci aspectul afectiv dar și cel dinamic. Și poate n-ar fi inutil de amintit aici J.J. Rousseau, care spunea o dată : „E o mare și frumoasă problemă de rezolvat, în ce măsură poți face cuvîntul să cînte, iar muzica să vorbească“. Să nu uităm că spectatorul este copleșit azi de senzații, de pretutindeni, că interesul său e solicitat în multe direcții, iar sensibilitatea sa a căpătat o mulțime de fațete. El poate opta și poate ierarhiza, diferă de la Iași la București; dar nici la București publicul nu e același pentru *Traviata* sau pentru *Ion Vodă*. Spectatorul trebuie captat în fiecare seară.

Și poate aici se află unul din atributele principale ale reprezentației lirice : ea nu poate fi „culinară“, de înghițit la micul dejun, la prînz și seara. Spectacolul este o sărbătoare — nu în sensul luxului — ci al excepției. Aceași ambianță trebuie să fie și pe scenă. Iarăși, nu măreție și lux, ci gust și noblețe afectivă. Sărbătoare la care se participă activ și de-o parte și de alta, devenind liantul celor două participări. Sărbătoare în care hrana sînt aplauzele și care a doua zi poate fi comentată cu plăcerea rememorării. Rememorare pe care o critică muzicală atentă și competentă o poate face, susținînd-o și iubind-o așa cum o iubește cel ce o profesează și cel care o frecventează. Sărbătoare în care să răzbată actualitatea cu mesajul ei, viața cu cerințele ei spirituale.

A. I. ARBORE

Considerații privind creația concertantă pentru pian

În contextul dezvoltării bogate, multidirecționale, efervescente a creației muzicale contemporane românești, un loc deosebit — prin aria largă a publicului căruia i se adresează — îl deține creația concertantă pentru pian.

Ancorarea puternică în melosul autohton, problematica filozofică a omului zilelor noastre, optimismul, pulsația plină de viață a străbunelor ritmuri populare, nostalgia cîntecului lung, doinit, sînt elementele cele mai caracteristice, care definesc profilul aparte al concertului românesc pentru pian și îi conferă originalitate în muzica universală contemporană. Aceste trăsături apar ca elemente comune ale unor lucrări de o factură foarte diversificată atît ca stil cît și ca mijloace, procedee tehnice utilizate.

Astfel, o bună parte din lucrările concertante existente sînt scrise în forme tradiționale, tematice, tonale. Din această categorie fac parte lucrări mai vechi, dintre care voi aminti concertul „*Pe culmile Carpaților*“ de Stan Golestan, prezentînd elemente de programatism și utilizînd voci umane în orchestră, *Concertul*

de Sabin Drăgoi, *Concertino* de Dinu Lipatti, *Concertul op. 19, nr. 2* de Filip Lazăr, (de o interesantă factură contrapunctică) etc.

Concertul care reușește pe deplin o reliefa-re strălucitoare a liniei pianului solist, exemplu de măiastră șlefuire și punere în valoare a monodiei caracteristice românești, a unisonului plin de vervă și culoare, este *Concertul pentru pian și orchestră* de Paul Constantinescu, lucrare distinsă cu Premiul de Stat pe anul 1953. Departate de orice încărcătură de prisos, transparența și claritatea melodiilor, orchestrația aerisită, unele inflexiuni bizantine, conferă *Concertului* de Paul Constantinescu o prospețime, o noutate și un farmec fără egal în întreaga literatură a genului.

Spațiul nu ne îngăduie să ne oprim mai mult și asupra altor lucrări construite pe principii oarecum asemănătoare, cum sînt *Concertul pentru pian și orchestră* de Alexandru Velehor-schi, sau cele aparținînd lui Nicolae Buicliu, Mircea Chiriac, *Concertul* de Carmen Petra-Basacopol și vigurosul *Concert pentru pian și orchestră* de Valentin Gheorghiu, scris în 1959 și distins cu premiul „George Enescu“ de către Academia R.S. România.

Dintre acele lucrări care îmbină o formă tematică, tradițională cu unele mijloace noi de alcătuire putem cita cele două concerte pentru pian și orchestră de Pascal Bentoiu :

— primul — o reușită incontestabilă a genului — realizat într-un limbaj clar, melodios, cu ritmuri sugerînd arhaice serbări dionisiace, cu o originală armonie, reunind în mod inedit elemente postenesciene cu inflexiuni neoromantice și actuale ;

— al doilea, mai modern, o lucrare plină de nerv, fantezie și strălucire, cu elemente de programatism, o muzică plină de tinerețe și adresată tineretului, puternic ancorată în contemporaneitatea românească. Remarcăm renunțarea la simetriile de tip clasic, utilizarea principiului ciclic, cromatizarea intensă atît pe plan vertical cît și orizontal.

De asemenea, pot fi citate *Variațiunile pentru pian și orchestră* de Tudor Ciortea, o muzică intelectualizată, de un deosebit rafinament, aducînd în planul novator formule mici, de esență modală, zone de imitație restrînse, în general o mare economie și concentrare de elemente expresive.

Tendința de integrare a solistului în masa orchestrei, ca urmare a creșterii potențialului simfonic, uneori dramatic al unor lucrări concertante pentru pian, se reliefează în *Concertul* de Liviu Glodeanu, lucrare de o robustețe aspră, îmbinînd ritmuri de esență popular ardelenescă, într-o construcție riguroasă și clară, precum și în *Scenele pentru pian și orchestră* de Dan Buciu.

Printre lucrările concertante ce utilizează procedee dintre cele mai noi ca atematismul, serialismul, aleatorismul, poantilismul, sunete nedeterminate precis, alternanța netradițională a părților, se înscriu *Concertul pentru pian*

și orchestră de coarde de Dan Constantinescu, lucrare de o elevată elaborare intelectuală, apropiată de stilul cameral, premiată de Academia R.S. România, lucrarea *Jocuri pentru pian și orchestră* de Anatol Vieru, colorată cu elemente ilustrative de o deosebită forță sugestivă.

Cultivarea inovațiilor în orchestrație, pre-dilecția pentru percuție se adaugă elementelor de mai sus în lucrări cum ar fi: *Evenimente I-II-III, pentru pian preparat, percuție în pian, chitară electrică, contrabas, vibrafon, corn, marimba și 6 imprimări magnetice* de Mircea Istrate, *Studiu în două părți pentru pian concertant, lemne, alămuri, celestă și baterie, op. 64* de Marcel Mihalovici, lucrarea *Muzică de concert pentru pian, percuție și alămuri* de Aurel Stroe, a căror nouă factură a solicitat și îmbogățirea notației cu simboluri și moduri de atac explicate într-o legendă introductivă. Din punct de vedere al execuției, aceste lucrări solicită net o nouă concepție interpretativă, antrenând tot mai mult pe de-o parte posibilitatea de concentrare a atenției, gândirea, iar pe de alta, capacitatea de a improviza, fantezia.

De asemenea, devine aproape obligatoriu cîntatul după note, legat de aspectul grafic tot mai încărcat și mai diferențiat de la o partitură la alta.

Practica a dovedit că se pot crea lucrări valoroase utilizînd procedeele cele mai diverse. Important rămîne scopul, sinceritatea și talentul cu care se aleg mijloacele tehnice și de expresie — foarte noi sau mai vechi, măiestria cu care se alcătuiesc într-o formă sau alta, după o matură chibzuință. Preocuparea pentru inovație, interesul pentru investigarea zonelor necunoscute ale orizontului sonor, sînt lăudabile atîta timp cît nu devin un scop în sine, nu pierd legătura cu valoroasa moștenire a realizărilor acumulate de muzica românească prin eforturi și migală plină de dăruire artistică, atîta timp cît nu uită că muzica se adresează omului integral, nu numai omului cu puterea sa sporită de abstractizare filozofică și intelectualizare, dar și omului cu emoțiile, bucuriile, sentimentele și aspirațiile sale.

Georgeta ȘTEFĂNESCU-BARNEA

Dimensiuni ale educației muzicale de masă

de George PASCU

Înflorirea vieții muzicale după 23 August, la parametri de neconceput în trecut, a făcut stringent necesară o susținută campanie de culturalizare muzicală a acelor lipsiți altădată de bucuriile muzicii. Obiectivul imediat a fost acela al familiarizării auditoriului cu limbajul muzicii și al orientării acestuia în formele, genurile și stilurile muzicale. Pentru început s-a simțit nevoia unor procedee bazate pe corelări directe și, în consecință, s-a pornit de la posibilitățile programatice ale muzicii, deși știm bine cît de limitat este acest mod de a înțelege muzica.

În decursul anilor, datorită creșterii vertiginose a posibilităților de difuzare a muzicii prin radio, televiziune și disc, receptivitatea a crescut considerabil, astfel că fără a neglija metodele de educație muzicală elementară s-a simțit necesitatea unor noi metode și procedee menite să faciliteze atingerea unor obiective superioare în educația muzicală a maselor.

Muzica nu este numai *mimesis*, ea este și *poesis*, și aceasta înseamnă că o dată cu plămuirile imaginației și fanteziei autorului se tinde și către o abstractizare tot mai mare a imaginilor muzicale. Sintagme cu semnificații

mimetice se împletesc cu altele, create, avînd ca sistem de referință nu atît fenomene reale ci înseși sintagmele mimetice, creîndu-se variante ale acestora, variante ale căror semnificații capătă, firește, o deschidere mult mai mare. Fie că rămîn cît de cît legate printr-un foarte firav fir asociativ de sintagmele-mimesis din repertoriul preexistent, fie că intră în cîmpul reprezentării unor fenomene mai generale, ele îmbogățesc universul muzicii, depărtîndu-se de concretul mimetic. În felul acesta se creează o „lume“ a sintagmelor muzicale, cu relații multiple, ele devenind „obiecte sonore“, a căror succesiune ascultă de o „logică“ specifică și de tipuri arhitectonice determinate de dialectica muzicii în virtutea căreia prind viață, se înfruntă, se transformă, se înlănțuie, se grupează în entități determinate de anumite sisteme de relații, entități pe care le numim curent forme muzicale.

Cunoașterea, receptarea și trăirea acestei muzici necesită o laborioasă și meticuloasă acțiune sistematică de educație muzicală prin audiții. În felul acesta aducem ascultătorul în miezul muzicii pe care o va aprecia și ca *tehné*, ca o construcție sonoră ale cărei imagini au o foarte mare deschidere.

La etajul *mimesis*-ului, muzica începe de la concretul onomatopeic și merge pînă la reflec-tarea unor fenomene generale ale realității; la etajul *poesis*-ului, creatorul, încercînd să plămuiască lumi imaginare, lumi sonore, oscilează între *mimesis* și abstractie. La etajul *tehné*-ului ne aflăm în stadiul cel mai înalt de abstractizare. Dar oameni sîntem. Și avem un trecut

înainte-ne, trecut în care experiența vieții ne-a făcut să atribuim anumite înțelesuri ale sintagmelor muzicale, astfel că, cu greu vom urmări dialectica abstractă a muzicii fără a o corela cu „pattern“-urile afective ale vieții trăite, fără a ne incita la meditație. Coroborînd cele mai abstracte desfășurări muzicale cu epoca, cu autorul, cu mediul social, cu spiritualitatea în care a trăit autorul, nu ne va fi greu să înțelegem respectivele construcții muzicale, să le deslușim semnificații majore, umane, spirituale. Astfel că prin *tehné* ajungem la semnificații de ordin spiritual, la *poesis* am putea spune.

Desigur acțiunea de educație muzicală prin audiții o facem diferențiat, ținînd seama de criteriul vârstei, al culturii, al mediului social. Este limpede că nu putem porni chiar de la început cu ideea de a deprinde ascultătorul cu muzica abstractă. Avem exemplul lui Bach care a imbinat în *Klavierbüchlein*-urile sale dansul cu piesa lirică și cu invenția.

În cercurile de audiții ieșene îndrumate de Catedra de muzicologie a Conservatorului se caută o imbinare armonioasă a metodelor și procedeele. De la clasicele cicluri de gramatică muzicală, forme, genuri, autori, etape și pînă la cicluri interdisciplinare — la toate audițiile se caută a se sădi în conștiința ascultătorului ideea autonomiei și specificității comunicării muzicale pentru a se feri de căutarea unor corespondențe naive și pentru a înțelege caracterul ectosemantic al muzicii, trăind-o.

Filarmonicile moldovene au realizat multiple cicluri vizînd atît instruirea în tainele tehnicii și structurilor muzicale cît și în sfera stilurilor (autori, epoci).

Racila de care suferă încă aceste acțiuni constă însă în fluctuația publicului ascultător, ciclurile devenind astfel inoperante. Acolo unde se asigură o frecvență a aceluiași public, roadele nu întîrzie.

În această privință trebuie să menționez că în afara acțiunilor oficiale, se întîlnesc cercuri de audiții inițiate de intelectuali cu înaltă pregătire, care-și dăruiesc o parte din timpul lor acțiunii de educație muzicală, uni: dintre ei utilizînd metode originale.

Astfel prof. univ. George Văideanu, pe vremea cînd funcționa la Universitatea din Iași, a condus cercul de „Prietenii ai muzicii“ la liceul „Ibrăileanu“. Cînd ajungea la un stadiu propice începerii audițiilor, menite să ducă auditoriul la înțelegerea stilurilor, pornea de la muzica lui Beethoven, socotînd-o cea mai aproape de om. Apoi înainta în două direcții, spre Bach prin clasici și spre muzica modernă prin romantici.

Profesorul de franceză Inocențiu Măcărea-nu, la liceul „M. Eminescu“, conjugă audițiile cu participarea voluntară la un cor de cameră, contînd că practicarea muzicii deschide mult mai larg porțile spre înțelegerea ei plenară.

Demne de menționat, pentru elevata ținută spirituală și pentru largul orizont de cultură pe care-l preconizează, sînt cercurile conduse de intelectuali de înaltă cultură și cu o largă deschidere spre tot ce este fenomen artistic: Profesorul Aurel Dorcu, la liceul „Laurian“ din Botoșani, medicul Dorin Speranța, la Casa de cultură din Municipiul Gheorghiu-Dej, profesorul Gh. Ciobanu la Casa de cultură din Roman și profesorul I. Enache la Hirleu.

Spațiul nu-mi îngăduie a menționa procedeele și programele fiecăruia dintre acești entuziaști propagandiști ai muzicii. Mă mărginesc a enunța pe scurt cîteva informații. Pe lîngă clasicele serii de audiții, destinate informării asupra elementelor, formelor, genurilor etc. se fac cicluri care se sprijină pe relațiile muzicii cu alte arte: *Teme literare în muzică, Teatrul și muzica, Muzică și pictură*, etc. *Călătorii muzicale, Dansurile în diferite epoci și la diferite popoare* și multe alte teme care oferă puncte de reper pentru înțelegerea muzicii.

Dar nu numai atît. La acești melomani am întîlnit cicluri de „integrale“ (*Clavecinul bine temperat, Sonatele, Simfoniile lui Beethoven*, etc.) și cicluri de „interpretări paralele“, ceea ce dovedește că nu se sondează muzica numai superficial, ci se cercetează și problematica ei tehnică.

Dacă adăugăm faptul că la Botoșani și la Onești audițiile se coroborează uneori cu proiecții de arte plastice sau cu lecturi literare adecvate, ne dăm seama ce climat artistic și spiritual se întreține în aceste condiții.

Personal, am asistat la multe asemenea acțiuni în județele Moldovei. Cu Filarmonica din Botoșani am parcurs cu regularitate cam 15 centre urbane și rurale din județele Botoșani și Suceava. În unele sate se instaurase o tradiție a concertelor lecții, la care tineretul venea fără preliminar acțiuni de „mobilizare“. În cel mai nordic orașel al țării, la Darabani, am găsit un climat favorabil pentru că, acolo, un profesor de desen inițiasse deja cu mult succes un cerc de muzică simfonică.

Progresul culturii muzicale românești în cei treizeci de ani se reflectă și în numeroasele cercuri de audiții care indică interesul sporit pentru muzică. Ținuta spirituală elevată a multora din aceste cercuri, ca și tendința vădită de a se elimina explicațiile sociologist-vulgare sau cele naiv-literaturizante, denotă un stadiu avansat al culturii noastre muzicale.

Tradiție și actualitate în muzica suedeză

de Dr. Vasile TOMESCU

Schimbul de valori neobișnuit de dinamic pe care civilizația modernă îl activează între centrele cele mai diferite ca specific de viață și poziție geografică, departe de a uniformiza peisajul cultural și artistic, îi conferă mai multă distincție și mai fine nuanțe ca oricând în istoria omenirii. Dacă în complexul de factori care influențează formarea spirituală a unei națiuni, datele istorice și geografice sînt puncte de reper în fața observatorului oaspete, atunci pentru cultura și arta suedeză acest adevăr apare deosebit de evident.

Brăzdată de cercul polar dar favorizată de blîndetea curentului Golfstrom, parcurgînd întreaga claviatură a reliefului, de la cîmpiile molcom ondulate pînă la semețele înălțimi albe de nea ale munților, trup cu mădulare de marmură răsărit din adîncul mării și cu ochiuri albastre de mare pătrunzînd în vatra străvechilor așezări, Suedia a descins din vikingi pentru a se integra tradițional în efortul pașnic și constructiv al Europei. Cultura și arta acestui popor este pomenită încă în cronici latine și în islandezele Saga, iar muzica, după faza universal primitivă a funcției magice și păstrești, intră în istorie prin începuturile artei polifonice semnalate la Uppsala încă din 1298. O sinteză a avut loc de timpuriu între arta populară a cîntecelor păstorești de chemare, cu bogate melisme, denumite Kulning, baladele de rezonanță nordică cu dese refrene, coruri de uz sacru cu bogate structuri

polifonice, și muzica de dans a curții, de proveniență franco-germană. Secolul XVIII vede luînd ființă Academia de muzică, Opera din Stockholm și Teatrul din Drottningholm, în jurul cărora o intensă viață muzicală a transpus pe pămînt nordic valorile create în domeniul instrumental și al operei de preclasicii francezi, de Bach și de clasicii vienezi. Cunoscînd în veacul XIX o evoluție foarte apropiată de aceea a muzicii românești — înființarea Conservatorului, a Societății Filarmonicii din Stockholm și Götteborg, afirmarea unui pasionat devotament pentru cercetarea și valorificarea folclorului național mai ales după îndemnul lui Herder — muzicienii suedezi se străduiesc să contureze o școală de compoziție cu specific propriu. Cel mai poeminent precursor activînd în această perioadă este Franz Berwald, muzician de reprezentativă formație europeană, ale cărui simfonii și muzică de cameră exprimă un generos lirism septentrional, sintetizînd pentru muzica suedeză etape de la Beethoven pînă aproape de Liszt, simbolizînd cu autoritate estetica „romantismului național“. Pătrunderea imediată și masivă în viața muzicală a țării, a muzicii inovatoare creată de Mendelssohn, Liszt, Schumann și mai ales Wagner, stimulează un adevărat curent neoromantic, ai cărui exponenți Ludwig Norman, August Söderman și Emil Sjögren exaltă virtuțile istoriei naționale căutîndu-și sursele de inspirație melodică în epica și lirica folclorică și țintind spre cucerirea unor zări armonice ce prevesteau arta impresionistă. Relevînd din nou similitudini cu drumul școlii românești, muzica suedeză pătrunde în aria universală către pragul veacului XX, cînd, după o generație de continuatori fideli ai artei lui Wagner și Grieg, Hugo Alfvén înfăptuiește în domeniul coral ceea ce la noi a realizat D. Gh. Kiriac, și în domeniul orchestral ceea ce rapsodiile și *Poema Română* ale lui George Enescu au afirmat: aportul național la îmbogățirea muzicii universale a începutului de veac. Baletul *Fiul pierdut* cu muzica de

Stockholm. Vedere de ansamblu



H. Alfvén, interpretat de Opera din Stockholm într-o seară coregrafică alături de *Cele patru temperamente* de P. Hindemith în viziunea lui George Balanchine, mi-a transmis tot atât de convingător umorul scandinav rafinat și dezinvolt, valorificând cinci dansuri populare pline de farmec cum ar transmite cred unui oaspete suedez expresia umorului coregrafic românesc baletul *La piață* de M. Jora.

Și istoria relevă încă alte apropieri dacă reținem înființarea în 1918 a Societății suedeze a compozitorilor, care a creat în 1923, deci la scurt timp după întemeierea Societății compozitorilor români, Biroul său de reprezentare STIM, activ și astăzi. După generația lui Kurt Atterberg, Ture Rangström, Natanael Berg și Edvin Kallstenius, de orientare romantică, o operă eficientă de integrare în tendințele moderne ale perioadei interbelice desfășoară Gösta Nystroem și Hilding Rosenberg. Prin largul registru tematic și prin înnoirile de ordin tehnic expresiv care încorporează creator cuceririle artei europene de la Schönberg pînă la Bartók și Stravinski, ca și prin contribuția hotărîtoare adusă la îndreptarea pe o cale modernă a învățămîntului compo-nistic suedez, Hilding Rosenberg și-a câștigat denumirea de „părinte al muzicii suedeze”. În fine, întregesc peisajul tendințelor muzicii moderne orientările expresionistă și neoclasică ale unor creatori ca Dag Wiren, Gunnar de Frumerie, Lars-Erik Lareson și alții.

Ca în alte țări europene, perioada imediat următoare celui de al doilea război mondial a produs substanțiale mutații în gândirea și sensibilitatea artistică. Confruntarea acută a conștiinței umane cu ea însăși, problema devenită vitală a raportului dintre artă și public, destinul social al operei de artă contemporană — chestiune dezbătută cu probitate și răspundere în presa suedeză în timpul vizitei pe care am avut prilejul să o fac în această țară — iată coordonate care determină cursul strădaniilor celor mai dotați compozitori suedezi din zilele noastre. Potrivit opiniilor de prestigiu, muzica nouă, obligată să continue a se îmbogăți în spiritul expresiv și în tehnica de realizare cea mai cutezătoare, trebuie să tindă structural către zonele de interes afectiv și rațional ale ascultătorilor, să îndeplinească funcția nouă în formă, tradițională în fond a artei umaniste. Pentru a nu se zăgăzui în experimentul pur cerebral, deși cercetează cu pasiune și cutezanță întreg labirintul acestuia, muzica nouă caută să devină un fapt semnificativ al conștiinței contemporane. Iată obiectivul activității unor instituții ca Societatea Fylkingen, adevărat forum al muzicii contemporane de cameră, organizația pentru concertele simfonice „Nutida Musik” (Muzica contemporană), Asociația de concerte, Societatea „Intimmusik”. Pentru cercetarea noilor posibilități de realizare sonoră activează Studioul de muzică electronică (EMS — Studion) pe care am avut satisfacția să-l vizitez, dotat cu cea mai modernă aparatură, precum și alte studiouri ca acela de pe lângă Radioteleviziune.

Punctul de plecare pentru afirmarea muzicii contemporane suedeze îl constituie, spuneam, creația și

aportul pedagogic al lui Hilding Rosenberg. Este o personalitate impunătoare și totodată deconcertantă prin amplitudinea și varietatea operei, prin mobilitatea continuă a stilurilor, amintind astfel de Stravinski, dar stăruind în final către o sinteză personală. Într-un concert cu program integral nordic, dat de orchestra filarmonicii din Stockholm condusă de Antal Dorati, am ascultat din creația lui H. Rosenberg, *Simfonia pentru suflători și percuție*, captivantă prin ingeniozitatea cu care sînt diferențiate pe un spațiu simfonic vast timbrele acestei formații obiectiv dură; am apreciat măiestria de prim ordin a unui discurs permanent dinamic, linear, care face să renască melodismul cu ecouri din arta gregoriană medievală; într-un cuvînt, o lucrare de prestigiu cu atât mai mult cu cît izbuteste să prevină riscul asemănării cu *Simfonii pentru o formație* similară a lui Stravinski. La Operă am urmărit spectacolul buf *Marionete* cu muzica de același compozitor, o neostilizare a comediei dell'arte, de fermecătoare eficiență liric-muzicală și satiric-scenică. Regia (F. Albenius) și scenografia (S. Nelson) exploatează modalitatea deplinei elocvențe pe care mijloacele sobre dar inspirate o conferă și nu o dată am avut impresia că întîlesc secvențe din spirituala noastră comedie muzicală *O noapte furtunoasă*; cu deosebirea că sfera personajelor și rezonanța melosului se apropie mai degrabă de un De Falla decît de folclorul urban transfigurat la noi de Paul Constantinescu. Însă opera suedeză este substanțial națională prin spiritul tratării și agreată din această cauză cu fervoare de public.

Dintre muzicienii generațiilor actuale, trei creatori se reliefează printre componenții așa numitului „Grup de luni”, a cărui carte de căpătîi a fost cunoscuta inițiere în compoziție de Hindemith. Este vorba mai întîi de Karl-Birger Blomdahl, prematur dispărut, dar nu înainte de a se fi afirmat cu

Opera regală din Stockholm



proeminență în viața artistică internațională, îndeosebi prin opera *Anniara* aflată în repertoriul teatrelor din Edinburg și Hamburg. În domeniul instrumental-simfonic, Blomdahl a parcurs o cale mereu înnoitoare, mergînd de la serialismul utilizat după procedee pointiliste pînă la o gramatică proprie care-i permite realizarea unei tensiuni expresive aproape excesive, abundente în culori armonice și orchestrale de puternică densitate ritmică contrastantă. *Suita Sysiphos*, muzică electronică, mi-au justificat această apreciere.

Personalitate complexă, Sven-Erik Bäck a asimilat diferite direcții ale mișcării muzicale europene, realizînd piese de cameră și simfonice, o operă radiofonică, balet, coruri, cu o pondere însemnată în muzica țării sale. Stăpînind stilul lui Palestrina și al măștrilor barocului, Bäck își dezlănțuie, nestîngherit de limitele tehnicii și de prejudecățile vreunui sistem, bogata sa fantazie, rămînînd atașat temelor de semnificație umanistă. Muzica pe text de Paul Claudel, motete, o operă după un basm japonez dezvoltă artistic motive etice elevate.

Ca și Bäck, legat direct de practica interpretării muzicale și profesor de compoziție, Ingvar Lidholm sintetizează două concepții estetice tradiționale opuse: romantismul și expresionismul. *Pecis pentru orchestră* și *Laudi pentru cor à cappella* mi-au dezvăluit un temperament viguros, nuanțat de la sensibilitatea poetică de nordică tradiție contemplativă pînă la izbucniri paroxistice de dramatism și tragism, toate reliefate cu rafinament și măiestrie. Alți muzicieni se disting dintr-un interesant grup de autori preocupați să extragă din necunoscut legi, valori, sensuri sonore. Bengt Hambreus, muzicolog pasionat, tinde să realizeze în muzica sa o „orgă spațială fantastică dincolo de orice granițe“, tot așa cum Bo Nilsson, trăind în lumea aparte a Laponiei, și Sigfried Nauman dovedesc căutări inedite susținute cu dăruire.

Activitatea de creație este legată direct de aceea teoretică. Învățămîntul și cercetarea muzicologică, ilustrate azi prin profesorii Ingvar Bengtsson la Uppsala, Ernst Emsheimer și Martin Tegen la Stockholm, se preocupă cu seriozitate de studiul muzicii, de la arta antichității extrem-orientale pînă la experimentul electronic. Bibliotecile, dintre care cea de la Uppsala se bucură de o îndreptățită reputație mondială, muzeul de istoria muzicii, cuprinzînd și o frumoasă documentație folclorică românească, secțiile de muzicologie din cadrul universităților, „Muzikrevy“ condusă de Bengt Plejel, editurile de muzică și casele de discuri sînt forțe active în acest domeniu.

Peisajul muzical suedez contemporan se întregește — dacă nu se deschide chiar — cu aspectele unei intense și ridicate activități interpretative. Opera, avînd vechi tradiții care încep cu activitatea celebrei cîntărețe a veacului trecut denumită „privighetoarea nordului“, Jenny Lind, cuprinde artiști de renume mondial printre care sopranele Birgit Nilsson și Elisabeth Söderström, contralta Kerstin Meyer, tenorii Jussi Björling și Nicolai Gedda. Orchestra filarmonicii și a radiodifuziunii, alte orchestre din Götteborg, Malmö și încă din trei centre sînt conduse de dirijori ca Westerberg sau Blomstedt, S. Celibidache, S. Commissiona. Festivalul anual de la Stockholm, spectacolele de vară de la teatrul Drottningholm, cicluri de muzică corală interpretate în catedrale — am urmărit — un excelent program de *cori spezzatti* din creația lui Heinrich Schütz dat de Adolf Frederiks Kyrka — manifestări ale artei folclorice deosebit de vii îndeosebi în regiunea Dalecarlie sporesc farmecul și originalitatea vieții artistice suedeze. Teatrul din cetatea medievală Vibli, situată în insula Gotland, este celebru prin succesele obținute în ultimii 40 de ani cu opera *Petrus de Dacia* compusă de Friedrich Mackler și

avînd ca subiect călătoriile europene inclusiv în ținuturile românești ale unui celebru personaj suedez de epocă.

Este de apreciat efortul întreprins de către Centrul național pentru propagarea concertelor, Asociația educației muncitorești, care grupează cîteva mii de cercuri pentru studii muzicale, în direcția decentralizării vieții muzicale, a extinderii ei pînă la localitățile în care clima defavorizează prezența formațiilor muzicale.

Aflată în plină efervescență, preocupată deopotrivă să se integreze în mișcarea artistică mon-

dială a epocii noastre și totodată să devină în propria țară un fapt de rezonanță socială, viața muzicală suedeză prețuiește cu căldură valorile culturii muzicale românești. O audiție de muzică românească, solicitată de catedra de compoziție a conservatorului din Stockholm, numeroase alte contacte pe care le-am avut cu muzicienii suedezi mi-au adeverit existența unui viu interes și a unor mari resurse în această direcție, a dorinței reciproce ca acestea să fie cît mai durabile și eficient fructificate.

Sopot '74

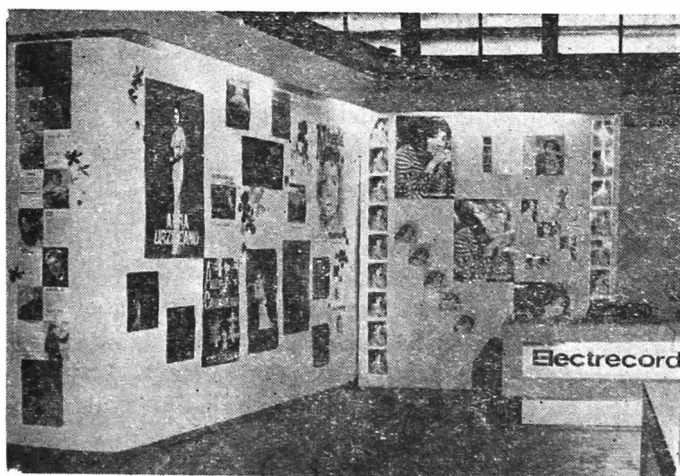
Ajuns în acest an la a 14-a sa ediție, *Festivalul internațional de muzică ușoară de la Sopot* a atras din nou — în zilele ultimei decade a lunii august — o lume pestriță în cunoscuta localitate balneo-climaterică de pe litoralul polonez al Mării Baltice. Ca la orice Festival de acest gen, în jurul celor 30 de cîntăreți din 20 de țări s-au strîns aci sute de compozitori, textieri, instrumentiști, reprezentanți ai unor case de discuri, companii de radio și televiziune, agenții de impresariat, întreprinderi de comerț exterior pentru discuri, ziariști, pe lîngă miile de spectatori care „vinau” bilete pentru a putea participa, în uriașul teatru de vară cu 6 000 de locuri, la concertele anunțate. Pe fundalul forfotei neîntrerupte — de la primele ore ale dimineții pînă tîrziu după miezul nopții — a tuturor celor legați în mod direct sau indirect de manifestările Festivalului, s-a desfășurat ediția din acest an, concepută ca o competiție între casele de discuri.

Pe lista participanților s-au aflat înscriși cîntăreți reprezentînd firme discografice din Anglia, Austria, Bulgaria, Canada, Cehoslovacia, Cuba, Finlanda, R.D. Germană, R.F. Germania, Grecia, Irlanda, Jugoslavia, Olanda, România, Spania, S.U.A., Suedia, Ungaria și U.R.S.S., unii dintre ei afirmați de mai multă vreme în lumea internațională a muzicii ușoare ca de pildă Chris Montez (S.U.A.), Radojka (Jugoslavia), Euson (Olanda), Pavel Barton (Cehoslovacia), Sofia Rotaru (U.R.S.S.), Marion (Finlanda) sau Marina Voica (România). Toți aceștia s-au întrecut pentru a cuceri trofeeale concursului (Marele premiu al discului, premiile I, II și III la „Ziua discului”, premiile I, II și III la „Ziua poloneză”) atribuite de juriul internațional, alcătuit din reprezentanții celor 30 de case de discuri prezente. În plus, mai erau anunțate un premiu special decernat de membrii polonezi ai juriului, un premiu de aranjament orchestral, un premiu al publicului, un premiu al presei și un premiu al fotografiilor acreditați la Festival.

Urmărind desfășurarea diferitelor seri ale concursului, membrii juriului au putut constata că în timp ce nici unul dintre concurenți nu se distanța în chip vădit față de ceilalți, cel puțin 12—13 candidați (incluzînd și unele din grupurile vocal-instru-

mentale ce participau alături de soliștii vocali) prezentau un bun nivel profesional mediu, justificînd prezența lor în palmaresul final. În aceste condiții, clasamentul era deschis hazardului, mai ales că desemnarea diferiților premiați a avut loc prin simpla adunare a voturilor secrete, fără nici o discuție prealabilă. Numai un astfel de hazard poate explica atribuirea „Marelui premiu al discului” cîntăreței finlandeze Marion, o interpretă înzestrată cu o prezență scenică agreabilă, și cu un oarecare temperament, dar în nici un caz cu calitățile ieșite din comun care să justifice un premiu atît de prestigios. În plus, Marion nici nu a prezentat la „Ziua discului” cîntece din patria sa, ci melodii de largă circulație din repertoriul anglo-american, printre care *I believe in music*. Cele trei premii pentru „Ziua discului” au revenit, în ordine, lui Serghei Zaharov (U.R.S.S.), Joe Cuddy (Irlanda) și Akira Fuse (Japonia), toți trei buni profesioniști, dotați cu însușiri vocale pe drept remarcate, dar folosind stiluri nu tocmai de actualitate în muzica ușoară internațională.

La „Ziua poloneză”, în care toți interpreții au trebuit să prezinte un cîntec provenind din creația de gen a compozitorilor țării organizatoare, premiul I a revenit — spre surpriza publicului și chiar a multora dintre membrii juriului — grupului suedez „Scaffell Pike”, ale cărui manifestări scenice s-au desfășurat sub semnul unui gust artistic îndoielnic.



Următoarele două premii au fost atribuite Sofiei Rotaru (U.R.S.S.) și grupului „2+1” (Polonia), prima o cîntărează cu voce plină și un stil viguros, ceilalți deosebit de populari în Polonia.

Premiul special al membrilor polonezi ai juriului i-a fost acordat lui Chris Montez (S.U.A.), interpret agreabil, simpatic, dar fără alte calități deosebite, iar premiul pentru aranjament orchestral japonezului Hiroshi Miyagawa, autorul unor orchestrații ample, de mare efect. În fine, Pavel Barton (Cehoslovacia) a primit premiul presei, Irena Jarocka (Polonia) premiul publicului, iar solista feminină din grupul polonez „2+1” premiul fotografilor.

În acest palmares au rămas neincluși cîțiva cîntăreți care ar fi putut figura cu egală îndreptățire pe oricare dintre locuri. Mă refer la Radojka (Iugoslavia), cu un glas interesant, de culoare „închisă” și o evidentă știință a frazării, la Euson (Olanda), sensibil, discret, fără „efecte” emfactice, la Daniel Velasquez (Spania), cu o voce amplă de tenor, la grupul „Corvina” (Ungaria), tineresc, original, plin de fantezie și antren, și în fine la Marina Voica, ale cărei calități de seriozitate profesională și de varietate a mijloacelor le cunăștem cu toții. La „Ziua discului” Marina Voica a cîntat *Stelele* de George Grigoriu și *O romantică fată* de Marius Țicu, iar la „Ziua poloneză” o melodie antrenantă a lui Wlodzimierz Korcz, căreia Ovidiu Dumitru i-a scris textul românesc (sub titlul *Dacă...*), iar Iosif Hastreiter un aranjament de frumoasă ținută. Succesul ei de public a fost indiscutabil, o seamă de impresari și de reprezentanți ai unor case de discuri din diferite țări s-au declarat interesați să mențină cu ea un contact în continuare, dar... juriul a fost de altă părere. Este un risc pe care îl comportă orice participare la un concurs.

În ansamblu, atît palmaresul (în majoritate) cît și reacția publicului (de asemenea în majoritate) a

confirmat o dată mai mult preferința pentru vocile frumoase, cu ambitus larg, cu acute puternice, însoțite de o frazare expresivă, de o prezență scenică atrăgătoare și de o gestică firească. Ca membru în juriu, am putut constata personal această crientare, cu prilejul diferitelor votări.

Simultan cu Festivalul, a avut loc la Sopot un Tîrg internațional al discului, la care casa românească „Electrecord” a avut un stand propriu. La diferite unități specializate din localitate s-au vîndut discuri românești, de un interes deosebit bucurîndu-se, în mod firesc, discul Marinei Voica, prezentă la concurs. La fel ca celelalte case care au luat parte la Tîrg, „Electrecord” a organizat un panou special dedicat cîntăreței care ne-a reprezentat la Festival. La acest stand, Marina Voica a avut întîlniri cu publicul, acordînd autografe pe discurile sale. Tot aci au avut loc și convorbiri cu diferiți delegați ai altor case de discuri, interesate să inițieze sau să lărgască relațiile comerciale cu România în acest domeniu specific, de care răspunde întreprinderea de comerț exterior „Cipexim”, de asemenea reprezentată la stand.

După cum se poate conchide, Festivalul și Tîrgul de la Sopot au constituit prilejuri binevenite pentru afirmarea în continuare a muzicii ușoare românești și a discului românesc pe plan internațional. Participarea țării noastre la ambele manifestări a trezit un interes confirmat în permanență cu prilejul contactelor pe care grupul nostru le-a avut cu numeroasele personalități din domeniul artistic și economic, prezente la Sopot. Iar felicitările călduroase ce ne-au fost adresate în ziua de 23 August — care a coincis cu penultima zi a Festivalului — au demonstrat o dată mai mult prestigiul de care se bucură astăzi România în lumea internațională.

Edgar ELIAN

Mișcarea muzicală de amatori în R. P. Bulgaria

Înapoiindu-mă dintr-o vizită de documentare cultural-artistică, efectuată în R.P. Bulgaria, aș dori să consemnez în rîndurile ce urmează, cu deosebire cîteva aspecte privind mișcarea muzicală de amatori în țara vecină și prietenă, mișcare stimulată în acest an jubiliar de sărbătorirea a trei decenii de la victoria revoluției socialiste bulgare.

La Sofia am participat la repetițiile unor valoroase formații corale de amatori (Corul bărbătesc „Gusla”, Corul mixt „Vladimir Maiakovski”, Corul mixt „Gheorghe Kirkov” — formații care au dobîndit laurii unor importante concursuri internaționale). Tot în acest frumos oraș am avut prilejul să asist la repetițiile unei prestigioase formații corale profesioniste, Capela de Stat din Sofia, iar la Institutul pentru mișcarea artistică de amatori, am avut o interesantă discuție cu Ana Tricikova, directoarea acestei instituții precum și cu Donka Bosadjieva

— specialistă în problemele muzicii corale, care s-a referit pe larg la amploarea, repertoriul, calitatea artistică interpretativă, pregătirea dirijorilor, colaborarea cu creatorii și instituțiile profesioniste, festivaluri și concursuri ale mișcării corale de amatori din Bulgaria. Vizionînd la Opera din Sofia un spectacol cu *Tosca*, alături de valoroșii soliști bulgari, în distribuția acelei seri am urmărit cu emoție și mîndrie, evoluția baritonului român Octav Enigărescu care, în rolul lui Scarpia a cucerit exigentul public sofiot.

Continuîndu-mi călătoria, am poposit cîteva zile în orașele Plovdiv și Varna, unde am participat, alături de alți dirijori și compozitori invitați din diferite țări, la desfășurarea celei de a patra ediții a Concursului Republican al formațiilor corale de amatori.

În R.P. Bulgaria activează un număr impresionant de formații corale de amatori, 5816, de toate tipurile și genurile (coruri mixte, coruri pe voci egale, grupuri vocale, formații camerale, coruri de tineret, pionierești și școlărești, coruri muncitorești și să-

tești, corale orășanești reprezentative etc.), toate îndrumate de un for unic specializat: *Institutul pentru mișcarea artistică de amatori din Sofia*. Munca de îndrumare muzicală în cadrul acestui institut este desfășurată de 5 specialiști: 2 pentru muzică corală (coruri clasice și coruri populare), unul pentru formații simfonice, cite unul pentru muzică ușoară — estradă și populară. În afara acestui colectiv restrâns salariat, mai activează un colectiv obștesc format din 62 persoane, specialiști aparținând tuturor instituțiilor interesate în buna desfășurare și prosperare a activității muzicale de amatori. De asemenea, mai funcționează un birou operativ, alcătuit din 22 de persoane, reprezentanți ai Uniunilor de creație și Organizațiilor de masă, care, sub îndrumarea directorului Institutului acționează direct și cu maximum de eficiență în ce privește calitatea tematică și artistică a repertoriilor (editare-difuzare), elaborarea unui sistem unitar al organizării spectacolelor, festivalurilor și concursurilor naționale, participarea la manifestări internaționale etc. De o deosebită atenție în cadrul institutului, în ce privește îndrumarea artistică, se bucură dirijorii de cor, care sînt retribuiți din fondurile de stat pentru cele 18 ore pe care le prestează săptămînal în cadrul formațiilor. În orașul Plovdiv funcționează periodic și sistematic un Centru de pregătire a dirijorilor de cor, ale cărui colocvii (organizate trimestrial) sînt conduse de cele mai prestigioase personalități muzicale din R.P. Bulgaria. De asemenea, la Conservatorul din Sofia funcționează o secție de dirijat coral cu durata de un an, unde sînt selecționate tinere talente din întreaga țară.

Merită semnalat în mod deosebit faptul că, anual, numeroase formații corale de amatori din Bulgaria, bineînțeles cele mai valoroase, riguros selecționate, sînt prezente la aproape toate manifestările internaționale destinate acestora (Cark — Irlanda, Longoçlen — Anglia, Arezzo și Gorizia — Italia, Debretin — Ungaria, Tallin — Estonia, Zelin — Jugoslavia, ș.a.).

Concursul Republican al formațiilor de amatori se organizează în R.P. Bulgaria, cu regularitate, o dată la 5 ani, manifestarea devenită tradițională fiind apreciată de un public larg și competent, constituie un puternic prilej de stimulare și verificare a stadiului artistic-interpretativ al mișcării artistice de mase. Ediția din acest an a acestui concurs, după fazele preliminare, a angrenat în etapa finală 342 formații corale repartizate astfel: 72 formații pionierești, 22 corale reprezentative ale picnierzilor și școlarilor, 39 coruri de tineret din licee, 11 coruri sătęști de tip clasic, 17 grupuri corale, 115 coruri ale întreprinderilor și instituțiilor din orașe. Majoritatea formațiilor care au evoluat, deși compuse din 80—100 persoane, au oferit o sonoritate compactă, densă, amplă, nuanțată, o adevărată încintare pentru spectator. În cadrul concursului, fiecare formație a prezentat obligatoriu cite 5 piese, dintre care una aparținînd repertoriului universal — începînd cu sec. XVI—XVII și pînă în zilele noastre — o lucrare din creația corală rusă și sovietică și trei piese din creația compozitorilor bulgari

(piese lirice sau cîntece de masă, prelucrări de folclor sau de inspirație proprie) în toate, abundînd o mare varietate tematică.

Un element relevabil l-a constituit alegerea repertoriului. Fiecare formație a prezentat lucrări corale în raport cu potențele sale interpretative, cu specificul genului pe care îl reprezenta. Am audiat în cadrul concursului citeva sute de lucrări corale, unele aparținînd celor mai valoroși creatori ai genului (Gheorghe Dimitrov, Todor Popov, Alexandru Tanev, Victor Raicev, Filip Cutev, Nicolae Stoikov, Liubomir Pipcov, Krasimir Kiurkeinski ș.a.), lucrări puternic inspirate din trecutul de luptă al poporului bulgar sau din realitatea contemporană socialistă, piese corale de o mare diversitate tematică a conținutului și stilului într-o desăvîrșită elab. rare a formei. Multe din ele au impresionat printr-o înăripată linie melodică, puternic influențată de melosul popular autohton, prin folosirea alternativă a ritmurilor clasice specific bulgărești, prin tratarea modală armonic-polifonică (în special a cîntecelor de inspirație folclorică) etc. Alături de lucrări ale patrimoniului coral bulgăresc, pe scena concursului au răsănat cîntece aparținînd celor mai diferite școli naționale de creație a genului: de la Hassler, Gastoldi, Monteverdi, Lassus, Händel, Palestrina, Schumann, Bartholdy, la Brahms, Poulenc, Stravinski, Bartok, Britten, Rachmaninov, Ceaikovski, Șostakovici, toate într-o interpretare adecvată, la un bun nivel tehnic, cu expresivitate și înțelegerea deplină a stilului.

În afară de capitala țării, mișcarea corală de amatori din Bulgaria a cunoscut o perpetuă ascensiune și înflorire și în alte centre ca: Burgas, Varna, Russe, Tulbuhin, Plovdiv, Iambol, Stara Zagora, orașe în care activează permanent numeroase formații corale, multe atîngînd un nivel profesionist de interpretare. Nivelul artistic deosebit pe care l-au atins formațiile corale bulgărești se datorează în bună măsură unor renumiți dirijori, personalități marcante ale vieții muzicale (Vasil Ștefanov, Mihail Anghelov, Vasil Arnaudov, Zahari Mednicarov, Samuil Vidas, Stoian Kraleov, Vera Abadjieva, Bogdana Popova, Liba Ghinleva, Hristo Nedelcov, Marin Cicnev, Anghel Manolov ș.a.) care se află într-o strînsă colaborare cu coriști amatori, îndrumîndu-i cu multă dragoste și probitate profesională. Merită relevat faptul că, în cadrul mișcării corale de amatori din R.P. Bulgaria, activează ca dirijori foarte mulți tineri și femei, majoritatea formați la Conservatorul din Sofia.

Organizarea Concursului Republican, din acest an jubiliar, al formațiilor corale din R.P. Bulgaria a fost impecabilă sub multe aspecte: respectarea cu strictețe a programului alcătuit cu minuțiozitate, competența juriului (format din persoane de strictă specialitate) etc.

În final, peste 50 de formații au obținut medalii de aur — un fapt concret ce atestă nivelul superior de interpretare și seriozitatea cu care formațiile au întîmpinat prestigiosul concurs Republican al corurilor de amatori din ediția acestui an, manifestare grandioasă ce reflectă cu prisosință grija pe care

forurile conducătoare de partid și de stat o manifestă față de arta corală bulgară, pentru perpetuarea și valorificarea prestigiului și resurselor acesteia.

Gheorghe C. IONESCU

Festivalul de la Salzburg 1974

I

Anotimpul n-a fost prea generos, în acest an, cu festivalul de vară de la Salzburg. Dacă cele aproape o sută și cincizeci de mii de bilete de intrare vândute la recitalurile, concertele, spectacolele lirice și dramatice programate au acoperit doar în parte cheltuielile fabuloase ale manifestării, ploaia și negurile prea de timpuriu prevestitoare de toamnă au acoperit în întregime, și multe zile de-a rîndul, orașul plin de străini și de austrieci veniți, din toate colțurile țării lor, la acest festin de artă celebru în lumea întreagă.

Se pare, însă, că de astă dată festinul a satisfăcut mai puțin publicul ca în anii precedenți. Și nu numai pentru prețul ridicat al accesului în marea și mica sală de festivități sau la Mozarteum — prețuri de altfel dublate și chiar triplate în ultimul moment de comerțul ilicit practicat de traficanți cu biletele —, ci și pentru că, așa cum afirmă presa vieneză în cronicile sale și în bilanțul final, conducerea artistică prezintă semnele îngrijorătoare ale unei anchilozări.

Anchilozarea acestora s-ar manifesta, după părerea criticilor în graba pregătirii unora din spectacolele lirice, de către Karajan — ținta în continuare a cronicarilor austrieci! —, cu artiști sosiți în ultima clipă și supuși astfel unor obositoare repetiții nocturne, de câte cinci și șase ore, cu distribuții neomogene, alcătuite după capriciile de moment ale dirijorului, care face parte din comitetul de organizare și direcție al festivalului.

Au fost, după cum se vede, acuzații grave, deși doar parțial întemeiate.

II

Prilejul maximei nemulțumiri l-a oferit, pare-se, spectacolul operei *Flautul fermecat* de Mozart, în regia italianului Giorgio Strehler și sub conducerea muzicală a lui Karajan. Interesul manifestat de public a fost atât de mare, încît nu s-au mai găsit bilete — nici la prețurile de speulă ale pieței negre — cu două săptămîni înainte. Fără invitație, rămîneau și eu în mulțimea ce se strînsese în fața noului Festspielhaus, să zgribulesc în jilava noapte alpină. Înarmat cu ea, am putut urmări spectacolul, feeric montat și executat cu uluitoare precizie și acuratețe de orchestra Filarmonicii din Viena, dar cîntat de soliștii vocali cu mai puțină finețe decît o presupune tradiția salzburgheză a interpretării lui Mozart.

Dacă în rolul lui Papageno, baritonul Hermann Prey n-a fost mai prejos de Fischer-Dieskau, cu care publicul festivalului și criticii se obișnuiseră în ultimii ani, Pamina interpretată de Edith Mathis, Tamino al lui Rebé Kollo, Sarastro al lui Peter Meven și Regina nopții a coloraturei Edith Gruberova au întrunit prea puține adevizuni. Am remarcat pe scenă o oarecare nesiguranță, chiar stinghereală, pe care regizorul pare s-o fi prevăzut și a căutat s-o scuze sau cel puțin s-o explice, încă înainte de spectacol, declarînd presei că *Flautul fermecat* „e prea mare și prea profund, iar timpul de repetiții mult prea scurt pentru a putea fi socotite soluționate toate aspectele și amănuntele unui spectacol fără cusur“.

Karajan a împărtășit această opinie a colaboratorului său, dar spectacolul nu se putea amîna și „cusururile“, de care vorbise Strehler, au fost evidente, deși nu întotdeauna supărătoare, la spectacol.

Numai că, la Salzburg, muzica și interpretarea ei, îndeosebi cînd este vorba de Mozart, geniul locului, nu suferă aproximații. Ea tinde, cum afirma Hugo von Hofmannsthal, „spre absolut“.

III

Comemorarea lui Hofmannsthal, de la a cărei naștere s-au împlinit în 1974 o sută de ani, a constituit una din preocupările organizatorilor ediției din acest an a festivalului de la Salzburg. Poet, dramaturg, eseist, el a fost nu numai unul din creatorii festivalului, ci și autorul libretelor cîtorva din cele mai importante opere ale lui Richard Strauss, ca *Elektra* (1908), *Cavalerul rozelor* și *Ariadne în Naxos* (1910), *Femeia fără umbră* (1914) etc. Ultima din ele a fost prezentată în premieră pentru Salzburg, în sala mare a noului Festspielhaus, sub bagheta lui Karl Böhm și în regia lui Günther Rennert. Rolul titular i-a fost încredințat cîntăreței Leonie Rysanek, o artistă stăpînă pe vocea și expresia sa, atingînd culmi remarcabile ale intensității dramatice. A și fost ovaționată, la fel ca Böhm și filarmonicii vienezi, de publicul ridicat în picioare.

N-am rămas însă cîtuși de puțin convinși că scenografia lui Schneider-Siemssen a contribuit în vreun fel la înțelegerea de către spectatori a acestei povești simbolist-expresioniste, situată în ambianța monocromă a unor draperii, fără vreun detaliu, fără prea multă evoluție în scenă, ci doar cu jocurile de reflectoare atît de dragi, nu demult lui Wieland Wagner și atît de puțin agreate de spectatori și artiști deopotrivă. Franz Endler, criticul muzical al ziarului central *Die Presse*, s-a exprimat de astă dată în termeni de-a dreptul violenți despre „kitschul“ montării, deplîngînd nerealizarea aceluia spectacol integral pe care, în concepția lui Strauss și Hofmannsthal, opera îl presupune.

Am văzut ziua următoare, în fosta casă a lui Hermann Bahr, eseist și critic teatral, care a exprimat o întregă epocă în scrierile sale — cea cunoscută sub eticheta de *Jugendstil* —, expoziția comemorativă Hugo von Hofmannsthal, organizată de fundația Max Reinhardt. Am fost condus chiar de văduva lui Reinhardt, doamna Thimig, care mi-a arătat schițele de decor ale autorului, cu observații

marginale făcute de Richard Strauss. Nici vorbă de draperii, de simplificări monocrome, de o viziune statică a personajelor în aceste sugestii și proiecte pline de culoare ale creaturilor operei!

Se pare că modernizările — în sensul unor reduceri și abstractizări o operelor lirice — nu sînt agreate la Salzburg.

IV

Spectatorul de festival este lăsat în voie să-și aleagă ce dorește din bogatul program, care făgăduiește certe delicii estetice iubitorilor muzicii. Dar dorința este limitată de incapacitatea cuprinderii întregului, nu numai datorită cheltuielilor ce le presupun satisfacerea acestei dorințe, ci și manifestărilor paralele. Am optat, astfel, pentru un concert al orchestrei Filarmonicii din Viena, dirijat de Abado, solist fiind pianistul Olifford Curzon, care a cîntat *Concertul „Incoronării”, KV 537* de Mozart, nu numai cu o fermecătoare cadență proprie în prima parte, alcătuită din citate mozartiene originale, ci și cu un tușeu delicat dar ferm, de o rară

sugestivitate. Orchestra vinează, care este fără îndoială una din cele mai bune azi pe continent, demonstrează o claritate și înaripare a execuției cum nu ne este dat să auzim prea des. În *Simfonia a IV-a* de Brahms, ea a vădit adîncime, forță și finețe, transformîndu-se într-un singur instrument gigantic sub bagheta lui Abado.

Un moment de unică strălucire l-a oferit ascultătorilor tenorul suedez Nicolai Gedda care a cîntat piese și cicluri de lieduri de Glinka, Mussorgski și Rahmaninov. Notele emise de el, după ce fuseseră filtrate printr-o extraordinară sensibilitate și inteligență artistică, s-au transformat în valuri de materie parcă, inserîndu-se în afectele auditorilor și iscîndu-le o stare de transă.

Concertul orchestrei vieneze și recitalul lui Gedda au fost, poate, momentele cele mai elevate ale ediției 1974 a festivalului de la Salzburg, care colorează an de an viața muzicală de pe continent cu tradiția lui de o jumătate de veac.

George SBĂRCEA

Știri muzicale

● Violonistul Mihai Constantinescu împreună cu pianista Victoria Ștefănescu au susținut un număr de concerte în Spania. Ei au prezentat *Sonata în Mi major* de Bach, *Sonata op. 86* de Beethoven, *Muzica funebră* — în memoria victimelor de la Auschwitz — de Doru Popovici și *Sonata a III-a* de Brahms. Prin titluri ca „Grato concierto del duo Humano” (*La Region*), „Extraordinario concierto de Mihai Constantinescu y Victoria Ștefănescu” (*El Comercio* — Gijon), prin cuvinte cum sînt „Como regalo, y antelas ovaciones del publico”..., „instrumentistas admirables”, „prolongados aplausos del publico”, etc. — cronicarii și-au arătat — în unanimitate! — aprecierile. Un deosebit succes l-a avut *Muzica funebră* de Doru Popovici: „piesă atrăgătoare”... „de o expresie dureroasă”... (*La Region*), „piesă ce reflectă o puternică tristețe”... (*Voluntad* — Gijon), „...me ha parecido igualmente densa de contenido emotivo y de genialidad”... (*El Comercio* — Gijon), etc. Este semnificativ că autorii cronicilor și-au adus aminte cu bucurie și de compoziția lui Doru Popovici — *Codex Caioni* — prezentată în Spania în lunile trecute de orchestra „Camerata”.

Mihai Constantinescu este pentru a doua oară în Spania, unde datorită succeselor, a fost din nou invitat, pentru stagiunea viitoare.

● Cele zece reprezentații ale operei *Carmen* au fost vizionate, la ediția din acest an a festivalului de la Bregenz (Austria), de 41.687 de spectatori: un record pe care opera lui Georges Bizet nu l-a mai realizat pînă acum.

● Personajul principal al noului film muzical de Denny-Kayne, intitulat *Minunata Copenhaga*, este scriitorul danez Andersen. Se caută o cîntăreață care s-o întruchieze veridic pe Jenny Lind, marea ar-

tistă lirică a secolului XIX, pentru care autorul atîtor povești fermecătoare pentru copii a nutrit o specială afecțiune.

● Un ansamblu de balet sovietic, în frunte cu Maia Plisețkaia, al Teatrului Mare din Moscova a întreprins, la sfîrșitul verii, un lung turneu, soldat cu deosebit succes, în Statele Unite ale Americii și Mexic.

● În programul «Zilelor Muzicale» de la Donaueschingen, din octombrie 1974, figurează în primă audiere mondială și noua lucrare a lui Pierre Boulez: *In memoriam Maderna*.

● Unul din marii jazzmeni ai secolului, trompetistul american Bill Chase, și-a pierdut viața într-un accident de aviație. Artistul dispărut a fost colaborator apropiat, ani în șir, al lui Stan Kenton, Maynard Ferguson și Woody Herman.

● Teatrul londonez Covent Garden și-a inaugurat stagiunea 1974—1975 cu o nouă montare a *Tetralogiei* de Richard Wagner, regizat fiind Friedrich Götz, iar dirijor Collin Davis.

● La festivalul de la Orange (Franța) a fost prezentat, în fața a 11.000 de spectatori, *Requiemul* de Hector Berlioz, în interpretarea a 436 de soliști și coriști, acompaniați de o orchestră compusă din 216 instrumentiști.

● O antologie de trei discuri LP *In memoriam Pablo Casals* (CBS 77363) prezintă și păstrează pentru posteritate marea măiestrie, ca violoncelist și dirijor, a artistului spaniol. Antologia conține piese de Bach, *Concertul opus 129* de Robert Schumann, compoziții de Casals și o colaborare cu Alexander Schneider și Mięczyław Horsowski într-un *Trio* de Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Opera „Bălcescu” în premieră

Pe scena Operei Române a fost prezentată în premieră opera „Bălcescu” de Cornel Trăilescu, pe un libret de Val Săndulescu.

Intruchiparea figurii, devenită legendară, a marelui patriot revoluționar, luptător pentru cauza poporului român, a necesitat o muncă artistică deosebită, pe care o subliniem din capul locului cu toată caldă apreciere meritată. Într-o succesiune de 11 tablouri e înfățișată activitatea înflăcărată, dîră și neobosită dusă de Bălcescu, militant pentru libertatea și unitatea națională.

Desigur, atenția ne-a fost solicitată într-o largă măsură de muzica realizată de compozitorul și dirijorul Cornel Trăilescu care, beneficiind de o remarcabilă cultură în domeniul teatrului liric, purta cu sine „cheia” care să deschidă și să rezolve muzical, multitudinea exigențelor unui libret întocmit în chip judicios și care, fără a abandona realitatea istorică, a apărut colorat de acel patos revoluționar romantic propriu lui Bălcescu.

Este de relevat în primul rînd „construcția”, ca să-i spunem astfel, în mare, a operei, Cornel Trăilescu făcînd să se succedă cu discernămint artistic monologul protagonistului (Dan Iordăchescu), acompaniat îndeobște de orchestră, cu scene de masă în care corurile se ridică pe primul plan, ori cu intermezii simfonice de o comunicativă forță lirică, deseori dramatică. La ridicarea cortinei, scena în care apare mănăstirea unde se află închis într-o chilie Bălcescu, toaca și dangătele clopotelor, apoi corul care psalmodiază ceva, în surdină, creează o atmosferă apăsătoare, tulburătoare. Nu e un bocet, ori un vaier ci o adevărată „voce a pămîntului”...

Nu mai puțin sugestivă prin realismul ei e scena de la conacul de la Mînjina, al lui Costache Negri. După sfatul avut cu patrioții și cărturarii luminați — Alecsandri, Alecu Russo, Kogălniceanu, Bălcescu spune, într-un avînt eroic și mobilizator: „Am stat de vorbă cu străbunii”... O notă maiestuoasă o are muzica în corul popular de aclamație. Este o muzică autentic românească. Prin măsurile sale nepereche, prin stilul ei, ne-a dus cu gîndul la unele momente din suite orchestrale românești. Apariția lui Alecsandri (Valentin Teodorian) care ca și Costache Negri (Octav Enigărescu), Mihail Kogălniceanu (Constantin Gabor), Eliade Rădulescu (Ioan Hvorov) sînt foarte bine realizați scenic, prilejuiește cîntecul *Mioriței* (Victoria Bezetti). Acesta exprimă sentimentul popular specific românesc, pe un acompaniament coral realizat cu mult talent, ca un murmur. Este unul din momentele remarcabile ale operei. Compozitorul a urmărit și a reușit să realizeze o *Mioriță* de desăvîrșită autenticitate (foarte sugestive au apărut acele accente, ca de hăulită, redată în surdină, de cor). Aici Dan Iordăchescu, emoționat și transfigurat, exprimă vibrant crezul patriotic al lui Bălcescu despre

„Această țară mîndră și binecuvîntată care pe culmile cele mai înalte ale munților Carpați... etc.” Tema va reveni de-a lungul operei, ca un leit-motiv. Relevăm armonizarea simplă, cu totul românească a corului și reluarea cîntecului *Mioriței*, dramatizat, apoi acea cadență liberă. Am reținut acompaniamentul orchestral, în care compozitorul a folosit cumultă discreție o seamă de instrumente de perouție (tălângi, clopoței, bongos) și care creează acea ambianță pastorală specifică.

Un iobag (Cornel Stavru) cîntînd cu forță, redă cu mult patos asuprirea poporului iar Bălcescu clamează eroic și convingător: „E dreptul nostru sfînt s-avem un viitor de aur”. Toți jură să lupte pentru libertatea poporului.

Acțiunea ne transpune apoi la Neapole unde Bălcescu se află cu iubita sa Luxița (Eugenia Moldoveanu — voce excepțională, lirico-dramatică, cînt de o mare puritate). În duetul cu Bălcescu, Luxița îl conjură să meargă la Paris. Duetul de un mare echilibru și de un patetism puternic este unul din momentele importante ale operei. Bălcescu e preocupat însă de cercetările sale asupra lui Mihai Viteazu, de căutarea documentelor. El poartă permanent în suflet țara sa, lupta ce trebuie s-o ducă. Aici compozitorul a avut fericita inspirație de a readuce, de data aceasta în culise, *Miorița*, soliștii și corul care evocă perfect starea sufletească, viziunea neclintită despre România a lui Bălcescu. El renunță la Luxița și la viitorul său copil căci înfocatul său patriotism îl mîină să lupte pentru triumful ideilor de „libertate și frăție”, pentru unitatea națională a poporului, a României. Dan Iordăchescu a redat totul cu mult pătós, cu un dramatism, putem spune, sfișietor. Urmează zilele fierbinți ale revoluției populare care salvează guvernul provizoriu — Ana Ipătescu (Mihaela Mărăcineanu) apărînd o conducătoare avîntată. Vocea ei e caldă, comunicativă și imperioasă.

Tabloul următor: tabăra lui Avram Iancu (Nicolae Florei). Aici, o scurtă paranteză pentru a arăta că rolul oșteanului de veghe a fost încredințat lui Ludovic Spiess — un rol foarte mic dar pe care valorosul nostru artist l-a împlinit cu aceeași dăruire, cîntînd cu mult farmec, ca și cînd ar fi fost un rol mare. Meritul său. Același lucru îl putem spune și despre David Ohanesian care împlinește, de asemenea, un rol mic, acela al cancelarului austriac Felix von Schwarzenberg, cu tot prestigiul artei sale scenice. Corul oștenilor a apărut melodios, variat și foarte românesc, punînd în valoare posibilitățile deosebite ale corului bărbătesc al Operei Române.

Bălcescu este silit să se expatrieze. Pe ocheul portului Turnu-Măgurele, înainte de a pleca în exil, are loc duetul dramatic dintre el și mama sa Zinca (Iulia Buciuceanu). Ea încearcă să-l înduplece a se adresa lui Vodă. Dar Bălcescu refuză cu demnitate. Momentul în care rămas singur pe chei, se îndreaptă spre vasul ce-l va duce departe de țară, este culminant, prin monologul în care Dan Iordăchescu se

dovedește o dată mai mult nu numai un excelent cântăreț dar totodată și un admirabil actor.

În desnădejdea plecării sale, Bălcescu încearcă însă bucuria de a vedea mulțimea adunată să-l petreacă și care îl omagiază cu dragoste, cu căldură. Finalul este puternic, impresionant.

Cornel Trăilescu a pus în joc toată experiența sa de încercat muzician, eșafodind o lucrare care se distinge prin chipul în care a reușit să dea viață scenică unui personaj ilustru al istoriei noastre frământate. Muzica sa are organicitate, este făurită cu un mare simț al echilibrului, al succesiunii contrastante a scenelor. Ea este românească, cantabilă, vie și expresivă.

Lucrarea beneficiază și de faptul că fiecare rol a fost gândit pentru un anumit interpret, Cornel Trăilescu cunoscând perfect posibilitățile, capacitatea interpretativă a unei distribuții de primul ordin, alcătuită, pe lângă cei citați (în frunte cu Dan Iordăchescu cu o creație pe care o apreciem ca fiind cu totul excepțională) și pe Magda Ianculescu, Elena Grigorescu, Valeria Savu, Cornel Finățeanu, Constantin Gabor, Constantin Iliescu, Valentin Loghin, Viorel Ban, Cezar Ionescu, Dan Zancu, Nicolae Bratu și Florin Hudeșteanu, fiecare având un aport deloc neglijabil.

Regizorul Hero Lupescu a rezolvat cu inteligența și curajul ce-l caracterizează un spectacol de intens suflu revoluționar și patriotic. Vrem totuși să semnalăm că în final, Bălcescu se cade să apară, desigur, măcinat de ftizie dar fără acea cîrje care ne-a făcut să credem că e paralizic...

Nu precupețim nici un elogiu cînd este vorba de dirijorul corului Stelian Olariu — (dozări infailibil juste ale maselor vocale și nuanțări subtile de intensitate sonoră). Decorurile adecvate, simple (Ion Clapan). Costumele de epocă (Paula Brîncoveanu și Roland Laub). Menționăm, de asemenea, pe Dumitra Modoran, pentru peruci și machiaj. Un cuvînt și despre conducerea muzicală a autorului, exemplară în ceea ce privește maniera discretă și eficace de a nu lăsa să se strecoare nici o fisură în desfășurarea spectacolului, de a urmări pe fiecare interpret în parte și de a-l menaja totodată, în raport cu intensitățile orchestrale, de altfel ideal dozate (și totuși, orchestra a sunat plin, armonios, eficient).

Opera *Bălcescu* se cuvine reprezentată pe toate scenele lirice din țară.

J.V.P.

Orchestra de cameră „București”

Înainte plecării într-un turneu în Polonia, orchestra de cameră „București” a susținut un concert la sala Ateneului — în cadrul stagiunii estivale a Filarmonicii „George Enescu” — realizînd astfel un fel de repetiție generală cu public a programului pregătit. Pentru întîia oară de la constituirea formației, bagheta nu a fost deținută de inițiatorul și conducătorului ansamblului, Ion Voicu, ci de primul concert maestru Radu Zvorișteanu, pe care am avut de altfel, prilejul să-l urmărim în stagiunea recent încheiată și la pupitrele altor orchestre simfonice. Din nou excelenta calitate a coardelor și vocația dirijorală (indiscutabilă, deși tîrzie) a lui Zvorișteanu

și-au spus cuvîntul încă de la prima lucrare interpretată, unul din cele două *Intermezzi pentru coarde op. 12*, scrise de George Enescu în 1903, imediat după cele două *Rapsodii* și în același an cu *Suita I pentru orchestră* și cu *Suita a II-a pentru pian*. Atmosfera blîndă, destinsă, de serenadă, cu vagi reminiscențe din *Siegfried-Idyll* a lui Wagner, a fost creată cu suplețe și eleganță, evocînd o fațetă mai puțin familiară a personalității tînărului Enescu. Față de aceasta, partea I din inspiratul *Concert pentru orchestră de coarde* de Ion Dumitrescu a apărut foarte viu colorată, cu contraste ritmice și dinamice puternic sculptate, scoțînd în evidență caracterul robust, profund stenic, al acestei muzici de viguroasă inspirație folclorică și măiestria în conducerea și întrepătrunderea vocilor. Tripticul lui Corelli — *Sarabandă, Gigă și Badinerie* — executat în continuare, ne-a convins mai mult în partea finală, parcursă cu o remarcabilă lejeritate, ca o horbotă de glume muzicale, decît în cele două părți precedente, dintre care *Sarabanda* a fost prezentată într-un tempo mult prea lent, iar *Giga* puțin prea rapid, mai degrabă în spiritul dansului popular irlandez de origine, decît în acela al dansului de curte practicat în epoca barocului. Unele rezerve comportă și interpretarea celebrei *Serenade nr. 13 în Sol major, KV 525 (Eine kleine Nachtmusik)* de Mozart, la care am apreciat precizia ritmică, regretînd însă lipsa acelei ductilități a discursului, atît de specific mozartiene, ca și insuficienta grijă pentru frumusețea sunetului (culminînd în atacul excesiv de brutal din *Menuet*). Deficiența aceasta trebuie pusă mai degrabă pe seama numărului insuficient de repetiții, decît pe aceea a lipsei de aderență a formației și a dirijorului la muzica lui Mozart, căci în cadrul aceluiasi program ni s-a oferit o impecabilă interpretare a unei alte creații mozartiene, *Divertismentul nr. 1 în Re major, KV 136*, străbătut de aceeași surizătoare transparență și de aceeași plasticitate în expunerea materialului muzical, ca și la execuțiile anterioare ale lucrării. În restul programului, am apreciat stilul riguros, deopotrivă suplu și de o inflexibilă exactitate metrică, al orchestrei și al celor doi soliști (George Nicolescu și Radu Paraschivescu) în *Concertul pentru două vioi și orchestră în re minor* de J. S. Bach, ca și remarcabila tălmăcire a *Passacagliei* de Händel, cu contraste precis delimitate între diferitele variațiuni, unele de o subtilă delicatețe, altele de o sonoritate amplă, pompoasă, abît de specific händeliană.

La pupitru, Radu Zvorișteanu s-a impus din nou prin gestică sa deosebit de precisă, de clară, de autoritară, transmițînd instrumentiștilor indicații lipsite de orice echivoc. Iată un muzician de o exemplară conștiinciozitate profesională, care știe să se impună în oricare din formele multiplei sale activități, indiferent dacă mînuiește bagheta dirijorală sau arcușul primului violonist în orchestra simfonică, în orchestra de cameră sau în cvartetul de coarde. Iar membrii formației, selecționați cu maximă exigență, continuă să asigure manifestărilor lor o ținută care situează orchestra de cameră „București” — în ciuda celor cîteva rezerve formulate mai sus — în primele rînduri ale formațiilor noastre cu acest profil.

Succese ale muzicii camerale românești

Sub acest titlu, Radioteleviziunea Română a inițiat — în cadrul Decadei muzicii românești, organizată în cinstea celei de a XXX-a aniversări a Eliberării — un interesant concert, susținut de cvartetul de coarde „Muzica” și de Orchestra de cameră a Radioteleviziunii.

Partea I a programului ne-a oferit ocazia să ascultăm în primă auditiie bucureșteană (după ce prima auditiie absolută a avut loc în acest an la Iași, cu prilejul Săptămânii muzicii românești) *Cvartetul de coarde nr. 3* („Plaiurile copilăriei”) de Dumitru Bughici. Scrisă în anul 1971, lucrarea aceasta își propune să evoce — după cum o indică și subtitlul — lumea minunată a copilăriei, intenția fiind subliniată și prin titlurile atribuite de autor celor trei părți ale cvartetului: *Poveste, Amintirile bunicii, Și păpușile dansează*. În general se observă aci din nou afinitatea lui Dumitru Bughici pentru scriitura specifică de cvartet de coarde: discursul muzical evoluează în mod cursiv, solicitând cînd ansamblul celor patru instrumente, cînd doar unele dintre ele (vicara I fiind favorizată prin frecvente momente solistice), stilul este concis, iar materialul tematic vădește o fertilă inspirație melodică. Atmosfera dominantă este deosebit de sugestivă: de la început, muzica deapănă firul molcom al unei povești de demult, întrerupt de involburările trecătoare ale viorii soliste. Aceeași delicatețe a sentimentului caracterizează și partea a doua, în care un citat al popularului cîntec de copii „Melc, melc, codobele” este încorporat cu abilitate în țesătura vocilor cvartetului. *Finalul* se menține în limitele aceleiași discreții afective, chiar dacă tempoul apare întrucitva mai alert. Lumea pe care autorul și-a propus s-o evoce l-a obligat să evite marile contraste dinamice, în favoarea unei ambianțe generale liniștite, străbătute de o poezie intimă. În evoluția scrisului muzical al lui Dumitru Bughici lucrarea are semnificația evidentă a creșterii măiestriei sale profesionale într-un domeniu atît de pretențios ca acela al cvartetului de coarde. I-am sugera, totuși, să renunțe la titlurile programatice ale celor trei părți, lăsînd imaginația ascultătorilor să se desfășoare liber, mai ales că legătura între aceste titluri și conținutul muzicii pare pe alocuri forțată.

În continuare, programul a cuprins reluarea unei alte lucrări prezentate cu prilejul zilelor festive de la Iași din acest an, *Divertismentul pentru cvartet de coarde* de Mircea Chiriac. Ideea de divertisment, anunțată prin titlu, se impune fără echivoc în prima parte, cu un iz folcloric evident, dominată de o atmosferă viguroasă, optimistă, apărînd însă mai puțin motivată în partea secundă, în care ambianța este mult mai tensionată. În *Final* reapare inspirația folclorică, pe fondul jucăuș al unei vieți ritmice trepidante, cu accente deosebit de pregnante, care impun interpreților punerea în acțiune a întregii lor capacități de virtuozitate colectivă. În această grea încercare, cei patru

membri ai cvartetului „Muzica” (Constantin Costache, Ludovic Lang și Robert Sladek, dar în special George Hamza, excelent conducător de formație) au demonstrat, odată mai mult, sudura deplină la care au ajuns pe parcursul îndelungatei lor activități comune și care le permite să valorifice cu egală măiestrie pagini de mare solicitare tehnică, de genul celor scrise de Mircea Chiriac, ca și țesături de o asemenea delicatețe a facturii, ca cele ce le-au fost încredințate de Dumitru Bughici.

În partea a doua a programului, podiumul a fost ocupat de Orchestra de cameră a Radioteleviziunii, formație care s-a impus în vremea din urmă, sub conducerea entuziastului ei dirijor Petre Bocotan, cu prilejul mai multor concerte dedicate mai ou seamă muzicii barocului și clasicismului vienez. De această dată, vrednicii instrumentiști ai tinerei orchestre au atacat o pagină reprezentativă a muzicii românești contemporane, *Concertul pentru orchestră de coarde* de Ion Dumitrescu. Întîmplător, acest concert a avut loc în seara imediat următoare unui alt concert, susținut la sala Ateneului de către orchestra de cameră „București” și avînd înscrisă în program aceeași lucrare (deși nu integral, ci doar limitată la partea I). Apropierea celor două manifestări ne-a permis să facem o comparație concludentă între interpretările diferite ale unui opus atît de popular. Concluzia care ni s-a impus este că formația Radioteleviziunii s-a străduit cu mult entuziasm să redea viața intensă care pulsează în această lucrare concepută în trăsături pline de robustețe. Rezultatele efortului depus s-au materializat într-o execuție corectă, precisă, străbătută de mult elan tinerec. Totodată au apărut însă și limitele actuale ale formației și ale dirijonului: planurile sonore au fost insuficient diferențiate, culorile și nuanțele s-au desfășurat pe suprafețe mari, fără contraste imediate, omogenitatea diferitelor compartimente a avut pe alocuri de suferit, iar dirijorul Petre Bocotan a întîmpinat unele dificultăți în stăpînirea și punerea în valoare a mai multor voci evoluînd simultan. Sînt deficiențe desigur inerente unei formații compuse în majoritate din instrumentiști tineri și care posedă o experiență redusă. Să nădăjduim că odată cu intensificarea activității orchestrei și a dirijorului vom dispune în peisajul vieții muzicale bucureștene de o formație capabilă să facă față unui repertoriu cît mai divers, pe care să-l prezinte la nivelul exigențelor în neîncetată creștere ale publicului.

E. E.

Ansamblul de cîntece și dansuri din Gabon

În luna august am fost vizitați de Ansamblul de cîntece și dansuri din Gabon, care a dat mai multe spectacole. S-a desprins ca o notă cu totul pozitivă și putem spune dominantă, naturalețea afirmată în dansurile și cîntecele care le învîrășesc.

Programul a constatat din cîntece simple, populare. Elementul cu deosebire interesant al dansurilor l-am aflat în ritmurile variate ale acestora, redată la instrumente de percuție acționate simultan: balafon, tobe mici, xilofone, uneori calebase etc. De altfel, în deosebi femeile, ritmău mișcările lor, punctîndu-le permanent, în unele dansuri, cu două bețe sonore. Ritmurile erau uneori suprapuse și îndeobște sincopate, împinse la o adevărată frenzie audio-vizuală.

Dansurile s-au desfășurat pe asemenea ritmuri. Am reținut dansuri de muncă (unul a fost realizat și în genuinchi), de bucurie, de fericire. Uneori melodiile intonate de femei care dansau cu multă vigoare se repetau prea mult, obsedant, avînd un caracter de incantație. La început au apărut în scenă copilași care se mișcau mai liber, desigur, dar cu multă vivacitate. Au fost și dansuri ancestrale. Într-un dans, denumit al „Platourilor înalte”, executantele au apărut pictate cu mici pete albe, pe tot corpul. Un dans ritual. Femeile au vădit întotdeauna o energie neobosită aliată cu o anumită grație felină a mișcărilor, a pașilor.

Spectacolul Ansamblului, original, plin de pitoresc, ne-a dovedit vitalitatea și fantezia creatoare a poporului din Republica Gabon.

Baletul regal danez

Mai puțin cunoscut la noi, baletul danez își are totuși origini îndepărtate, animatorul său de seamă fiind, încă în veacul al XVIII-lea Antoine Bourdonville, reputat dansator danez de origine franceză apoi fiul său Auguste care a impulsionează baletul danez în spiritul tradiției franceze.

În ultimele două decenii baletul regal danez s-a afirmat cu succes la unele festivaluri internaționale din Europa, precum și în diferite turnee întreprinse din Australia pînă în Statele Unite. În prezent el este condus de Flemming Flindt, el însuși dansator.

La noi, Baletul regal danez a dat două spectacole la Opera Română în cadrul cărora a prezentat lucrări coregrafice pentru toate... gusturile.

Am urmărit astfel în baletul intitulat *Napoli* evoluțiile unei duzini de dansatoare și dansatori care au epuizat aproape tot repertoriul codificat al figurilor clasice cunoscute. Napoli s-a terminat, cum era de așteptat, cu o însuflețită tarantelă. Relevăm precizia și grația mișcărilor, suplețea dansatoarelor, de altfel foarte robuste. Totul perfect pus la punct, de unde o mare siguranță a mișcărilor. Costumele feminine, colorate pastelat și înflorate, aduceau o notă de luminozitate și prospețime spectacolului. Totul s-a desfășurat pe o muzică vie și melodică, exuberantă dar fără o originalitate prea puternică, alcătuită de Ed. Helsted, H.S. Paulli și H.C. Lumbye.

Am urmărit apoi baletul *Lecția* după piesa omonimă a lui Eugen Ionescu; o scenetă bizară în care profesorul de dans apare un sadic, ce își strângulează, pînă la urmă eleva. Totul se petrece între trei personaje: profesorul (Flemming Flindt); eleva

(Anne-Marie Vessel) și pianista (Vivi Flindt). Este mai de grabă o pantomimă dansată în care fiecare personaj a apărut bine integrat rolului respectiv. Acest balet, cu un caracter morbid, s-a desfășurat pe o muzică bine făcută, originală, cu momente dramatice, de angoasă, în raport cu tematica respectivă. Ea aparține compozitorului francez contemporan Georges Delenne. Scenografia: simplă, sugestivă de Bernard Daydé.

După un animat *Pas-de-deux* în coregrafia lui Fleming Flindt pe muzică de Per Norgaard, prilej de evidențiere a calităților de echilibru și perfecționare a mișcărilor executate de Linda Hindberg și Arne Villumsen, am apreciat în mod deosebit antrenantul balet *Dansuri de vară* — în care coregraful Fleming Flindt a reușit să creeze o suită de jocuri de o mare fantezie și diversitate, pline de tinerețe, uneori de umor și chiar cu elemente de comic, în tot oazul amuzante, antrenante. Aranjamentele muzicale au fost realizate cu gust și simț al valorii lor dinamice de către Bernard Daydé pe temeiul muzicii unor compozitori ai barocului italian. Am reținut, cu plăcere via participare a balerinilor Vivi Flindt, Eva Kløborg, Anita Soby, Arne Bech și Johnny Eliassen.

Spectacolele Baletului regal danez ne-au dovedit talentul, tinerețea și vitalitatea dansatorilor, convingerea cu care își dăruiesc munca lor neobosită. Ele au fost foarte bine primite de publicul nostru.

J. — V. P.

Impresii din Japonia

Spre sfîrșitul lunii iulie mi-am dat concursul la sărbătorirea organizată de Ambasada română din Tokio, a celei de a XXX-a aniversări a Eliberării.

O călătorie în Japonia, desigur cu avionul, nu este o bagatelă. Dacă București-Moscova se realizează în numai două ore și jumătate, de la Moscova la Tokio am zburat neîntrerupt, zece ore! Am fost primiți la aeroportul din Tokio cu ospitalitatea și curtoazia specific japoneză, fiind așteptați de d-na Nobue Kobayashi, președinta Asociației de cultură „Tamaki Miura”.

Personal, gîndeam să văd acele faimoase grădini și minunate parcuri cu copaci miniaturizați de mii de meșteri ale răbdătorilor antizani japonezi. Dar de la aeroport la hotelul Intercontinental am străbătut printr-un adevărat haos halucinant și impresionant de zgîrie-nori, de șosele ce se înconușeau pe sus, pe jos, peste poduri și străzi, peste și pe sub căile ferate... Grădinile și acea feerie artistică japoneză așa cum o cunoșteam din cărți, aveam să le cunoaștem mai târziu, căutîndu-le pe îndelete. D-na Nobue Kobayashi ne-a oferit încă de la aeroport programul detaliat al vizitei noastre întocmit cu o grijă... japoneză, cu multă exactitate, pe 14 zile.

Întreg programul artistic îl pusesem la punct din țară cu pianista Gherda Spiess, care de altfel m-a

însoțit în această călătorie. Dar am acceptat să fiu acompaniat de pianistul japonez Yoki Miura. Am făcut două repetiții, apoi am luat contact cu splendida sală a Radioteleviziunii nipone. Recent inaugurată, este dotată cu o acustică directă, excelentă, și cuprinde patru mii de locuri. Trebuie să spun că fiecare repetiție nu a durat mai mult de cinci minute. Sala în care am cântat era plină, căci se făcuse o deosebită publicitate. De altfel discoteca Radioteleviziunii japoneze cuprindea mai toate înregistrările mele făcute la *Electrola* (R.F.G.) și *Decca*, printre care *Boris Godunov*, realizat împreună cu Vișnevskaja și Ghiaurov sub bagheta lui Karajan la Salsburg, apoi *Turandot*, *Aida*, *Carmen* și altele. La Tokio am făcut un program la... cerere, a cărei dominantă era melodicitatea și care îmi fusese adus mai demult la cunoștință: *Ave Maria* de Schubert, *Cine n-are dor pe vale* de Brediceanu, *Serenada* de Schubert, *Ti voglio tanto bene* (Santa Lucia), arii din *Tosca*, *La fanciula del West*, din *La forza del destino*, din *Fedora*.

În ciuda aparențelor sale sobre, publicul s-a manifestat cu o căldură și entuziasm rar întâlnite, obligându-mă la șase suplimente.

Am plecat apoi la Osaka, legată de Tokio, între altele, printr-o cale ferată; viteza trenului era neobișnuită, atingând pe alocuri 260 de kilometri pe oră. Am străbătut un peisaj de uzine, de zgîrie-nori și fabrici. De altfel Osaka cu o populație de circa 7 milioane de locuitori (fostă capitală, în veacul al IV-lea, a Japoniei) este astăzi nucleul celei de a doua urbanizări industriale japoneze, o metropolă economică uriașă, cuprinzând nenumărate fabrici deosebi de textile (primul loc), construcții navale, feroviare etc. etc. Totul e uriaș, impresionant. Nu putem face decât aceleași excelente aprecieri și despre sala de concerte din Osaka. Debutul recitalului l-am făcut cu „*Tu m-ai uitat*“, (*Languir me fait*) de George Enescu. Apoi *Die Nebensonnen* (*Lîngă sori*) de Franz Schubert, *Dansuri în lumină* de Ceaikovski, cîntece populare italiene, apoi arii din *Turandot*, *Elisir d'amore*, *Adriane Lecouvreur*.

Atît recitalul de la Tokio cît și cel de la Osaka, le-am încheiat cu „*Moartea lui Otello*“ din opera lui Verdi. Au urmat nelipsitele suplimente, apoi autografe, fotografii etc. etc. Publicul s-a manifestat cu o afectuoasă bunăvoință, cu o rară receptivitate, primindu-mă cu multă căldură. Mi se va îngădui să arăt că urmarea acestor două recitale a constituit-o invitația pentru nu mai puțin de zece concerte în anul viitor. Ambele recitaluri au fost filmate de Radioteleviziunea Japoneză.

Nu aș putea încheia aceste sumare însemnări despre memorabila mea vizită în Japonia fără a menționa minunatele parcuri cu vegetația lor luxuriantă, impresionantul drum făcut pe autostrada celebrului munte Fuji Yama, o autostradă care ne-a condus pînă în apropierea craterului; acest vulcan, pe care-l cunoșteam doar din stampele lui Hiroshighe și Hokusai unde apare veșnic acoperit cu zăpadă, de data aceasta era complet desgolit de această podobă albă a iernii, stîncă roșie specifică apărînd nudă la înălțime.

Țin să mulțumesc și pe această cale tuturor personalităților artistice precum și ambasadorului Republicii Socialiste România, Nicolae Finanțu care au avut o contribuție de seamă la izbînda vizitei și concertelor date în minunata Japonie.

Ludovic SPIESS

Brașov

Complement post stagional de onoare, concertele simfonice estivale date de Filarmonica „Gh. Dima“ n-au apărut ca simple reveniri la succese ale anului, cum ar fi fost poate de așteptat, după încheierea unui bilanț valoric cu totul remarcabil, ci au prezentat noi realizări bine venite, dînd și o excelentă dovadă că ansamblul nu e obosit și mai are un cuvînt continuator de spus. Acest cuvînt a găsit de altfel un ecou larg în rîndurile publicului venit în mare afluență să-și negăsească satisfacția bunelor ascultări din lumile muzicale obișnuite.

Unul din concerte a fost încredințat tînărului „aspirant“ dirijor Cristian Mandeal.

De observat este dintru început că programul n-a fost ales numai spre a servi drept încercare demonstrativă de conducere a orchestrei, grupînd trei prime audii de reușită alegere, prilej de estimare mai deplină a resurselor debutului, mai greu de stabilit în texte cu desăvîrșire noi, și *Rapsodia I* de George Enescu, care obligă altfel.

În linii generale și ca evidențieri calitative de fond sau de perspective, Cristian Mandeal a justificat destule impresii pozitive. Stăpînirea foarte serioasă a operelor dirijate, rostuirea apreciabil de bună a tempourilor, un vădit temperament animator, n-au putut trece neobservate. Pe de altă parte, avem rezerve pentru excesul gestic, accentuările nu întotdeauna optim proporționate sau șocurile unor reliefări bruscate, uscate, deși în *Rapsodia* de George Enescu și chiar în *Simfonia XI* de Mihail Andricu, aceste inconveniente s-au făcut mai puțin simțite, obținîndu-se modelări polifonice mai armonioase, de mai constantă cumpănire. La unii dirijori sau instrumentiști tineri se întîlnește, nu o dată, risipa de forțe, din care filtrul evoluției maturizante captează, mai tîrziu, numai ceea ce poate exprima cu adevărat esența unei creații, marile ei clipe, și nu în special o furtună de iureșuri și de izbucniri.

Lucrările succedate, în afara celor citate, au mai fost: *Cîntece de vitejie*, pentru orchestră de coarde de Csiki Boldiszar și *Suita haiducească* din balletul *Eliberarea* de Liviu Comes. Vor putea fi, sperăm, reîntîlnite în programele orchestrei brașovene, întrucît s-au bucurat de o meritată bună primire din partea întregii asistențe.

Un alt concert, condus de Ilarion Ionescu-Galați, a fost dedicat în întregime lui Piotr Ilici Ceaikovski.

Simfonia IV, una din cele mai bogate și mai variate în substanță muzicală dintre simfoniile lui Ceaikovski, a prilejuit foarte înzestratului muzician I. Ionescu-Galați, afirmat ca o tînără forță dirijorală de primul ordin în repetate rînduri și într-un repertoriu vast și mereu sporit, o intensă, concentrată și

atașantă tălmăcire. Orchestra a răspuns în plinătate, la un nivel al formei tehnice, al coeziunii și al participării la exigențele interpretative pornite de la pupitru, care i-au făcut cinste.

În continuare, unul din pianiștii căruia Brașovul îi face întotdeauna vii manifestări de prețuire și pe atât de bună dreptate, Dan Grigore, a captivat și entuziasmat asistența compactă a seriei cu *Concertul în si bemol minor* de Ceaikovski. Tinăra dar evoluata măiestrie a lui Dan Grigore nu se rezumă la extremele velocității, la vîrtejuri de octave, la mișcări de mare bravură, cînd sînt bine venite, ci a atins în chip vădit un stadiu înaintat de dominare a emisieii sunetului însuși, modelat, limitat, după voie, cu o fermă dar subtilă personalitate. În reacții ultra prompte, artistul acționează asupra lui proporționîndu-l, coordonîndu-l cu altele, prelucrîndu-l, epurîndu-l sau înăbușîndu-l, în neobișnuit de variate și de sigure jocuri de nuanță. Reflexul atacului se produce sobru, matematic, peremptoriu stăpînit, dar niciodată rece, mecanic sau antisponsan, în răsfringerile lui asupra muzicii. Talent recunoscut și din anii adolescenței lui, încă destul de apropiați, Dan Grigore a parcurs mult dintr-o cale rar deschisă pianiștilor, chiar foarte buni: aceea a veritabilei stăpîniri a sunetului.

Concertul în si bemol minor de Ceaikovski, în versiunea interpretativă a lui Dan Grigore, a păstrat vigoarea, nervul, elanul nestăvilitei stîrniri a virtuozității, dar n-a întîlnit masivitățile, retorismul, insistența în patetism, tehnicitatea pentru ea însăși, mulțumită unei concepții care l-a făcut să apară mai puțin romantic decît și l-a însușit tradiția, dar poate nu mai puțin favorabil unor deosebit de interesante puneri în valoare speciale, atât instrumentale cît și de caracterizare muzicală.

Urmînd unei stagiuni simfonice consistente și celui mai de seamă festival de muzică de cameră de pînă acum, această izbutită prelungire de stagiune simfonică a făcut aproape neîntreruptă prezența muzicii în Brașov pînă peste miezul verii, confirmînd astfel și vocația pentru ea a culturii din acest însemnat oraș românesc.

Dacă însă pe tărîmul recitalului instrumental sau vocal, mai puțin cultivat decît ar fi fost de dorit în ansamblul vieții muzicale brașovene, cît și pe acela al concertelor simfonice de amatori, a căror activitate a fost foarte redusă în anul încheiat, s-ar fi putut ține pasul cu harnica orchestră a Filarmonicii „Gh. Dima“, totul ar fi fost desigur, chiar în această perioadă, încă mai cuprinzător. Nimeni n-ar fi regretat-o de fel.

Romeo ALEXANDRESCU

RECENZII

Constantin Brăiloiu, *Problèmes d'Ethnomusicologie*

Anul trecut s-au împlinit 80 de ani de la nașterea strălucitului muzician român (26 august 1893) și 15 ani de la moartea sa (20 decembrie 1958). Compozitor, pedagog, muzicolog și mai presus de toate folclorist și etnomuzicolog, otitorul școlii românești de folcloristică muzicală și unul din cei mai de seamă creatori ai etnomuzicologiei moderne, lucrările pe care ni le-a lăsat sînt departe de a fi cunoscute la înălțimea valorii și însemnătății lor. Risipite în felurite publicații apărute în țară și peste hotare: reviste, documente ale unor congrese științifice, lucrări colective, broșuri tipărite adesea pe cheltuiala sa ș.a.m.d., adunarea lor și republicarea celor mai de seamă din ele — dacă nu a operelor complete — se impune, după cum se impune și traducerea scrierilor sale în limbile franceză (cele care nu au fost publicate inițial în această limbă), în engleză și germană. Pentru noi, popularizarea lucrărilor lui Constantin Brăiloiu nu este numai un act de patriotism ci și o datorie față de cultura universală. Buna cunoaștere a gândirii sale științifice, a metodologiei născocite și aplicate de acest „geniu al metodei“ cum l-a caracterizat André Schaeffner, a tezelor de neînămuită valoare pe care spiritul său analitic și clarvăzător le-a elaborat

vor contribui efectiv la propășirea muzicologiei și etnomuzicologiei din lumea întregă.

Un promițător început a fost făcut de Uniunea Compozitorilor din Republica Socialistă România. Sub oblăduirea sa, Editura Muzicală a scos pînă în prezent trei volume de *Opere* (1967, 1969 și 1974), îngrijite și prefăcute de Emilia Comișel. Primele două volume sînt ediția bilingvă, în limba franceză și în traducere românească, a unui număr de treisprezece din scrierile pe care Const. Brăiloiu le-a publicat în a doua parte a vieții sale, iar al treilea volum — deși lucrările de folcloristică și etnomuzicologie sînt departe de a fi epuizate — cuprinde „cronici“, apărute în țară și peste hotare în limbile română, franceză, germană și engleză. Completa epuizare a primelor două volume ar trebui să fie îndemn pentru reeditarea lor într-o formă îmbunătățită, ținînd seamă de observațiile și sugestiile făcute în acest sens (v. *Revista de etnografie și folclor* nr. 4 1972, pp. 329—340). Reeditarea este cu atât mai necesară cu cît, din cele ce se publică la noi, se poate constata că importante lucrări ale lui C. Brăiloiu nu sînt încă cunoscute după cum s-ar cuveni.

Volumul de față, intitulat *Probleme de etnomuzicologie*, publicat în condiții grafice cu totul excepționale de Editura Minkoff din Geneva, își propune — la rîndul său — să popularizeze opera învățatului român, cunoscută doar unui cerc restrîns de specialiști și aproape cu totul ignorată în S.U.A., în ciuda dimensiunilor și profunzimilor ei teoretice.

Inițiativa publicării acestei culegeri de studii se datorează eminentului învățat francez Gilbert Rouget

de la „Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme" și „Centre National de la Recherche Scientifique" din Paris, apropiat colaborator al lui Const. Brăiloiu în „perioada franceză" a vieții și activității acestuia. În prefața pe care a scris-o, G. Rouget mulțumește lui S. Baud-Bovy și lui A. Schaeffner pentru prețiosul lor sfat în legătură cu alegerea textelor precum și lui F. Lesure și P. Souvchinsky, fără sprijinul și încurajarea cărora volumul — publicat sub patronajul Societății franceze de muzicologie — nu ar fi văzut lumina tiparului.

Volumul republică în facsimil treisprezece lucrări, apărute între anii 1931 și 1958 în Franța (Paris și Abbeville), Elveția (Geneva, Basel și Zürich), Spania (Barcelona), Belgia (Bruxelles), Ungaria (Budapesta) și R. F. Germania (Kassel). Îngrijitorul le-a orânduit după cum urmează : I. Metodologie și critică : *Esquisse d'une méthode de folklore musical, Sur une ballade roumaine (La Mioritza), A propos du jodel, Le folklore musical, Musicologie et ethnomusicologie aujourd'hui, Réflexions sur la création musicale collective* ; II. Sistematică. a) Poetică și ritmică : *Le giusto syllabique, Le vers populaire roumain chanté, La rythmique enfantine. Notions liminaires, Le rythme aksak* ; b) Pentatonism și prepentatonism : *Sur une mélodie russe, Un problème de tonalité (La métabole pentatonique)* și *Pentatonismes chez Debussy*.

Competența și judicioasa prefață a lui Gilbert Rouget dă cititorului o seamă de lămuriri asupra cuprinsului, sensului și valorilor fiecărei scrieri în parte, cu referiri și asupra altor lucrări ale lui C. Brăiloiu, necuprinse între scoarțele acestui volum.

Între altele aflăm aci că în anul morții sale (1958), Const. Brăiloiu a înaintat Centrului național al cercetării științifice din Paris un raport în care anunța elaborarea unei noi lucrări : o cuprinzătoare monografie asupra „cîntărilor, riturilor și obiceiurilor funerare țărănești ale unei regiuni de mică întindere a României [...] și anume extremitatea de nord-vest a județului Gorj (Oltenia)". Materialele documentare, culese din 56 de localități, păstrate în două dosare totalizînd aproximativ șase sute de pagini dactilografiate, însoțite de vreo cinci sute de fotografii, se referă la o categorie străveche de cîntări funerare de pur ceremonial și prin opoziție cu bocetele interzise rubedeniilor mortului. Executarea lor comportă o seamă de rituri necunoscute încă. Prea puținele publicații de texte de acest fel (bineînțeles fără muzică) nu lasă să se bănuiască nici amploarea și nici semnificația lor.

Vorbind despre interesul pe care l-ar avea publicarea acestei lucrări, C. Brăiloiu adaugă :

„— după cunoștințele mele, nici o cercetare atît de amănunțită nu a fost făcută vreodată asupra unui singur obiect și asupra unei atît de mici întinderi teritoriale ;

— materialele în chestiune sînt de un interes muzical, literar și etnografic cu atît mai mare cu cît cîntările ceremoniale funebre ale românilor par să fie necunoscute popoarelor vecine ;

— transcrierea sinoptică a melodiilor, așa cum o practic de vreo douăzeci de ani și pe care au adoptat-o și alți cercetători, în Franța și în alte țări, poate contribui la o analiză comparativă temeinică ;

— transcrierea fonetică a vorbirii țărănești, făcută adesea după fonograme (afară de cazul în care textele au fost stenografiate), reproduce limbajul interlocutorilor noștri și stilul lor expresiv ;

— fotografiile, care nu ar mai putea fi făcute actualmente, sînt de o valoare cu totul deosebită".

C. Brăiloiu plănuia să publice întreaga lucrare în trei volume : primul volum urma să cuprindă studiul și textele propriuzise (versuri, informații, chestionare), al doilea traducerea în limba franceză (deja începută), iar al treilea melodiile și fișele informatorilor.

Din nefericire moartea timpurie a marelui nostru învățat ne-a văduvit de această deosebit de interesantă și de importantă lucrare, la care — după cum se știe — ținea în mod cu totul deosebit. *Despre bocetul de la Drăguș (Jud. Făgăraș)*, București 1932, *Ale mortului din Gorj*, București 1936, *Bocete din Oaș*, București 1938, chestionarele pentru culegerea obiceiurilor legate de moarte, pe care le-a întocmit în colaborare cu H.H. Stahl (a se vedea : H. H. Stahl, *Monografia unui sat*, București 1939, pp. 124—134 și *Indrumări pentru monografiile sociologice*, București 1940, pp. 327—336), precum și nenumăratele culegeri păstrate în colecțiile Institutului de etnografie și folclor ne vorbesc elocvent despre preocupările sale în legătură cu folclorul și obiceiurile legate de înmormîntare. Nu s-ar putea oare lua în considerație publicarea acestor materiale culese și prelucrate de C. Brăiloiu ? Ele ar putea alcătui — sînt sigur — un valoros tom al marii colecții a folclorului nostru.

Gilbert Rouget își încheie prefața cu o succintă notă biografică a lui Const. Brăiloiu și cu cîteva indicații în vederea corijării unor erori de tipar care s-au strecurat în edițiile anterioare ale lucrărilor republicate aci.

Indicațiile deosebit de prețioase pe care Const. Brăiloiu ni le dă în legătură cu culegerea muzicii populare și a întregului complex de fapte care o determină și în sinul căreia viețuiește, normele în vederea clasificării și prelucrării documentelor culese, notarea sinoptică a melodiilor pe care a imaginat-o în vederea studierii complicatului proces al creației muzicale colective (în care procedeul variației se află în loc de frunte), pătrunzătoarea analiză critică pe care o face conceptului de folclor muzical, ascuțișul critic cu care demască tezele retrograde, ca de pildă teoria bunurilor culturale decăzute, incapacitatea poporului de a crea, nimicnicia muzicii populare (ca și a culturilor muzicale extra-europene) față de sacrosancta muzică savantă a Europei Occidentale — arme ideologice reacționare în slujba colonialismului și neocolonialismului, a exploatarei omului de către om —, uluitor de riguroasele sisteme metrice, ritmice și melodice ale cîntecului popular pe care le-a dezvăluit și le-a codificat, identificarea acelor structuri muzicale primare (ritmuri, scări, formule, închegări formale, intonații și emisiuni vocale etc) a căror obîrșie se află în însăși constituția psiho-fizică a omului și a căror cunoaștere impune o restructurare fundamentală a cercetărilor de folclor comparat... iată doar cîteva din cele cuprinse în volumul de față. Sînt roade ale gîndirii sistematice a lui Constantin Brăiloiu, temeinic și fără conținere bazată pe

cercetarea metodică, laborioasă, a faptelor, a celor mai mici amănunte și a relațiilor dintre ele. Sint cuceriri neprețuite pe care marele om de știință român le-a dăruit culturii muzicale universale.

Tiberiu ALEXANDRU

„Columnele patriei”

Sub egida Editurii muzicale a Uniunii Compozitorilor și a Consiliului Central al Sindicatelor, a apărut volumul de *poeme scenice*, intitulat sugestiv „Columnele Patriei”. Versurile cîntecelor aparțin poetului Ioan Meîtoiu, iar muzica este semnată de un mănunchi de valoroși compozitori: Sabin V. Drăgoi, Ioan D. Chirescu, Dimitrie Cuclin, Gheorghe Dumitrescu, Dumitru D. Botez, Alexandru Pașcanu, Zoltan Aladar, Mircea Neagu, Florin Comișel, Gheorghe Bazavan, Dinu Stelian și C. I. Băciu.

Cum era și firesc, propunîndu-și o astfel de temă, poetul Ion Meîtoiu a ales un mănunchi de versuri vibrante, dedicate patriei socialiste în majoritatea lor abordînd teme ale contemporaneității românești, pătrunse de adînc mesaj patriotic.

Inspirate de sinceritatea directă a versurilor, de sugestivitatea titlurilor („Oratoriu Patriei”, „Inima noastră arde pe înălțimi”, „Fîntîna vie”, „Cetățile focului vestinc”, „Baladă pentru uzina noastră”, „Alchimiile solare”, „Fiii pădurilor noastre”, „Stelele minerilor”, „Porțile de Fier”, „Noi, tinerii din România”), fiecărui titlu literar îi corespunde în ordine, următoarele coruri: *Odă României* (Al. Pașcanu), *Slăvim Republica* (Dinu Stelian), *Cîntare Republicii* (Gh. Dumitrescu); *Inima noastră* (D. D. Botez), *Florile patriei* (D. Cuclin), *Cu inima de cîntec plină* (S. Drăgoi); *Lîngă marile furnale* (Fl. Comișel), *Cîntec la marele Bluming* (Gh. Dumitrescu); *Cîntec pentru uzina noastră* (Gh. Dumitrescu), *Partid cuceritor* (A. Zoltan); *Cîntec la marele combinat* (Gh. Dumitrescu), *Foșnesc pădurile* (Ion Băciu), *Fruntea sus, forestieri* (Gh. Dumitrescu), *Forestierii* (I. D. Chirescu); *Noi minerii* (I. D. Chirescu), *Sîntem acei ce căutăm comori* (Gh. Dumitrescu); *Dunăre maică bătrînă și Aceasta e hidrocentrala noastră* (Gh. Bazavan), *Cîntec la Porțile de Fier* (Gh. Dumitrescu); *Noi tinerii din România* (M. Neagu), *Urcă tricolorul* (Fl. Comișel); *Steagul Țării Românești* (I. D. Chi-

rescu). Poeziile lui Meîtoiu au fost transpuse într-o inspirată haină sonoră, prin melodii simple, cantabile, ce se rețin chiar de la primul contact, în care se simte influența folclorului, fie citat, fie prelucrat într-un stil larg accesibil, distinse din punct de vedere melodic.

Poemele „Columnele Patriei”, pe lîngă aleasa calitate literară a versurilor, beneficiază, fiecare în parte, de indicații generale de regie, ceea ce conferă volumului o notă de inedit, iar posibilei lor montări scenice, virtuți de expresie. Sîntem convinși, în forma în care au fost concepute, vor cuceri în primul rînd adevărata sutelă de formații ale artiștilor amatori din patria noastră.

Constantin RASVAN

„Viața pasionată a lui Ciprian Porumbescu”

În muzicologia noastră nu este epuizat subiectul de emoționantă vibrație și cutremurător tragic al vieții compozitorului care a fost Ciprian Porumbescu.

Viața pasionată a lui Ciprian Porumbescu de Dragoș Vitenou (Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1974), e mult cerută de public din momentul apariției, ceea ce dovedește interesul pentru subiect.

Cartea cuprinde o serie de imagini, adevărate fresce care ilustrează cu mult relief uman viața lui Ciprian Porumbescu, satul bucovinean al secolului trecut, precum și orașul în care freacă cultural cuprindea mari elanuri eliberatoare; tot astfel Viena, e creionată sugestiv, activitatea „României June” ocupînd primul plan al prezentării...

Alte aspecte, la Putna în 1871 — aniversarea cîtoriei lui Ștefan cel Mare și întrunirea românilor din toate provinciile despărțite prin granițe — procesul de răsădit al Arboroasei, apoi dragostea fără nădejde a lui Ciprian pentru Berta și prezențele ilustrate ale lui Miculi și apoi Verdi, apar în tablouri vii.

Sintetizarea realităților istorice și biografice cercetate de autor și prezentarea acestora aduc cărții o anumită valoare în domeniul literaturii de evocare.

Enea BORZA

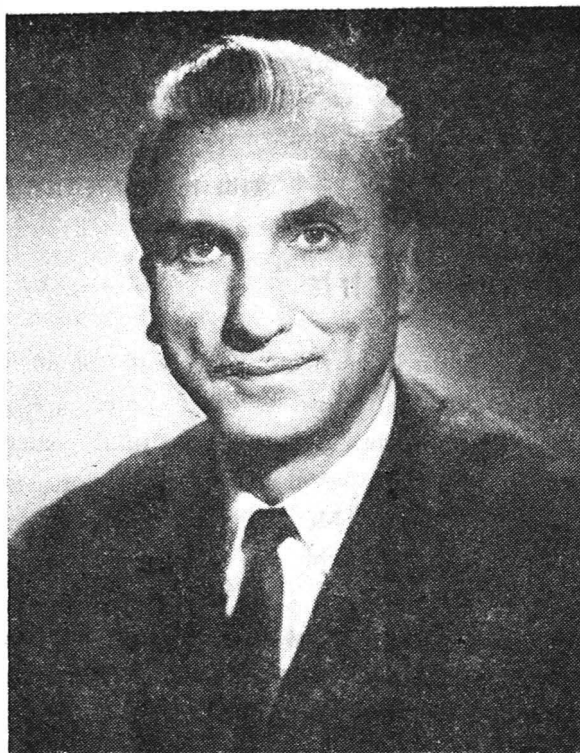
Enea BORZA

Constantin Palade

În pragul noii stagiuni artistice, cînd muzicieni și instituții muzicale se pregătesc să dăruiască publicului, cu elan tineresc frumuseți și bucurii care-i înalță sufletul, o veste ne-a cernit inima, ca un adevăr dureros, crud, apăsător. Un adevăr de neconceput dacă ne gîndim că a dispărut din breasla muzicienilor unul dintre membrii ei activi, destoinici și inimoși, iubitori de viață, răspînditori de optimism și tinerețe, unul din spiritele generoase și voluntare ce caracterizează familia compozitorilor. Căci aceasta este și rămîne pentru prezent și pentru viitor imaginea vie a muzicianului și omului Constantin Palade: entuziast și altruist, militant plin de energie pentru binele muzicii românești, el a dat întotdeauna o măsură comună idealurilor personale și frămîntărilor colegilor săi, legînd într-un singur mănunchi creația proprie, cuncașterea și răspîndirea folclorului muzical și activitatea interpretativă corală.

Discipol al unor pedagogi și maeștri de frunte ai muzicii românești ca Mihaîl Jora la armonie, contrapunct și compoziție, Faust Niculescu la teorie și solfegii, Constantin Brăiloiu la folclor și istoria muzicii, Constantin Bugeanu la orchestrație, Ștefan Popescu la dirijat, — Constantin Palade a adus o sirguincioasă contribuție în calitate de colaborator la Arhiva de folclor a Societății compozitorilor români între anii 1938—1942. Pionier al mișcării corale în cadrul culturii noastre noi, socialiste, Constantin Palade s-a afirmat ca dirijor de cor între anii 1944—1947, activînd apoi ca profesor de dirijat coral la Conservatorul muncitoresc din Capitală, responsabil artistic în cadrul Uniunii Generale a Sindicatelor din România, director al Filarmonicii „Oltenia” din Craiova, conferențiar la catedra de dirijat coral a Conservatorului „Ciprian Porumbescu” din București, dirijor de cor la Opera română din București, director și dirijor al Ansamblului artistic al Uniunii Generale a Sindicatelor din România, formație în fruntea căreia a întreprins turnee în mai multe țări.

Înșușindu-și o bogată experiență prin contactul direct cu viața și cu năzuințele artistice ale maseilor, păstrînd și comunicînd cu dărnicie tezaurul versului și viersului popular cules îndeosebi de pe meleagurile natale ale Moldovei, oferind totodată, ca o adevărată antologie vie, tuturor celor din jur cunoștințele lui asupra poeziei românești de la Argezi pînă la Labiș, și asupra istoriei naționale din timpurile legendare pînă la evenimentele înnoitoare ale epocii contemporane, Constantin Palade a transpus în creația sa aceste teme de seamă, dîndu-le o expresie sinceră, vibrantă, caldă. Am tresăltat de emoție cîntînd sub conducerea sa, în corul Conservatorului, cu un sfert de veac în urmă, balada plină de patos eroic dedicată lui Gheorghe Doja și realizată cu aleasă măiestrie. De atunci, palmaresul creației lui



Constantin Palade s-a îmbogățit neîncetat cu lucrări ample în genul oratoriului pentru orchestră, cor și soliști, cu suite pentru cor mixt și orchestră, cu piese corale de un cuprinzător ambitus tematic și de mijloace artistice. Stau mănturie prezența acestei creații în repertoriul ansamblurilor noastre profesionale și de amatori, precum și exegeza ei în studii de specialitate și valorificarea prin mijlocul tiparului și al înregistrărilor radiofonice.

Doresc să evoc de asemenea hărnicia și mărinimia cu care regretatul maestru și coleg a pus umărul pentru împlinirea nobilei meniri a Uniunii Compozitorilor, asumîndu-și responsabilități obștești, activînd ca membru în Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor, ca șef al serviciului de copiatură și luînd fără preget ovințul pentru a sublinia în dezbateri publice și în presă realizările și aspirațiile culturii noastre muzicale contemporane, participînd cu abnegație la sprijinirea mișcării de amatori.

Pentru dragostea cu care și-a pus talentul și cunoștințele sale în slujba muzicii românești, Constantin Palade a fost distins cu Premiul de stat, cu Ordinul muncii și cu Ordinul Meritul cultural. Figura sa plină de bărbăție, sufletul său cald și prietenos, priceperea sa de artist și creator rămîn de-a pururi neșterse în conștiința muzicală românească.

Vasile TOMESCU

A simțit încă din copilărie nedreptățile sociale ale timpului său, și greu s-a strecurat prin școli ca să ajungă la liman. Tîrziu, cînd orînduirile s-au schimbat în țara noastră și Constantin Palade ajunsese o personalitate marcantă a vieții muzicale românești, cînd spera să se bucure, în mijlocul familiei sale și al nostru, de liniștea binemeritată de care avea atîta nevoie, nemiloasa boală i-a curmat firul vieții, ca să lase în locul lui durere și suferință.

S-a născut într-un sat sărac din județul Bacău, în anul 1915. Copil talentat, și-a început târziu educația muzicală, din cauza situației materiale precare. A absolvit Conservatorul în 1942, în plin război, când țara se afla în greu impas. Constantin Palade a muncit cu rîvnă spre a recupera anii pierduți pentru educația sa artistică, iar pentru a-și asigura existența a trecut prin multe funcții, pînă să-și vadă visul împlinit, acela de compozitor. Ca membru al Uniunii Compozitorilor i s-au încredințat numeroase sarcini, de care s-a achitat cu o înaltă conștiințiozitate și competență.

Pasionat culegător de folclor și totodată bun cunoscător al artei noastre populare, Constantin Palade a cutreierat țara în lung și în lat, alegînd tot ce este mai frumos și mai interesant, spre a ne dărui adevărate perle, din care o bună parte le-a prelucrat el însuși cu deosebit talent. Continuator al înaintașilor muzicii corale românești, Constantin Palade ne-a lăsat o muzică senină, firească, de o rară sensibilitate. Excelează în muzica corală a *cappella*, prin armonii simple, accesibile corurilor de amatori, foarte expresive însă. Cîteva din marile lui poeme corale pot fi date ca exemple ale genului, prin complexitatea lor, pe de o parte, prin bogatul colorit armonic pe de alta. Sînt lucrări interesante ce-l caracterizează pe muzicianul complex, adăpat la o înaltă școală.

Marele succes al compozitorului Constantin Palade a fost *Balada despre Gheorghe Doja* și nu mai puțin celelalte cantate și oratorii scrise ulterior, pentru soliști, cor și orchestră mare, lucrări de prestigiu, din care răzbat talentul său deosebit și puternicele lui frământări interioare.

Colegul nostru s-a distins și prin articolele sale pline de conținut, publicate în *Muzica*, *Contemporanul*, *Indrumătorul cultural*, *Scînteia*, *Munca* și alte ziare și reviste.

Cunoscător și asiduu cercetător al partiturilor marilor compozitori, dar și ale celor de mai puțină îndeminare, Constantin Palade lucra de mult la un studiu privind scriitura corală, cu exemple și observații critice asupra unor greșeli și stîngăcii de scriitură. Din convorbirile avute cu dînsul mi-am dat curînd seama că aceasta avea să fie o lucrare foarte folositoare atît tinerilor compozitori, cît și celor mai vîrstnici. Nu știu în ce stadiu se află lucrarea prietenului și colegului Palade. Socot însă că dacă ea a rămas neterminată, ar fi o pierdere considerabilă în cazul cînd nu s-ar găsi cineva care să o continue, în spiritul gîndit de autor.

L-am cunoscut cu toții pe Constantin Palade și toți știm că era un om vesel, de un optimism cuce-ritor, de o fermecătoare vervă. Cine va putea uita vreodată umorul său sănătos și memoria sa prodigioasă? Constantin Palade știa pe dinafară mii de versuri ale celor mai de seamă poeți români.

Acum, generoasa inimă a lui Constantin Palade a încetat de a mai bate, iar glasul lui sonor a tăcut pentru totdeauna. În conștiința noastră va rămîne însă mereu prezentă imaginea celui care a fost bunul nostru prieten și înzestrat coleg, Constantin Palade.

Dumitru D. BOTEZ

Prea des, în ultimii ani, am trăit amarul unor grele despărțiri. Prea deseori Uniunea Compozitorilor a trebuit să-și plece fruntea în fața faldurilor de doliu!

Rîndurile celor care, de un sfert de veac, au constituit forța activă, de elită a muzicii românești, se răresc an de an, lăsînd printre noi goluri de neacoperit.

Deși am urmărit, cu tot mai mare strîngere de inimă, lupta eroic dusă în ultimul timp de confratele nostru Constantin Palade, cu necruțătoarea boală, nu am putut — sau nu am vrut să cred nici o clipă într-un deznodămînt tragic atît de apropiat. Vestea stingerii lui din viață am primit-o ca pe un trăsnet căzut din senin.

Ne obișnuisem cu prezența lui Constantin Palade în viața de fiecare zi a Uniunii, în Biroul secției de muzică corală, în cenacle, în adunări, peste tot dovedind același spirit activ, iradiînd în jur, printr-o glumă sau printr-un cuvînt mai ascuțit, spus însă pe un ton sugubă, același binecunoscut umor moldovenesc care-l făcea stimat și iubit de colegi.

Pasionat de arta căreia i se dedicase, Constantin Palade nu și-a cruțat niciodată energia: paralel cu munca de creație s-a dăruit cu pilduitoare generozitate activității de îndrumare a atîtor coruri de amatori, a condus ani la rînd, cu competență, Ansamblul artistic al Uniunii Generale a Sindicatelor, a luat parte la acțiunile „de teren” inițiate de Uniune, s-a îngrijit cu mult spirit gospodăresc de biroul nostru de copiatură, și-a spus cuvîntul cu franchețe în dezbaterile din plenumul Uniunii sau în birourile de secții militînd deschis pentru o muzică angajată, cu largă arie de cuprindere a maselor, o muzică izvorîată din matca artei populare.

Creația sa — începînd cu numeroasele-i coruri și încheiînd cu lucrările vocal-simfonice — demonstrează cu prisosință vibrația sinceră a compozitorului la realitățile din jur, atașamentul său la cauza poporului muncitor, încrederea nețărmurită în viitorul patriei pe care a cîntat-o și a slujit-o cu abnegație, într-o aură de modestie firească.

Apreciînd aceste eforturi multiple și confirmînd totodată realizările prestigioase obținute de Constantin Palade în decursul acestor neuitați ani de ardente trăiri, de lupte și nevisate împliniri — Statul nostru socialist i-a acordat compozitorului înalte și importante distincții.

Teodor BRATU

Cine îi cunoaște creația nu se poate să nu fie atras de aceasta pentru că ea poartă pe deasupra temeinicia cunoașterii meșteșugului, o investitură sufletească de calitate.

Ca unul care am tîlmăcit din creația sa lucrări de la prelucrări de cîntece populare și cîntece de masă pînă la *Doja*, oratoriul Comunistul, Omul, Sînt Ion, Ninge... — am avut satisfacția supremă de a fi avut în față opere ce împlinesc aspirațiile interpretului pe multiple planuri spirituale.

Opera sa răspunde în ultimii ani acoperirii în repertoriul creației corale a unui gol ce s-a resimțit privind lucrări à cappella de dimensiuni mai mari de largă respirație. Sub acest aspect datoria mea de interpret față de compozitorul Constantin Palade nu s-a încheiat și se cuvine a fi o datorie a tuturor interpreților, fapt care va atesta valoarea a creației lui Constantin Palade.

Receptiv la orice sfat, era el însuși un mare sfătuitor al tuturor, gata să sară în ajutor, nu numai cu vorba dar și cu fapta.

Ion PAVALACHE

Constantin Palade a trăit intens alături de mișcarea artistică de amatori, dar mai ales de confrății săi din instituția pe care a slujit-o cu sinceritate și dăruire, atât ca șef al biroului de copiat muzicală, cât și ca entuziast artist creator.

Pe Costică Palade l-am cunoscut cu adevărat în zilele fierbinți de acum un sfert de veac, când activam împreună ca dirijori de cor la formațiile artistice muncitorești din Capitală. Se bucura de multă simpatie în rândul oamenilor simpli, fiindcă el însuși era o fire deschisă, directă, entuziastă, veselă, comunicativă. Avea darul vorbirii la inimă, ceea ce ne trebuia din plin în activitatea noastră corală din anii 1945—1947. Prezența lui Costică Palade în mijlocul dirijorilor de cor, a cântăreților amatori, a tinerilor compozitori risi-

pea umbra, melancolia, tristețea, aducând lumina, zîmbetul, optimismul. Cunoștea bine meșteșugul vocilor și nu puțini s-au bucurat de prețioasele sale îndrumări profesionale.

A îndrăgit din tinerețe folclorul, a cărui aromă proaspătă a păstrat-o de-a lungul întregii sale creații. Acest fond spiritual sănătos i-a asigurat muzicii sale o largă audiență, mai ales în cercurile formațiilor muncitorești. Culegerea de *Coruri populare românești* a marcat un punct culminant în drumul său componistic, pagini ca *Iedera* sau *Cîntec de nuntă* ilustrînd fără echivoc însușirile acestui artist înzestrat, veritabil maestru al prelucrării folclorului.

Constantin Palade ne părăsește mult prea de timpuriu. În vremea din urmă l-am simțit tot mai aproape de inițiativele obștești ale Uniunii compozitorilor. Aveam nevoie de entuziasmul său molipsitor, de curajul opiniilor breslei noastre, atât de ferm exprimate de Constantin Palade, dar mai ales de *omul* dintr-o bucată, care nu s-a împăcat niciodată cu comoditatea, cu fuga de răspundere socială și profesională.

A trăit pentru triumful ideii de școală muzicală românească, străduindu-se să o servească pe toate căile. Dintr-un simplu birou de copiat note muzicale, Constantin Palade a făcut un veritabil centru de documentare și difuzare a creației românești de prestigiu național. Este o moștenire prețioasă peste care nu vom trece niciodată.

Viorel COSMA

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

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

Enesco, aujourd'hui

par Ștefan NICULESCU

Il y a presque vingt ans, Georges Enesco est mort. Depuis, on le sait, la musique a subi de nouvelles et importantes transformations. Sans doute, ce n'est pas le lieu d'esquisser ici, fût-ce sommairement, le processus de cette mutation universelle à laquelle ont participé, à différents degrés, les compositeurs de nombreux pays du monde, y compris les Roumains. Ce que nous nous proposons, c'est de redéfinir la place d'Enesco dans le contexte de l'art musical contemporain ou, en d'autres mots, de nous demander quelles chances a Enesco de jouer, encore aujourd'hui, le rôle de ferment qu'il a eu et non pas un, simplement conventionnel, dans la vie musicale de nos jours ?

Aussi grande que soit la valeur historique d'une oeuvre d'art du passé, celle-ci ne saurait éveiller un intérêt permanent que dans la mesure où elle s'avère significative par rapport aux exigences ou aux impératifs — soumis à une perpétuelle transformation — des époques ultérieures. Car, ce que l'on appelle „tradition“ est, au fond, un concept labile, puisqu'avec chaque génération nouvelle il concerne si non des réalités absolument autres (la tradition ne cesse de s'enrichir), du moins des aspects différents de mêmes phénomènes.

On a dit que par la contemplation prolongée ou l'étude approfondie d'un chef-d'oeuvre l'homme peut aboutir à la découverte de son propre moi. Cette capacité, de faciliter au contemplateur son autorévélation, est décisive pour une création artistique, lui conférant sa valeur éternelle. C'est une éternité cependant qui ne respecte pas en tous points le principe

de l'identité, d'où une situation paradoxale. Ainsi, sans perdre son individualité, l'oeuvre d'art immortelle ne se dresse pas le long du temps dans une splendeur immuable, égale en tout moment. Chaque époque ou chaque génération, voire même n'importe quel contemplateur édifié, la scrute à partir d'autres points de vue, y puise ce qui lui semble vital et, en fin de comptes, en l'assimilant, s'affirme soi-même.

Dans ce sens, Enesco a tenu un grand rôle dans la culture musicale roumaine. Sur le plan de la création, il a offert la chance de l'auto-révélation à plusieurs générations de créateurs lui ayant succédé, surtout parce qu'il a été le premier compositeur roumain à remplir la vocation internationale de la musique roumaine. En ce qui concerne le plan de la recherche musicale, son oeuvre a contribué à la naissance même de la musicologie roumaine, en l'étayant sur des bases scientifiques. Examinons en effet la liste — actuellement impressionnante — des livres, études et articles dédiés à Enesco, pour nous rendre compte de la générosité avec laquelle il admettait la mise en évidence des réalités que comportait sa musique, bien mieux comme il stimulait chaque musicien à travailler sur sa propre personnalité. Aussi, pour la création, la musicologie et l'interprétation, Enesco doit être considéré comme un fondateur de la vie musicale roumaine moderne.

Pour se maintenir dans la musique roumaine à ce degré d'importance, Enesco doit pouvoir continuer de „parler“, de dire quelque chose — d'aussi inédit — aux musiciens en formation ou à ceux de l'avenir. A leur tour, ces généra-

tions nouvelles devront s'efforcer de découvrir dans l'oeuvre d'Enesco les réalités capables de leur révéler leurs propres tendances artistiques. C'est à la recherche musicologique, concédons-le, que revient le rôle de faciliter le déroulement d'un processus de création aussi intime.

Plus d'une fois, à différentes occasions, nous nous sommes arrêtés sur certains traits de l'oeuvre énescoïenne qui anticipaient ou étaient contemporains de quelques préoccupations se manifestant dans la musique universelle : l'hétérophonie, le rythme „libre“, les structures modales contemporaines, la technique du leitmotif porté jusqu'au stade présériel, le raffinement de la notation dynamique, agogique et timbrale, le coloris structural, l'union intime — la fusion — d'une improvisation libre et d'une construction rigoureuse etc. Sans plus nous attarder sur ces aspects, nous allons nous borner à mentionner ceux qui ont gardé toute leur signification ou en ont repris une, par rapport aux tendances plus récentes de la création musicale.

L'un des *désiderata* de la musique de l'après-deuxième guerre mondiale veut qu'avec chaque nouvelle oeuvre, une musique *absolument nouvelle* soit écrite, une musique „plus jamais entendue“. Pour un temps, cette idée — de source néo-romantique peut-être et quoiqu'il en soit justifiable ne serait-ce que par la tentative de sortir de l'impasse du néoclassicisme, c'est-à-dire d'échapper à l'excèsif retour „vers le passé“ — a eu pour résultat une stimulation toute spéciale de la recherche musicale, d'où des découvertes authentiques ou des inventions qui ont modifié en bonne partie la silhouette de la musique. Aujourd'hui toutefois, cette idée nous apparaît comme une illusion, parce qu'il est évident qu'on ne saurait rien créer à partir de rien ! Une illusion qui, cependant, n'a jamais tenté autant les esprits créateurs.

La primauté absolue accordée à la nouveauté dans la pratique musicale s'est associée dans le domaine de la théorie avec le besoin de la chercher et de la trouver partout, jusque dans les sources traditionnelles plus ou moins proches. C'est ce qui explique pourquoi Enesco — qui, loin de faire valoir le côté nouveau de sa musique, s'efforce de le bien dissimuler dans un drapage plus ou moins connu — n'a pas été unanimement „découvert“ par la conscience universelle au cours de cette période si ambitieuse de l'histoire de la musique.

Aujourd'hui cependant, par suite de tant d'expérimentations, on constate que ce qui prête la valeur d'exemplaire unique à un fait d'art — ou de vie — c'est précisément l'authenticité ; et si le fait est authentique, il est aussi, implicitement, nouveau, lors même que son originalité ne nous frappe pas du premier coup d'oeil ou, tout au contraire, nous impressionne dès l'abord.

De ce point de vue, Enesco est un exemple d'authenticité : sa pensée musicale revêt im-

manquablement une forme adéquate et toute naturelle d'expression.

Autre aspect de l'art énescoïen que l'on rencontre dans certaines oeuvres contemporaines : la fusion entre plusieurs types d'écriture ou de syntaxes musicales. Il est rare, en effet, de trouver chez Enesco — surtout dans ses derniers ouvrages — des syntaxes à l'état, disons, „pur“. La monodie accompagnée, la polyphonie, l'hétérophonie jumellées à l'intérieur de situations diverses : le résultat en est une écriture placée „à la limite“ — pour user d'un terme scientifique — ou, en d'autres mots, une écriture située à la frontière de ces catégories spécifiques. D'où, l'originalité de l'écriture d'Enesco, si rarement comprise par les interprètes et trop souvent confondue avec une syntaxe traditionnelle. J'oserais même affirmer que de ce point de vue Enesco continue d'attendre l'interprète idéal.

Le sentiment intuitif d'un temps musical non linéaire — temps si fréquemment employé de nos jours — est également présent chez Enesco et l'une de ses origines se trouve assurément dans cette fusion entre l'esprit de la sonate et celui de la variation. Ces deux catégories d'architectures musicales s'opposaient chez les classiques, mais avec le temps elles commencèrent à s'entrelacer, notamment chez les romantiques et leurs prolongements du début de notre siècle, orientation de la musique européenne qui attira aussi Enesco.

Si, dans le développement de la sonate, le musicien sait en quelque sorte à quel moment il se trouve et où doit le mener son évolution ultérieure (temporellement parlant celle-ci est linéaire, uni-directionnelle), dans le cas de la variation en échange, l'esprit créateur semble perdre conscience de l'implacable écoulement du temps, lequel, ici, avance par spirales, avec d'incessants retours sur lui-même, comme s'il s'agissait d'un perpétuel présent, et cela, justement, à cause d'une juxtaposition des hypostases d'une même entité musicale. La variation — la seule des architectures traditionnelles qui, en tant qu'esprit, ait survécu, mais qui, en tant que procédé, les a devancées puisqu'elle est née avec la musique même — facilite, notamment dans le cas des mouvements lents, l'obtention d'une poétique atemporelle, typiquement contemplative. Or, chez Enesco, le fait qu'il jumelle la sonate et l'esprit de la variation dans une musique plutôt lente que rapide et *qui évolue, d'une étape à une autre, au prix de différences à peine perceptibles*, favorise l'apparition de cet état si recherché de nos jours : une superconscience contemplant la suspension du temps dans un présent éternel.

C'est ainsi qu'on a constaté que l'oeuvre d'Enesco comporte, non pas alternativement, mais *simultanément*, des oppositions apparemment irréconciliables : rythme „libre“ et rythme „lié“, polyphonie et hétérophonie, improvisation et construction, sonate et variation, pratique du

temps uni-directionnel et pratique du temps non linéaire, action et contemplation, etc. Cette complexité quasi-paradoxale est due précisément au fait qu'avec les moyens de son époque et grâce à l'authenticité qui le caractérisait, Enesco a réussi à se situer au confluent de plusieurs cultures musicales, comme le sont par exemple la musique savante européenne et la musique archaïque roumaine. De plus, et ceci nous semble capital, il n'a jamais sacrifié l'esprit d'aucune des sources qu'il a entrelacées. C'est, peut-être, la raison pour laquelle on ne saurait parler chez Enesco d'une transgression

des dichotomies mentionnées, telle que se proposent certaines musiques contemporaines, mais sans doute en utilisant d'autres moyens. Et c'est encore de là, semble-t-il, que provient la possibilité de distinguer chez Enesco des aspects toujours nouveaux. Ainsi, son oeuvre a-t-elle toutes les chances de représenter en continuation pour la musique roumaine un point de départ bien ferme, sinon dans le domaine du vocabulaire — si renouvelé de nos jours —, du moins dans celui de la syntaxe, de la poétique et de l'esthétique.

Contributions à l'affirmation de l'école roumaine moderne de piano

par Lavinia TOMULESCU-COMAN

„C'est toute ma vie que j'ai guidé mes élèves avec un amour pareillement sévère“.

Florica Musicescu^(*)

Avant que d'aborder ce coup d'oeil sur l'école roumaine de piano des trois dernières décennies, il nous faut remarquer combien la musicologie roumaine est pauvre en ouvrages d'histoire du piano, de pédagogie de l'instrument, en monographies et surtout en ouvrages de synthèse. Et comme tout ce qui s'est fait dans ce domaine après le 23 Août n'est qu'une continuation — et un enrichissement — des meilleures traditions de l'école de piano roumaine sur laquelle il n'exite pas encore, nous venons de le dire, des ouvrages fondamentaux, nous ne pouvons ne pas présenter ce travail comme un essai, une entreprise téméraire, marquée sans doute des risques des premières explorations.

En dépassant l'étape au cours de laquelle l'éducation pianistique était confiée en général à des professeurs particuliers et la grande majorité des concertistes se formaient à l'étranger, l'enseignement musical roumain a été réorganisé à partir de 1948—1950. Par la mise en place des écoles moyennes de musique (les lycées actuels), par l'élaboration de statuts destinés aux trois Conservatoires du pays, les déclarant instituts d'enseignement supérieur, ainsi que par l'organisation d'un grand nombre d'écoles élémentaires de musique et d'arts plastiques, le long processus de l'éducation musicale-instrumentale a été, pour la première fois dans l'histoire de l'enseignement musical roumain, agencé dans tout un système scolaire d'état, gratuit, où il se déroule à partir de programmes analytiques perfectionnés, sans cesse modernisés, les projets d'enseignement tendant de plus en plus à compenser judicieusement les cours de spécialité et les cours d'information musicale complexe ou de culture générale. Une preuve évidente du perfectionnement continu du système, suivant une dynamique

universelle du développement contemporain de la musique, doit être trouvée dans la toute récente organisation de cours super-universitaires de „maîtrise musicale“ aux Facultés d'interprétation des Conservatoires.

Dès leurs débuts, ces institutions ont compté parmi leurs cadres didactiques les meilleurs pédagogues, personnalités remarquables de la vie musicale roumaine, pianistes renommés — tels Florica Musicescu, Cella Delavrancea, Silvia Serbescu, Gheorghe Halmos, Florica Nițulescu, Lydia Cristian et autres —. Deux professeurs notamment, Constanța Erbiceanu et Florica Musicescu, n'ont cessé d'exercer une forte influence sur ces jeunes écoles, tant par leur propre activité que par le prestige de leurs élèves et même des élèves de leurs élèves. En général néanmoins, l'enthousiasme, le don de soi-même, la compétence des cadres didactiques utilisés, les heureuses conditions matérielles mises à la disposition des élèves et des étudiants talentueux, dans une ambiance de mieux en mieux organisée, ont sérieusement contribué à l'apparition d'une pléiade de jeunes pianistes de valeur, orgueil des Festivals nationaux des jeunes talents. La moisson d'un tel système d'enseignement n'a pas tardé à se montrer et a permis à la vie musicale roumaine, jadis dominée par des solistes étrangers, de passer entre les mains des diplômés des écoles du pays, par une apparition toujours plus fréquente de ceux-là dans les salles de concerts et surtout grâce à la bonne qualité des performances artistiques réalisées.

Durant les premières années de après la libération la Roumanie, la vie musicale indigène — notamment la vie pianistique — s'est maintenue sous l'influence du meilleur et plus brillant représentant de l'école de piano roumaine, Dinu Lipatti. D'ailleurs, sa personnalité continue d'agir — encore de nos jours — sur la „corporation“ des pianistes avec la fascination attirante d'un personnage légendaire. A la même époque, Silvia Serbescu — la première pianiste roumai-

^(*) Florica Musicescu, *Discours à l'occasion de son anniversaire de 70 ans*. Manuscrit.

ne de taille internationale formée à l'école de piano autochtone —, Maria Fotino, Magda Nicolau, Irina Lăzărescu, Sofia Cosma, continuaient de poursuivre une vie de concert semée de succès, tant à l'étranger que dans le pays.

La carrière du pianiste roumain actuel le plus renommé — Valentin Gheorghiu — se déroule depuis plus de trente ans. Les extraits de presse, roumaine et étrangère, qui parlent de ses grands succès, tout au long de ces années, pourraient être l'objet d'une ample monographie ; mais, hélas, le manque d'espace nous oblige à l'évocation d'un seul, mais émouvant, moment de sa carrière, rempli de signification pour l'art roumain : le récital que Valentin Gheorghiu a soutenu le 8 novembre 1967 à l'Auditorium *Dag Hammarskjöld Library of the United Nations*, au siège new-yorkais de l'O.N.U., dans la présence du secrétaire général U Thant. En même temps que le pianiste donnait du Schumann, Schubert, Chopin, il faisait aussi entendre alors pour la première fois dans cette salle le Thème à variations et la Toccata de Paul Constantinescu.

Si l'on pense au jeune âge de l'enseignement instrumental roumain organisé sur des bases scientifiques et si on le compare à celui des pays de vieille tradition dans ce domaine, il faut admettre que l'école roumaine de piano a déjà conquis certaines positions en se forgeant une tradition qui lui appartient en propre, grâce à des traits caractéristiques : développement de la pensée musicale, de l'ouïe intérieure, connaissance des styles, lutte menée avec acharnement pour le respect rigoureux du texte musical depuis les grandes lignes de l'ensemble de la composition au fignolage du détail le plus significatif, développement du bon goût dans le choix du répertoire et de l'interprétation en évitant toute exagération, souci permanent de se maintenir au pas des progrès spirituels du moment, d'aborder des ouvrages intéressants du répertoire contemporain, de repenser le répertoire classique à travers la raison et la sensibilité de l'homme de notre époque, lutte infatigable pour remporter des succès artistiques aussi convaincants que possibles, mais en même temps aussi correspondants que possible aux exigences actuelles imposées par un niveau de l'art très élevé par suite du perfectionnement continu des enregistrements et autres moyens techniques de reproduction musicale, etc.

Nous pensons pouvoir affirmer ici que les rapports entre l'école d'interprétation et l'école de composition roumaines sont profonds, datant depuis le commencement, issus qu'ils sont d'un effort commun qui trouve son origine dans le don et le dévouement artistique du peuple, ainsi que d'une aspiration à greffer au tronc de la musique universelle les rameaux de la vocation musicale roumaine. Nous pensons également que la pratique d'une écriture pianistique roumaine tributaire de la meilleure tradition énesquienne a permis aux compositeurs roumains d'acquérir cette note distinctive de l'art roumain du piano : sensibilité spécifique dans l'expression des moments lyriques et d'atmosphère, variété toute spéciale des timbres, exigée par des ouvrages qui apportent des inflexions de la musique populaire instrumentale ou vocale — j'envisage par là le style „*toocato*“ suggé-

rant la technique du cymbalum, certains échos de la flûte de Pan, de la cornemuse, du buccin, certains mélismes caractéristiques du style *parlando-rubato*, certains rappels du hullulement d'Olténie, etc ; j'envisage aussi la grande richesse rythmique, les valeurs expressives des accents qui déterminent de nouvelles modalités de l'attaque instrumentale ; je crois aussi que certaines solutions harmoniques dans le traitement des modes populaires mettent des problèmes difficiles concernant l'indépendance du doigté de la même main, contribuant en même temps et dans une grande mesure au raffinement des moyens d'expression du touché.

Il va sans doute que ces précieuses acquisitions de maîtrise artistique, une fois assimilées par l'école de musique roumaine, mises ensuite en valeur dans le cadre d'une interprétation empreinte de discernement et de bon goût s'appliquant au répertoire universel, donnent à nos pianistes la note caractéristique de leur jeu, devenue une réalité appréciée dans les salles de concert du monde entier.

Mentionnons ici le rôle important détenu dans le développement de l'école roumaine du piano par l'abnégation sans limites de quelques professeurs du passé, parmi lesquels se placent en première ligne Constanța Erbicăanu et Florica Musicescu ; elles ont établi de véritables styles d'interprétation dont la descendance continue de s'affirmer fermement jusqu'à la troisième ou quatrième génération de pianistes. Dû à cet „amour sévère“ avec lequel elles ont guidé leurs élèves, conséquence d'une orientation scientifique complète au point de vue pédagogique, rigoureuse mais combien sensitive, l'école pianistique roumaine enregistre aujourd'hui une variété de types absolument exceptionnelle qui se manifeste avec prestige dans différents domaines de la vie musicale : on rencontre ainsi à côté du type classique du pianiste de concert et de récital, des animateurs d'ensembles de musique de chambre (Valentin Gheorghiu, Dan Grigore, C. Ionescu-Vovu), des pianistes spécialisés dans l'accompagnement (Ferdinand Weiss, Victoria Ștefănescu, Albert Guttman), d'autres spécialisés dans le genre du lied (Martha Joja), des pianistes-professeurs (Gheorghe Halmos, Corneliu Gheorghiu, Liana Serbescu, Nicolae Brînduș), ensuite des musicologues dont la formation est celle de pianistes (Alfred Hoffman) — du reste, dans ce domaine, nous autres interprètes, sentons le besoin d'un nombre croissant de critiques musicaux spécialisés dans les problèmes du piano. Parlons enfin des pianistes-éditeurs (Alexandru Hrisanide, avec ses deux volumes de pièces pour piano du répertoire roumain, publiés chez Gerig à Cologne), ainsi que des pianistes spécialistes du répertoire moderne (Hilda Jerea, A. Hrisanide, Alexandrina Zorleanu). Assimilant les nouvelles techniques, ces derniers se sont engagés sur la voie du renouvellement de la fonction esthétique du piano dans le contexte de la musique de nos jours, à un moment où des orientations diverses vers des structures nouvelles, vers l'expérimentation, vers les instruments électroniques, tendaient à diminuer l'importance du piano et son utilisation par les compositeurs.

En même temps, se lève une nouvelle génération de pianistes, Ilinca Dumitrescu en tête, celle-ci ayant déjà fait ses preuves dans le cadre de concerts internationaux. Rappelons aussi, dans ce même contexte, Tudor Dumitrescu, Alexandru Preda, Dan Atanasiu, etc. qui sont en train de s'affirmer comme des personnalités en pleine ascension.

La confirmation des vertus de l'école pianistique roumaine n'a pas tardé à venir aussi par la voie des concours internationaux où les participants roumains ont enregistré des succès des plus significatifs, illustrant le niveau de l'enseignement pianistique durant la période à laquelle nous nous rapportons. Citons-en quelques uns : II-e Prix, respectivement Premier Prix obtenus par Valentin Gheorghiu aux Festivals internationaux de la Jeunesse et des Etudiants de Budapest (1949) et Bucarest (1953) ; Premier Prix obtenu au Concours international „George Enesco“ (1958) pour l'interprétation de la *III-e Sonate pour piano et violon d'Enesco* ; III-e Prix remporté par Nicolae Brânduş au même concours international ainsi qu'au Festival Mondial de la Jeunesse et des Etudiants de Helsinki (1962) ; II-e Prix obtenu par Gheorghe Sava au Concours international „G. Enesco“ (1961) ; III-e Prix accordé à Gabriel Amiraş en 1964 au même concours ; Premier Prix obtenu par Radu Lupu au Concours „Enesco“ de 1967 ainsi qu'au Concours Van Cliburn au Texas ; II-e Prix remporté par Dan Grigore au Concours „Enesco“ de 1967 et VI-e Prix en 1968 à Montréal ; Premier Prix accordé à Albert Guttman, aux côtés du violoncelliste Cătălin Ilea au Concours international de duo instrumental de Forte dei Marmi en 1972. Ces succès sont d'autant plus éloquentes si l'on se rappelle que jusqu'au 23 Août la seule distinction marquante accordée dans une compétition internationale à un pianiste roumain formée à l'école roumaine a été ce mémorable et magnifique Deuxième Prix remporté par Dinu Lipatti au concours international de Vienne en 1933.

Une autre preuve du prestige de l'école roumaine de piano sont les invitations adressées à des spécialistes de participer dans différents jurys internationaux. Florica Musicescu, Cella Delavrancea, Ovidiu Dima, Valentin Gheorghiu, Gheorghe Halmos, Th. Bălan, ont été invités à participer dans les jurys des concours de Montréal, Texas (Van Cliburn), Prague (Smetana), Bolsano (Busoni), Munich (Bayerische Rundfunk Wettbewerb), Vienne (Beethoven), Leeds, Moscou (Tchaïkowsky), Bucarest (Enesco), Leipzig (Bach), Paris (M. Long), Varsovie (Chopin), Montevideo, Vevey (Clara Haskil).

Parallèlement à l'enrichissement et à la diversité des manifestations artistiques, un autre enrichissement a été enregistré : celui de la littérature pianistique. Des méthodes pour commençants ont paru, dues à Maria Cernovodeanu, Alma Cornea-Ionescu et autres, mais les pédagogues continuent d'attendre la parution d'albums pour piano, contenant des pièces offrant des difficultés graduelles, composées par les

musiciens roumains dans le but de contribuer à ce que l'éducation musicale des tous petits pianistes se rattache elle aussi au caractère spécifique de la musique contemporaine du pays.

Il convient de signaler quelle admirable contribution théorique à la méthode moderne d'enseignement du piano, fondée sur la connaissance des aptitudes psycho-physiques des élèves, représente le livre de Th. Bălan, *Principii de pianistică*¹. Signalons aussi avec intérêt l'ouvrage „Prémises nouvelles dans la formation et le développement de la technique du piano“ (sous presses aux Editions Musicales) écrit par le Prof. Dragoş Tănăsescu qui propose un système original de création d'une technique complète de l'instrument, à partir d'une mise en valeur des capacités psycho-physiologiques et des lois objectives de formation des reflexes conditionnés.

Parmi les monographies dédiées aux personnalités du passé et d'aujourd'hui de l'école roumaine du piano, relevons le livre très intéressant „Dinu Lipatti“ de Dragoş Tănăsescu et Grigore Bărgăuanu², de même que parmi les éditions critiques des oeuvres classiques, les professeurs les ayant soignés Ovidiu Drimba, Th. Bălan, Miron Soarec, Enea Borza etc.

En pensant aux perspectives d'une école tellement vigoureuse, riche en talents variés, d'une telle vocation pour le progrès artistique, nous nous permettons de suggérer certaines améliorations nécessaires, comme par exemple le renforcement des écoles de musique de 8 ans par des jeunes pédagogues de haute qualification, la réalisation d'une communication plus immédiate entre les trois anneaux du système complexe de l'enseignement instrumental, l'amélioration substantielle de l'appui accordé aux jeunes diplômés ayant des qualités artistiques spécialement développées, etc. Au chapitre de la bibliographie de spécialité, pour lequel les Editions Musicales ont beaucoup fait en matière de publication d'enseignement pianistique, signalons que le nécessaire en ouvrages imprimés est pourtant encore loin de satisfaire tant sous l'aspect des tirages que sous celui des auteurs des titres et des époques représentées.

Comme une conclusion de ce tableau complexe que nous avons essayé d'esquisser de notre mieux, dans ses lignes les plus générales, il convient de poser ce trait définissant l'affirmation pleine de la pianistique roumaine, à savoir que cette dernière s'est produite pendant les derniers 30 ans, dans le cadre des transformations substantielles qui ont eu lieu dans notre pays et que la marche décidée vers la société communiste ne peut qu'ouvrir des perspectives toujours nouvelles aux réalisations artistiques supérieures, qui correspondent aux exigences des générations de l'avenir.

1 et 2. Ed. Musicales de l'Union des Compositeurs de la R. S. de Roumanie, 1966, resp. 1971.

CUPRINSUL

OPINII ASUPRA DOCUMENTELOR CONGRESULUI AL XI-LEA AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

Semnează : Zeno Vancea, Ion Voicu, Pascal Benteoiu, Marin Constantin, Dumitru Eremia, Dan Iordăchescu, Dinu Stelian, Radu Șerban 1

IOSIF SAVA

Luna culturii muzicale românești. 4

NOI CREAȚII

GR. CONSTANTINESCU

Opera „Bălcescu“ de Cornel Trăilescu 6

★

VIOREL COSMA

Manifestări muzicale sub semnul prieteniei (Însemnări de călătorie din U.R.S.S.). 11

OPINII

WILHELM BERGER

Rezonanțe ale melodiei infinite (II). 13

DORU POPOVICI

Tema păcii în muzica românească. 16

DORIAN VARGA

Enescu și muzica de cameră. 18

A. I. ARBORE

Cerințele actuale ale spectacolului liric. 20

GEORGETA ȘTEFĂNESCU-BARNEA

Considerații privind creația concertantă pentru pian. 21

GEORGE PASCU

Dimensiuni ale educației muzicale de masă. 22

DE PESTE HOTARE

DR. VASILE TOMESCU

Tradiție și actualitate în muzica suedeză. 24

EDGAR ELIAN

Sopot '74. 27

GHEORGHE C. IONESCU

Mișcarea muzicală de amatori în R. P. Bulgaria. 28

GEORGE SBÂRCEA

Festivalul de la Salzburg 1974. 30

VIATA MUZICALĂ

Semnează : J. V. Pandelescu, Edgar Elian, Ludovic Spiess, Romeo Alexandrescu

RECENZII

TIBERIU ALEXANDRU

Constantin Brăiloiu, Problèmes d'Ethnomusicologie. 37

CONSTANTIN RÂSVAN

„Columnele patriei“. 39

ENEA BORZA

„Viața pasionată a lui Ciprian Porumbescu“ 39

VASILE TOMESCU, DUMITRU D. BOTEZ, TEODOR BRATU, ION PAVALACHE, VIOREL COSMA

Constantin Palade. 40

SOMMAIRE

OPINIONS SUR LES DOCUMENTS DU XI-e CONGRÈS DU PARTI COMMUNISTE

ROUMAIN :

signent : Zeno Vancea, Ion Voicu, Pascal Benteoiu, Marin Constantin, Dumitru Eremia, Dan Iordăchescu, Dinu Stelian, Radu Șerban 1

IOSIF SAVA

Le mois de la vie musicale roumaine 4

OEUVRES NOUVELLES

GR. CONSTANTINESCU

L'opéra „Bălcescu“ de Cornel Trăilescu 6

★

VIOREL COSMA

Manifestations musicales sous le signe de l'amitié (notes de voyage en URSS). 11

POINTS DE VUE

WILHELM BERGER

Résonnances de la mélodie infinie (II). 13

DORU POPOVICI

Le thème de la paix dans la musique roumaine. 16

DORIAN VARGA

Enesco et la musique de chambre. 18

A. I. ARBORE

Les exigences actuelles du spectacle lyrique. 20

GEORGETA ȘTEFĂNESCU-BARNEA

A propos des oeuvres concertantes pour piano. 21

GEORGE PASCU

Dimensions de l'éducation musicale des masses. 22

A L'ÉTRANGER

DR. VASILE TOMESCU

Tradition et actualité dans la musique suédoise. 24

EDGAR ELIAN

Sopot '74. 27

GHEORGHE C. IONESCU

Le mouvement musical amateur en R. P. Bulgaria. 28

GEORGE SBÎRCEA

Le Festival de Salzburg 1974. 30

LA VIE MUSICALE

Signent : J. V. Pandelescu, Edgar Elian, Ludovic Spiess, Romeo Alexandrescu

COMPTES RENDUS

TIBERIU ALEXANDRU

Constantin Brăiloiu Problèmes de l'Ethnomusicologie. 37

CONSTANTIN RÂSVAN

„Columnele Patriei“. 39

ENEA BORZA

„Viața pasionată a lui Ciprian Porumbescu“ 39

VASILE TOMESCU, DUMITRU D. BOTEZ, TEODOR BRATU, ION PAVALACHE, VIOREL COSMA

Constantin Palade 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE (en français par Colette Ghimpețeanu)

ȘTEFAN NICULESCU... Enesco, aujourd'hui. 43

L. TOMULESCU-COMAN... Contributions à l'affirmation de l'école roumaine moderne de piano. 45

MUZICA — Nr. 10 — 48 p. — București octombrie 1974

Redacția și administrația: București — Calea Victoriei
Nr. 141, Sector 1
Telefon: 50.64.80.

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 coperta I:

Festivalul cîntecului ostășesc „Te apăr și te cînt, patria mea”.
Concert suținut la Monumentul eroilor patriei.

