

VASILE TOMESCU

## ÎN RITMURI DE FOC ȘI-N TONURI DE LUMINĂ

Concentrînd într-o jumătate de secol cel mai dinamic curs din existența noastră națională, cea mai patetică luptă dusă pentru ca lumina să risipească seculare tenebre, istoria modernă și contemporană a României s-a compus în ritmuri de foc și în tonuri de sînge, ca o răscolitoare epopee a zilei de ieri, ca un imn al luminosului astăzi, ca o vizionară pagină a viitorului.

Cincizeci de ani care fac pana cronicarului să vibreze, însemnînd bogăția de fapte petrecute pe pămînt strămoșesc. Cincizeci de ani care au adunat în suflete neînfrîntă voință de izbăvire a țării de sub apăsarea nedreptelor orînduiri, neînfrîntă voință de izgonire a fascismului în neantul istoriei, neînfrîntă voință de clădire a societății românești în care regină și rege să fie munca, dreptatea și omenia, în care rostul întregii activități a națiunii să devină propria ei fericire, pacea și binele umanității. Această voință care a unit și unește conștiințele de pe întreg cuprinsul țării, această putere de a pătrunde în miezul lucrurilor și de a desluși adevărul din negură de veacuri, această știință de a schimba răul cu care credeam că așa ne-am pomenit și așa vom rămîne, această privire ageră peste zările timpului, se numește Partidul Comunist. El moștenește virtuțile patrioților și umaniștilor din totdeauna, cărora le-a adăugat orizontul larg al luptei istorice îndreptățite, dusă azi pe o bună parte a terrei, pentru izbînda socialismului și comunismului.

Partidul Comunist Român intruchipează ideal și activ tradiția nobilă care vrea ca în cetate să domnească democrația, iar pe zidurile ei, în piețe și în sufletul oamenilor să lumineze făclia culturii și a civilizației. Partidul Comunist Român a transformat într-o torță aprinsă ura ancestrală față de asupritorii cei dinlăuntru și cei dinafară ai poporului român și a înmănușiat în spirit de frăție pe toți truditorii și zămisliitorii de bine și de frumos de pe aceste meleaguri, lăsînd să aparțină trecutului disprețul de neam.

Partidul Comunist a ridicat la rangul supremei demnități mulțimea încordărilor creatoare anonime și notorii, cinstind efortul din brazii de sonde, din turnuri de furnale, de pe glia în care cu fiecare primăvară renaște seva vieții, ori de sub cupola bătrînului Ateneu.

Partidul a fost ieri avînt de luptă, spirit de sacrificiu, acțiune dirză pentru dărîmarea bastiliilor și doftanelor în care fuseseră zăvoirite libertatea și dreptatea. Partidul este astăzi marelui diriguitor al energiilor și talentelor desfășurate. Partidul a fost ieri frontul celor mai hotărîți luptători pentru binele poporului umilit și sărăcit; Partidul este astăzi viața plină de rodnicie a douăzeci de milioane de cetățeni ai României. Clipă de clipă, și faptă de faptă din istoria Partidului, pe care veterani ai acestei istorii ni le-au evocat în ajun de sărbătoare, au răsunit adînc în conștiința națiunii române.

Înăsprirea condițiilor de viață, începînd cu deceniul trei, punerea sub semnul întrebării a libertății de gîndire și a valorii sociale, a actorilor de cultură ca semne care prevesteau apropierea tragicei încercări a fascizării țării și a războiului, au determinat reacția unui număr crescînd de patrioți, printre care vrednice nume de intelectuali, savanți și artiști. O atitudine de rezistență vie, apoi de protest vehement față de viciile politicianismului burghez și ale degradării sale legionare, antidemocratice și antimuncitorești, războinice și antinaționale străbate crezul lui Iorga și al lui Sadoveanu, al lui Tonitza și al lui Călinescu, al lui Enescu și al lui Jora. Strădaniile fără echivoc adună sub același acoperămint pe fondatorii Societății compozitorilor români în frunte cu Constantin Brăiloiu, promovînd ideea atașării lor la zbuciumul obștesc, ideea solidarității patriotice și estetice, adună sub același acoperămint pe postulanții culturii muzicale a poporului ca: George Breazu, Sabin V. Drăgoi sau Ioan D. Chirescu. Realismul critic al operelor Năpasta, O noapte furtunoasă, Păcat boieresc, patriotismul vibrant al corurilor și creațiilor simfonice inspirate din istoria și din frumusețile naturii, cîntecele de

puternică expresie militantă, promovate în cadrul mișcării artistice, aparținând direct luptei Partidului și slujită de artiști devotați cu trup și suflet cauzei acesteia, au răspuns toate unui imperativ comun pe cât de nobil pe atât de însemnat în mișcarea conștiinței românești către marile schimbări ce aveau să vină. Ni se pare de o semnificație ilustră faptul că cel de al cincilea caiet al revistei Muzica, care apărea exact acum cincizeci de ani, adică în luna mai, anul 1921, se deschidea cu un articol intitulat „Despre muncă” de Enescu, în care marele muzician spunea: „Se întâmplă că piedicile, diferitele piedici morale și materiale succedându-se des, să slăbească avântul tău spre muncă și după cîtva timp să te trezești fără acel imbold constant care arde în sufletul tău. Păzește-te atunci și înlătură cu orice preț acele piedici”; și sublinia: „aștepți cu nerăbdare ziua de mîine spre a te despăgubi cu prisosință”. „Cîrmuitorii care exaltă astăzi naționalismul, prevenea Enescu, în alt loc, se află în vârful scrînciobului. Scrînciobul, ca la moși, nu stă însă locului. Pornește la vale, brusc. Așa vor cădea și dictatorii de azi! În locul lor se vor instaura, desigur, conducătorii care au crescut în cultul democrației”. **Și tot Enescu însemna profetic:** „Trăim totuși vremuri extraordinare de prefacere. Fără să ne gîndim la finalități extremiste, trebuie să ne așteptăm la o nouă bază a organizației sociale. Se prăbușesc, treptat, instituții, se distrug credințe, se înlătură edificii. Poate că omenirea se îndreaptă spre o colectivitate economică, poate că va realiza — o clipă — comunitatea socială”. **Iar George Breazul asigura, cu o știință care ne miră astăzi:** „Nu este numai decît necesară aprofundarea concepției materialiste a istoriei pentru a putea constata influența săvîrșită de factorul economic asupra vieții noastre muzicale”. Momentele muzicale semănate în presa vremii de Mihail Jora, Constantin Brăiloiu sau Alfred Alessandrescu aduceau ascuțite critici conformismului vieții burgheze, lipsei de competență a conducătorilor culturii, moravurilor vechii societăți și formulau apeluri antirăzboinice și democratice.

Eliberarea și cucerirea puterii politice de către Partidul Comunist Român a însemnat înclinarea decisivă a cumpenei istorice spre faza de propășire adevărată a poporului român, spre renașterea întregii sale vieți economice și social-culturale. Sîntem cu toții astăzi martori și militanți pentru acest progres continuu, căruia i se alătură an de an, sub același îndemn captivant și sprijin de granit al partidului, noi și noi generații. Sîntem cu toții astăzi cu-

prînși de ritmul clocotitor al unui cincinal mai cutezător și mai exigent, decît precedentele etape, rînd pe rînd mereu mai rodnice, ale înfloririi României Socialiste. Ne simțim chemați, ca muzicieni, de cuvîntul Partidului, îndemnați de exemplul său, să participăm cu tot talentul și puterea noastră de muncă la îmbogățirea avutului spiritual al națiunii, la cîntarea actelor de eroism pe care le săvîrșește cotidian, pășind pe treptele suitoare ale istoriei. Ne considerăm datori în adîncul conștiinței noastre să conferim un sens mai deplin și mai eficient, patriotic și umanist, muzicii noastre, s-o integrăm mai substanțial și mai elocvent spiritualității contemporanilor care durează pe întreaga hartă economică și social-culturală a țării, edificiul unei orînduiri superioare. Această dinamică impetuoasă a dezvoltării României, programată științific de către cel de al X-lea Congres al Partidului, ne obligă la o sincronizare mai vie și mai manifestă a creației noastre cu cerințele spirituale, atât de diversificate în existența lor concretă, specifice poporului nostru în momentul de față. Sîntem conștienți de creșterea prestigiului muzicii românești, de afirmarea ei în țară și în lume ca una din realitățile cele mai expresive ale geniului artistic național, aflat astăzi indiscutabil într-o etapă deosebit de fecundă și decisivă. Și tocmai această conștiință a împlinirilor muzicii noastre contemporane, de la oratoriul Tudor Vladimirescu pînă la creațiile care cuceresc azi aprecierea universală, statornicește drept criteriu suprem de valoare a muzicii noastre funcția ei de mărturie angajată profund în contemporaneitate.

În devotamentul cu care comuniștii slujesc cauza poporului, în patriotismul și în umanismul luminos pe care ni le relevă istoria semicentenară a Partidului, aflăm o sursă vie de inspirație, un exemplu pentru finalizarea socialmente consacrată a propriului nostru aport creator. În alăturarea glasului și efortului românesc consonanței simfonii universale a păcii și colaborării, prin politica patriotică și internaționalistă promovată de Partidul Comunist și de Statul român, vedem sensul participării artei noastre sonore în cadrul tendințelor convergent umaniste și variat concretizate ale artei mondiale din zilele noastre. Acesta este semnul viu, mereu tînăr, generator de elanuri și răspunderi patriotice sporite, sub care noi compozitorii și muzicologii întîmpinăm, alături de întregul popor, semicentenarul Partidului, aceasta este direcția pe care marea sărbătoare o înscrie pentru noi și pentru posteritate în dezvoltarea României.

# LUPTA ȘI ASPIRAȚIILE PENTRU PROGRESUL SOCIAL ȘI SPIRITUAL AL POPORULUI NOSTRU

(scurtă antologie de texte)

## NĂZUINȚE SPRE VREMURI NOI

„Nu e o îndrăzneală de a crede că s-ar putea realiza într-un viitor apropiat, pe terenul artistic, ceea ce Viena realizase în trecutul muzical al Occidentului? Că Bucureștii lui Anton Pann, ar putea înlocui în curând Viena lui Haydn?”

Reapărînd, revista MUZICA nu speră decît un lucru: să se poată înălța pînă la toate manifestările, și crezînd, să înțeleagă orice năzuință“.

ION NONNA OTESCU  
MUZICA, an II, no. 1, noiembrie 1919.

„În viitor, odată cu noua renaștere a lumii ce se prăbușește astăzi sub propriul ei dezechilibru, genii nevănuite vor apare, deschizînd drumuri noi artei, aruncînd lumină asupra actualelor ei sforțări sterile în căutarea originalității, alături de calea cea dreaptă“.

MAXIMILIAN COSTIN  
Artă, cultură și credință,  
MUZICA, an, II, no. 1, noemb. 1919.

„Societatea Compozitorilor Români începe cu concertul de astă seară o activitate ce stăruința tuturor compozitorilor români o va face rodnică pentru viitorul muzicii românești.

Societatea compozitorilor Români pornește la drum cu însuflețire și suflet curat.

Societatea a întrunit în sinul ei pe compozitorii întregului neam alături de cîntăreții și instrumentiștii noștri cei mai de samă.

Prin concertele sale Societatea va da tuturor compozitorilor de valoare mijlocul de a face cunoscute lucrările lor.

Societatea va căuta să înființeze un așezămint de tipar muzical românesc.

Societatea va cerceta cu dragoste cîntecul poporului nostru.

Societatea va strînge legăturile noastre muzicale cu străinătatea, ajutînd propășirea muzicii noastre în țară și dincolo de granițele țării“.

(ss) George Enescu, Alfonso Castaldi, I. Nonna Otescu, D. G. Kiriatic, Gh. Dima, I. Vidu, Alfred Alessandrescu, Const. N. Brăiloiu, Tiberiu Brediceanu, George Enacovici, Mihail Jora, Filip Lazăr.

Din Manifestul Societății Compozitorilor Români

„După cum se vede, cîmpul de lucru e destul de vast și extrem de interesant. Aceasta mă face să am speranța că școala Românească va fi în curînd un fapt împlinit prin tendința compozitorilor noștri de a scăpa de influențele străine și a se apropia cît mai mult de sufletul poporului nostru“.

MIHAIL JORA  
Muzica românească, MUZICA, an II, no. 12.

„Muzica românească este muzica poporului... creație a sufletului poporului nostru inspirat de sentimentele de durere, veselie și evlavie față de frumusețea naturii ...Desgropată și scoasă la lumină (...) această muzică oglindește gîndirea, moravurile și obiceiurile poporului...“.

SABIN V. DRĂGOI  
MUZICA, an III, no. 12, decembrie 1921

„Încrederea mea în viitorul geniului muzical superior românesc (este vorba de folclorul românesc — n.n.) despre care vorbește revista MUZICA rămîne deci neclintită“.

CONSTANTIN N. BRĂILOIU  
MUZICA, an, II, no. 3, ianuarie 1920

„...Voința celor ce au condus-o a fost să nu rămînă asociația scriitorilor de note, un teren neutru, un organism obiectiv, ferit de zbuciumul obștesc. Au căutat dimpotrivă, ca din legile și din faptele ei să vorbească lămurit credința în putința de învoire a muzicii noastre prin întoarcerea la melodia patriei. De aceia statutul poruncește ca lucrările „cu caracter românesc“ să fie cele dintîi cîntate și tipărite, de aceia au fost puse sub ochii creatorilor culegeri de cîntece populare. Iar statornicirea năzuinței către o estetică

„națională“ — în înțelesul cel mai cuprinzător al cuvântului — printre mai toți compozitorii de la noi o dovedește aceea a treia sonată pentru vioară și pian, care l-a așezat pe Enescu însuși în fruntea unei școli muzicale cu adevărat românești.

Dar preceptul estetic nu ajunge, cum nu ajunge nici ajutorul material.

Înflorirea unei arte originale, crescută organic din viața sufletească a întregului social, presupune o climă morală. E nevoie de solidaritate: solidaritate între toți cei legați prin artă, între prezent și trecut, între cele de sus și cele de jos.

De aceea grija Societății Compozitorilor de a strânge sub acelaș acoperiș toate activitățile muzicale și în jurul aceluiaș gând pe toți slujitorii muzicii, grija de a păstra mereu vie legătura dintre sufletul celor mulți și al acelora ce-l tămăduiesc prin arta lor“.

Zece ani de muncă, (extras după Gîndirea),  
Societatea Compozitorilor Români 1920—1930,  
Ed. J. E. Torofiu, București, 1931.

„...în țara aceasta sînt nevoi sociale care merită o grabnică și imperioasă soluționare“.

GEORGE ENESCU  
Rampa, 1923 (124)

„...nu ajunge să întrebuițezi elementele de muzică populară pentru a crea o muzică națională, ci întregul complex al structurii sufletești trebuie să se reverse în muzica compozitorilor români“.

OCTAVIAN Z. VANCEA  
MUZICA, an IV, no. 6, iunie 1925, pag. 177.

„Muzica trebuie însă să fie o armă în mîna clasei muncitoare, element de îmbărbătare a maselor. Mai înainte de orice arta muzicală trebuie să servească clasei muncitoare“.

Drepturile omului, 16 februarie 1885.

## IDEI PRIVIND MISIUNEA EDUCATIVĂ A MUZICII

„...Astfel divină artă a Euterpei, înțeleasă și iubită, poate revărsa mireasma de vraje ce a vrăjit lumea, de cînd în lume a răsunat sunet; și numai astfel: „La musique donne à l'âme une véritable culture intérieure et fait partie de l'éducation du peuple“ (Guizot).

G. N. GEORGESCU BREAZUL  
(Învățămintul muzical),  
MUZICA, an II, no. 10—11, 1920.

„Rolul artei se judecă după cîștigul sufleteșc adus individului și societății omenești. S-a spus că muzica prin influența ei asupra sufletului, aduce omului liniște, noblețe și înălțare, îndulcind moravurile sociale.“

...iată care pare a fi lozinca (...) speranțele omenirii într-o viitoare lume mai bună și mai dreaptă“.

MAXIMILIAN COSTIN  
MUZICA, an II, no. 1, noiembrie 1919.

„Muzica, zice un învățat, e o lege morală. Ea dă suflet universului, aripi gândirii, avînt imaginației, farmec tristeții, vioașie și viață tuturor lucrurilor. Ea este esența ordinii și înalță spre tot ce e bun, drept și frumos“. (...) Muzica vocală, într-o mișcare, și anume aceea reprezentată prin cor, aduce mari foloase, pentru că ea trezește nu numai dorința de a lupta, atingînd simțurile dorinței de ceva mai bun, mai frumos, dar și dorul de libertate adormit în muncitorul care din mica-i copilărie n-a auzit altă melodie mai dulce în afară de aceea a ciocanului. (...) Cei ce cîntă actualmente în cor, dacă nu sînt înscriși nici la sindicatul breslei lor, nici cerc, să se grăbească a se înscrie“.

ALECU CONSTANTINESCU  
Muzica. Corul, „România muncitoare“, 21/28 oct. 1907.

„Dar mai este o artă prin care oamenii își manifestă simțămintele lor — aceasta e muzica. Poporul a creat o muzică populară în care și-a pus tot sufletul. În doinele lui se aude ba un plîns de jale al unui om nenorocit, ba un strigăt de disperare al unui om robit și apăsător. În alte bucăți muzicale se aud izbucniri de o veselie nebună, prin care, pentru o clipă măcar, el vrea să uite, caută să-și alunge toate grijile și durerile“.

C. DOBROGEANU-GHEREA  
Studii critice, vol. II, ESPLA, pag. 122

„Artistul, ca produs al mediului social, element al clasei sale, trebuie să comunice poporului, prin muzică, sentimentele generatoare ale operei sale. Numai astfel muzica își va alege scopul. Compozitorul, artistul în genere, trebuie să se identifice cu poporul, cu clasa căruia îi aparține“.

C. FORTUNĂ  
Entuziasmul și arta, Școala nouă  
nr. 8—9, 1—15 noiem. 1889.

„Educația artistică a muncitorimii trebuie încredințată unui comitet compus din oameni experți, a căror menire va fi să completeze educația științifică, literară, muzicală, prin aranjarea de producțiuni teatrale corespunzătoare și expoziții artistice. Comitetul de propagandă artistică va conlucra cu comitetul de educație...“.

Tribuna Socialistă, Cluj, 19 sept. 1920.

„Creația populară este finalmente socială. (...) Membrii obștei consideră cîntecele ca fiind ale lor proprii și le supun organic unui proces de neîncetată șlefuire“.

SABIN V. DRĂGOI

„Muzica înobilează sufletele, atrage, face propagandă mai bine, mai curind pricepută de muncitori. De aceea corurile trebuie să fie cât mai bine îngrijite în toate localitățile. Tovarășii din coruri, la rindul lor, să facă în mahalalele unde locuiesc coruri mai mici.

Numai așa numărul sindicaliştilor va crește, iar în cartierele muncitorești, în loc să auzim cîntecele „Micului dor“, să auzim pe cele revoluționare ale marelui dor de dezrobire a clasei noastre“.

AIECU CONSTANTINESCU

România muncitoare, 7 august 1908

„Trebuie să lucrăm ca să răspîndim și dezvoltăm cât mai mult muzica în toate părțile populației“.

GEORGE ENESCU

Lumea, 1919 (108)

„Dintre toate artele, muzica este aceea care poate influența cel mai spontan starea sufletească a mulțimii și a individului. Muzica, cea mai străveche artă, stă de mii de ani în serviciul influențării omului. Muzica vorbește sufletului uman și de aceea, în cultura societății noi, va fi una din cele mai populare arte“.

Viața muzicală nouă pentru țara renăscută,  
România liberă, 11 septembrie 1944

## MĂRTURII PRIVIND CONDIȚIA MUZICII ȘI A MUZICIENILOR ÎN TRECUT

„În aceste timpuri brutale și materiale, nu se poate îndestul încuraja arta și gândirea pură, pentru a ridica din nou omenirea la nivelul ce-o face superioară celorlalte specii de vietăți“.

GEORGE ENESCU

Muzică și Poezie, 1936

„...Statul care se încapăținează să poarte ponosul inerției spirituale, care nu caută să-și însușească o politică culturală demnă de aspirațiunile noastre, dar care este veșnic preocupat de gospodărirea sa financiară, putea afla în Ministerul Artelor un adevărat înțelegător al rostului unei corporații de compozitori români. Și atunci s-ar fi lămurit că taxele pe spectacole, așa de uniform impuse, față de Societatea Compozitorilor Români, sînt indirect taxe de

producție muzicală națională, taxe pentru zădărnicierea creațiunilor originale românești, iar taxele impuse membrilor societății pentru participările la audițiunile organizate de societate, deci de voință comună a membrilor, sînt taxe pe ceea ce este manifestare de necesități artistice muzicale românești, taxe pe aspirații culturale. Poate că în chipul acesta socotindu-ne, ne-am fi putut convinge că oricît de îndreptățit este statul să încaseze impozite pe spectacole, produsul de artă muzicală națională, care rivnește la afirmare, exprimarea și realizarea celor mai înalte aspirațiuni umanitare, merită ca orice produs spiritual, aceeași sollicitudine ca viermii de mătase sau ca peștii Deltei și poate că în chipul acesta s-ar fi mai temperat zelul fiscal al dățătorilor de legi și față de Societatea Compozitorilor Români, care nu are alt scop decît cel ideal cultural...“.

GEORGE BREAZUL

Mișcarea literară, anul II, nr. 28, 1925

„Înainte de război, erau trei mari compozitori: George Enescu, Dumitru Kiriac și Alfonso Castaldi; acesta din urmă de origine italiană. Toți trei lucrau răsleași, iar operele lor erau în mare parte necunoscute sau prost cunoscute. Generația războiului și aceea ce se ridică astăzi au dat naștere unui mănunchi bogat de creatori, strînși în jurul marelui Enescu, ne mai lucrînd la întîmplare, ci în vederea unui scop hotărît: înălțarea artei muzicale românești și propagarea ei.

Toate acestea au fost înfăptuite numai prin munca și tragerea de inimă a conducătorilor societății, fără ajutor, fără subvenții, fără milogiri, dînd naștere la una din cele mai dezinteresate și mai frumoase organizații culturale și artistice din țară“.

MIHAIL JORA

Societatea Compozitorilor la răscruce, Iulie 1938.

„Cirmuitorii care exaltă, astăzi, naționalismul, se află în vîrful scrînciobului. Scrînciobul, ca la Moși, nu stă însă locului. Pornește la vale, brusc. Așa vor cădea și dictatorii de azi! În locul lor se vor înstaura, desigur, conducătorii cari au crescut în cultura democrației“.

GEORGE ENESCU

Adevărul, 1936 (172

texte selecționate de  
Constantin Drăgoi

## SPRE IZVOARELE ADEVĂRULUI

Rostul și însemnătatea artei muzicale au fost subliniate de gânditori, literați, sociologi și oameni de stat. De mai bine de 2 500 de ani, de când înțelepciunea filozofilor greci a statornicit valoarea educativă și funcțiunea socială a artei, muzica nu a încetat să facă parte organică din viața individului. Îi însoțește faptele din toate vârstele, îl unește într-un gând cu semenii săi, îi plămădește gândirea, îl transformă inoculându-i euforia sunetelor.

În viața colectivității, arta muzicii a cunoscut accepțiuni dintre cele mai variate. Așezată la temelie societății (Platon), în societatea polisului elin se bucură de însemnătatea factorului formativ de cea mai subliniată însemnătate. În Evul mediu devine *ancilla humilis* pusă în serviciul ritului. Renașterea îi transplantează albia, îndreptînd-o spre : *musica mundana*, *musica cubicularis* și *musica sacra*. În perioada luminilor răspîndește binefăcătoarea-i strălucire ; marchează aurora unui ev de mare splendoare, investită cu semnificația unui mesaj cultural-social-științific. În creația clasicilor vienezi pătrunde năvalnic stratul curat al folclorului asemenea unei seve proaspete, unde pulsează cu vigoarea unui impuls teluric de viață (Beethoven : *Sonata Appassionata*, finalul). Romantismul își deschide larg porțile prin ritmul care innobilează esențele lui populare (Chopin : *Mazurcile*, *Poloneza în Mi major*) : sădește în inimi, adesea, conștiința și elanul unui clocot revoluționar.

Contradicțiile societății burgheze oglindesc poziții antitetice pe care le întâlnim în scrierile gânditorilor și filozofilor romantici care dau glas ipostazelor celor mai stranii pe care le-a putut avea vreodată colocviul cu muzeele. Astfel Scala din Milano, unde se ascultă *La bella musica italiana*, putea să devină o hibridă întâlnire *des abbés et des filles publiques*, după părerea

lui Lamartine. În optica filozofului francez Théophile Gautier arta sunetelor este aruncată la periferia valorilor estetice : „muzica este cea mai costisitoare gălăgie“. Cît de elevate sînt, în schimb, considerațiunile lui A. Manzoni care atribuie artei sunetelor „încrederea într-o lume a cărei poezie ne transportă în sfera unei elevate filozofii“. Iar cuvintele lui Friedrich Schiller : „*Die Musik, o Mensch, gehört dir allein*“, se inspiră din nuanța sublimă cu care arta aureolează demnitatea umană.

Asemenea concepției eline, pătrunse de năzuința desăvîrșitului echilibru între frumusețea psihică și cea fizică, societatea noastră așează arta muzicală printre factorii formativi ai omului nou.

Stimulează dezvoltarea armonioasă a tinerețului prin cele mai felurite metode din care nu lipsește captarea atenției pentru frumusețile artei. Îl înconjoară cu sursele care generează chemarea spre izvoarele adevărului, oglindite în graiul muzelor. Îl angajează în colocviu nemijlocit cu făuritorii artei prin concursuri de coruri, de dansuri populare, de formațiuni instrumentale. Îi oferă un însemnat număr de lăcașe, adevărate *Odeon*, unde se oficiază, sub semnul culturii muzicale, cele mai înalte gestații artistice : opere, teatre muzicale, orchestre filarmonice, recitaluri, emisiuni de concerte radiofonice.

Îl învăluie cu euforia artei : --- sursă de elan înălțător, balsam de mîngiere. Catapultează avîntul tineresc în sferele unde prind formă concretă năzuințele și idealurile. Creează climatul chemat să forjeze caractere care scrutează cu încredere viitorul. Construiește, prin forța persuazivă a artei muzicale, soclul pe care se așează o imagine transfigurată : noblețea și virtuțile unei conștiințe, investite cu atributul perenității.

## MĂRTURISIRI LA O GLORIOASĂ ANIVERSARE

Urând, cu fiecare deceniu, treptele secolului XX, am început să ne apropiem de sfârșitul lui. Autobiografic vorbind, pentru că m-am născut în 1926 și scriu aceste rânduri în 1971, mă pot considera, fără echivoc, unul din fiii săi.

În adolescență, citind și visând pasionat, nu-mi amintesc să mă fi gândit că aparțin unui secol anume. Apoi anii au început să se adauge și, de-odată, printre lecturile mele au apărut teoriile unor istorici grăbiți să caracterizeze sentențios profilul acestui secol XX, ca și cum el își spusese ultimul cuvânt, devenise din viață palpitantă, hârtie de arhive. Fără a putea preciza când, prin contagiune, m-a cuprins o avalanșă de gânduri grave și responsabile că aparțin acestui veac și îmi aparține, că în mod inexorabil mă epuizez odată cu el. E inutil de asemenea să descriu cîte implicații au adus cu ele aceste gânduri, că au generat un uriaș efort de a înțelege esența evenimentelor istorice, social-politice, culturale la care fusem martor ocular, că mi-a dat o nouă dimensiune a clipei prezente, o altă perspectivă către vastul și împrevizibilul viitor.

Mă voi rezuma la arta muzicală, la profesia de compozitor, cărora secolul nostru le pregătea mari surprize, la generația din care fac parte, care avea să joace un dramatic rol dublu: de autoare morală a unor largiri spectaculoase a mijloacelor de expresie, dar și de victimă a puternicelor șocuri produse de acestea, în definirea propriului drum creator.

E posibil că momentul *Ars nova* de acum cîteva secole să fi produs același șoc generațiilor de compozitori din aceea vreme, dar viteza de circulație a ideilor și ansamblul atât de complex al vieții contemporane, ne dau măsura intensității fenomenului de azi.

Pentru cei care cunosc mai puțin problematica artei componistice contemporane, trebuie spus că zona *audio*, sub aspect tehnic și estetic, s-a dezvoltat impetuos în ultimele decenii, noile *unelte* sonore solicitînd din partea compozitorilor mari eforturi de înțelegere și asimilare.

Există desigur o tentație a noului, a materialelor noi, a metodelor noi în toate domeniile

de activitate. Muzicii însă, în special după al doilea război mondial i se deschideau de-o dată atât de neașteptate perspective către noi zone, încît putem vorbi de un asalt către ele, în fruntea lui aflîndu-se personalități de o mare putere inventivă, care au dus pînă la capăt sugestiile unor precursori, au realizat sinteze surprinzătoare, sau au inovat integral.

O nouă tehnică a tratării modurilor, tehnica serială (dodecafonică), muzica concretă, electronică, formală etc., un spectru larg de arhitecturare a materiei sonore, de la cele aleatorii la cele mai riguros calculate matematic, o organizare mai lucidă a parametrilor artei sunețelor, durata, timbrul, înălțimea, iată, în puține cuvinte, doar cîteva aspecte ale *tehnologiei* muzicale de astăzi. Dacă la acestea mai adăugăm teoriile estetice și filozofice ale creatorilor contemporani, realizăm peisajul aproape de necuprins al artei muzicale, la acest sfîrșit de secol.

Convins că asupra generației din care fac parte s-a exercitat cea mai acută presiune a dezvoltării explozive a artei muzicale, efectele ei se pot observa extrem de distinct. O neconținută aspirație către integrarea unor noi modalități de exprimare artistică, un continuu examen de conștiință dacă ele sînt crescute organic sau veleitar, o reinterpretare a noțiunilor muzicale fundamentale sînt problemele ei cele mai acute.

Aceste caracteristici, ca și multe altele, datorită faptului că vîrsta noastră coincide cu vîrsta innoirilor, au dus la evoluții rapide, schimbări brusce, la prima vedere inexplicabile, capricioase, derutante pentru critica de specialitate, pentru public.

Fără a schematiza lucrurile, mulți dintre compozitorii mai vîrstnici, evoluînd desigur și ei, au avut tăria să-și păstreze propriul limbaj și merită stima noastră; cei tineri, găsînd în fața lor aspecte mai cristalizate ale diferitelor drumuri, intuiția îi poate ajuta să-și aleagă ce se potrivește temperamentului propriu. Opera și a unora și a altora va apărea ca o linie ce se desfășoară mai calm, mai firesc; linia evoluției noastre e mai frîntă, mai contorsionată.

S-ar putea da nenumărate exemple din muzica de pretutindenă, care să illustreze cele afir-

mate, dar pentru a rămâne fidel titlului de mai sus, ele se vor regăsi chiar și în puținele cuvinte despre propriile mele eforturi.

Am început prin a căuta să mă identific cu folclorul nostru, această artă milenară de o bogăție fără seamăn, fascinantă și plină de surprize la tot pasul. Cvartetul *Pe Argeș în sus*, scris în 1953, reevoca celebra baladă a Meșterului Manole, cu ajutorul unor teme populare din faimoasa regiune subcarpatică. Era de fapt un pelerinaj istoric, care căuta să descopere cu ochiul de azi, un trecut glorios, un mit străvechi care plutește încă prin puterea cîntecului, în ambianța peisajului. Am iubit și iubesc încă muzica populară românească, mă întorc mereu la ea, îmi e necesară ca aerul și apa.

Cu *Variațiunile simfonice pe un cîntec de Anton Pann* am încercat să deslușesc un aspect mai urban al folclorului, cîntecul de lume. Personalitatea lui Pann mă atrăgea cu o forță misterioasă. În fața celebrului său epitaful de la biserica Lucaci am zăbovit adeseori, meditănd la viața noastră trecătoare, la vechiul București, din nou la puterea obsesivă a cîntecului. Am pornit să redescopăr o lume prin vestigiile ei, studiind muzica bizantină, poezia anacreontică etc. și am fost recompensat din plin pentru comorile de frumusețe și înțelepciune pe care le-am aflat.

Dulcea și nevinovata tinerețe pe care am închis-o ca într-un sipet în *Simfonia cantabile*, avea să fie însă tulburată de două piscuri care se arătau în zare: Enescu și Bartok. Toate visurile mele se prăbușeau unul după altul; ce doream eu în cele mai străfundele gânduri artistice făuriseră ei, cu mult înainte și mult mai bine. Cum puteai să treci peste ei, de cît încercînd să-i asimilezi, parcurgînd adică cu pasul nesfîrșitele lor întinderi.

În *Concertul pentru dublă orchestră de cameră și oboi* se simte umbra lui Bartok, *Omagiu lui Enescu* este o ofrandă adusă marelui maestru român. A fost o epocă în care-l iubeam atît de mult pe Enescu, încît nu mă mai gîndeam la propriul meu destin, mă mulțumeam cu ideea de a fi un neînsemnat epigon al său. I-am orchestrat cele *Șapte cîntece* pe versuri de Clément Marot, analizam lucrările lui cu atîta sete, încît mă identificam adesea cu ele, visam că sînt ale mele.

Respirînd o clipă îmbogățit cu două dintre experiențele cele mai fecunde ale veacului, o dorință de a organiza discursul sonor după

legi mai obiective apăreau în orizontul meu estetic. Școala vieneză îmi impunea prin rigoarea gîndirii muzicale. Simțeam însă că puteam deveni un imitator prea servil al procedeelor dodecafonice și doream o experiență care să aducă ceva original.

*Vis cosmic*, poemul meu orchestral scris în 1959, reprezintă acest moment. Două structuri, una fixă, comentată de alta mobilă, expresivă, intenționa să sugereze începutul aventurii cosmice a omului. O voce umană se pierde în hățîșul de linii sonore, ca o întrebare adresată întregului univers, așteptînd parcă un răspuns din nemărginirea mută a spațiilor.

O explorare a posibilităților modurilor, structurate într-un chip superior, mă reapropia de primele lucrări de un muzicalism al ariei noastre geografice, de arta bizantină. *Elegia pontica*, compusă în 1968, pe versurile Eligiei a III-a de Ovidiu este expresia acestei faze componistice. O modelare sonoră a timpului, ca o sculptură în rogiștrul grav, vrea să evoce destinul tragic al marelui poet latin exilat pe malurile Pontului Euxin.

În prezent, văd deschisă în față o poartă către noi posibilități de modelare a materiei sonore și sper ca oratoriul la care lucrez în prezent *Canti per Europa*, pe versuri de poeți europeni, să reprezinte încă o treaptă spre un limbaj cît mai expresiv și congruent ca stil.

Schițînd prin cîteva jaloane un drum de două decenii, m-am ferit de un limbaj prea tehnicist, propriu fiecărei profesii și înțeles numai în interiorul ei. S-ar putea crede totuși că obsesia tehnicii este dominantă acestor ani. Esența acestui drum este de fapt în altă parte, în aspirația către un umanism generos, către o artă care-și face o datorie din a întinde punți de comunicare între oamenii de pretutîndeni.

Datorăm concepției noastre despre lume nobila aspirație către echilibru, către optimism, către un nou ideal și respingem tendințele dezumanizante, care sfîșie atîtea talente de pe alte meleaguri, înșelîndu-le că pot întîlni rusalce în adîncul lacurilor mlăștinoase, ucigașe.

Arborele artei muzicale românești, ca și cel al literaturii și plasticii, crește sănătos și falnic în România Socialistă de astăzi.

La a 50-a aniversare a Partidului Comunist Român, aceasta este realitatea pe care edificăm aspirațiile noastre artistice și sîntem convinși că eforturile noastre aduc, în acest secol contorsionat, o rază de lumină și speranță.



## COORDONATE ALE UNITĂȚII DE CONCEPȚIE ȘI DIVERSITĂȚII STILISTICE ÎN MUZICA ROMÂNEASCĂ

Diversitatea stilistică reprezintă o componentă fundamentală a creației muzicale imprimând peisajului sonor al României contemporane o luxuriantă policromie. Explicarea fenomenului diversității se află în recrudescența aspirațiilor compozitorilor de a-și afirma propria individualitate, într-o manieră capabilă să faciliteze reliefarea viguroasă a unui crez artistic.

Parte integrantă a procesului istoric specific vieții secolului nostru, diversificarea poate fi privită drept suma confruntărilor stilistice dispuse într-un perimetru la un moment dat. În acest caz diversitatea presupune evoluția, adică o progresiune de la simplu la complex, ceea ce face ca stadiul tehnic de ieri să nu mai corespundă celui de astăzi, și mergînd mai departe cu aserțiunea, este de presupus că cel din epoca noastră nu va fi identic cu cel al viitorului. Diversitatea aduce cu sine îmbogățirea perimetrului sonor prin desprinderea și formarea unor noi entități sau realități stilistice din plasma existentă. Evident, diversitatea implică, într-un anumit fel, și noțiunea de dezintegrare, dacă mersul ascendent se îndepărtează într-atît de sursa inițială încît nu mai manifestă nici o relație cu aceasta. Nonrepetabilitatea fenomenului stilistic, înscrisă pe axa tradiției și inovației riscă în fervoarea căutărilor să nu mai țină seama de filiația ancestrală, în virtutea imperativului recunoașterii necondiționate. Prin urmare, diversitatea stilistică se prezintă ca un proces complex, ca o componentă vitală, legitim necesară, de pregnanță careia depinde în cele din urmă configurația originalității.

În istoria muzicii române diversitatea se cristalizează concomitent cu afirmarea personalităților reprezentative, înregistrînd un curs ridicat în perioada interbelică cînd se afirmă stiluri ce pledează pentru orizontul larg al compoziției. Ar fi suficient să invocăm cîteva nume pentru a ne convinge de justetea aserțiunii: Enescu, Jora, Drăgoi, Cuclin, Negrea, Andricu, Lazăr, Constantinescu. În etapa secventă, diversificarea continuă în practica de creație într-un ritm alert. Pe plan teoretic se impune de la începutul deceniului șapte al veacului nostru, consfințind prin intermediul ideilor și principiilor calea afirmării talentelor avide spre o nedisimulată individualizare. Vechea teză care favoriza nivelarea stilurilor, devenise incapabilă să explice cum apare posibilă confrun-

țarea îndrăzneată a unei temerare desfășurări componistice purtînd rezonanțele mai mult sau mai puțin directe ale celor mai importante direcții stilistice moderne. Impulsurile recepționate de către compozitorii noștri reprezintă de fapt modalitatea actuală a însușirii și manifestării progresului tehnico-artistic. Muzica română în decursul existenței sale a cunoscut cîteva asemenea valuri a căror consecință a fost redimensionarea tendințelor și a însuși valorilor sale. Ca atare, fenomenul racordării la direcțiile moderne a favorizat eferescența căutărilor tehnico-expresive, de o asemenea intensitate cum nu s-a mai cunoscut anterior. Nici cele mai ingenioase aparate electronice nu ar putea determina regulile acestui joc al interferențelor stilistice, joc legitim și adeseori spontan, cu implicații profunde în destinul muzicii contemporane.

Să recunoaștem, diversitatea a proiectat creația într-un debordant proces de reînnoire stilistică. În acest cadru s-au investigat pînă la epuizare o seamă de parametri, în cele mai marcante și adeseori radicale direcții contemporane. De la creații cu un profil dedus din marile curente ale primei părți a secolului al XX-lea, s-a lărgit în permanență evantaiul pînă la piese axate pe parametri structuraliști, uneori deduși din arsenalul unor discipline exacte. Spiritul științific a fost introdus cu pasiune în creația muzicală substituind, într-o măsură mai mult sau mai puțin sesizabilă, factorul emoțional. În vîltoarea infriguratelor căutări ce ar putea fi asemuite goanei exploratorilor după zăcămintele aurifere, se petrec adeseori cataclisme, apar poziții exclusiviste, relicfuri disproporționate, inapetențe personale ce nu pot fi întotdeauna dominate. Setea de aur a întunecat și mai întunecă mințile. Se uită, intenționat sau nu, de precursori, se anatemizează componentele expresive anterioare, se vizcăză o rapidă consacrare universală.

Diversificarea nu favorizează centrismul. Restructurările, adeseori esențiale ce survin, au drept consecință apariția unor direcții care-și datorează nimbul gravitațional unor centri periferici. Pentru a fi înțeleasă imaginea noastră spunem că în cazul acestor direcții soarele nu mai este etalat furnizorul luminii și căldurii, al energiei dătătoare de viață. Sint preferați alți aștri. Chiar și sateliții artificiali satisfac trebuințele canalizate spre o grabnică reputație. Fără a impieta asupra orbitelor preferate, fără a postula teorii inhibitoare asupra afirmării autenticității stilistice, se simte necesita-

<sup>1</sup> Acest studiu a constituit obiectul comunicării la Sesiunea științifică a cadrelor didactice a Conservatorului „C. Porumbescu” din București, aprilie 1971.

tea unor clarificări în problema coordonatelor diversificării.

Privit istoric, fenomenul diversității nu apare acum pentru întâia oară în muzica română. Astfel, precursorii își căutau drumul propriu, fiecare în felul lui, în cadrul romantismului fructificând anumite elemente specifice și clasicismului. Diversitatea evidentă, circumscrisă în anumite cadre nu se remarcă printr-o mare varietate. În linii mari, tronează autoritar o specie, stilul romantic. Pentru faza ulterioară, diversitatea se reazămă pe sugestiile venite din partea unor curente de circulație. Muzica noastră preia limbajuri impresioniste, neoclasice, neoromantice, expresioniste, grefându-le sau re-topindu-le în matricea stilistică a folclorului. Fenomenul se prezintă în unele cazuri invers. Oricum, influențele semnalate sînt realități ce se întîlnesc atît în creații desfășurate în lanț, de la compozitor la compozitor, cît și simultan.

În acest caz, avem în vedere situația cînd în cadrul unui stil afirmat, deci al unui anume compozitor, se profilează o anume mișcare evolutivă ce se datorează contactului, pe etape, cu direcțiile dominante ale muzicii secolului XX.

Dacă în epocile precedente fiecare personalitate se încadrează în fruntariile unui curent, chiar și atunci cînd receptează influențe emise pe alte frecvențe, astăzi devine tot mai caracteristică neîncadrarea, ceea ce înseamnă înglobarea atributelor specifice mai multor curente, direcții în propriul stil, cu alte cuvinte, apelarea evolutivă la modalități diferite, adeseori situate la alt pol componistic. În această situație, cînd oscilările sînt marcante, cînd aproape fiecare compoziție prefigurează o altă concepție stilistică, găsirea propriei individualități creatoare devine mai acută și, poate, mai dificil de realizat. Se simte mai mult decît oricînd găsirea acelei coloane vertebrale, a celui ax care în pluralitatea direcțiilor stilistice să confere o relativă stabilitate, prin recordarea la același punct. Or, acest factor constant imponderabil, poate fi în continuare, cu verificate șanse de supraviețuire, inepuizabilul fond folcloric, emanația artistică a simțirii și spiritualității poporului român.

Plămădirea operei de artă presupune realizarea unei sinteze superioare a trei factori esențiali : a) măiestria componistică, dedusă din ouceririle tehnice, înregistrate pe plan universal ; b) potențialul folcloric, înțeles nu numai în ceea ce acesta reprezintă stricto, ci ca produs al mediului care-l generează ; c) aportul personal al creatorului, adică quantumul intelectual ce presupune sincronizarea concepției — fanteziei și rigorii. Numai comuniunea armonioasă a acestor premise conferă atributele ce răspund pozitiv cerințelor perenității artistice. Cu cît joncțiunea celor trei componente va fi mai perfectă, mai echilibrat dispusă, cu atît sinteza va fi mai impunătoare și edificatoare. Atunci cînd însă unul dintre factorii menționați

este neglijat, insuficient stăpînit sau lipsit de pregnanță, ideea triumviratului în mod automat se compromise. Mai degrabă sau mai tîrziu, fisurile disarmoniei își vor revendica identitatea, în dauna viabilității compoziției. Pe de altă parte, fetișizarea vreuniei din sferile relevate, are de asemenea consecințe nefaste asupra întregului artistic, deoarece se proiectează energia cinetică dintr-o sursă care predomină, asupra celorlalte, înrîurînd unilateral, deci negativ asupra evidențierii ansamblului artistic.

Traectoria muzicii comportă suficiente oscilări în privința procesului de ontogeneză. Înțelegem prin oscilări, în cazul de față, mersul ascendent, urcarea de noi trepte spre culmile măiestriei și perfecțiunii. În iureșul căutărilor formulei armoniei ideale a celor trei sfere s-au manifestat atracții mai puternice înspre un factor. Deasupra tuturor apare însă tentația către mediul românesc prin mijlocirea cîntecului popular. Acesta a contribuit din plin la dobîndirea originalității condiționată, desigur, de respectarea, în cadrul legilor echilibrului, a rolului și eficienței celorlalți parteneri. Cînd sursa folclorică a fost utilizată ca scop în sine, neglijîndu-se sugestiile venite din partea muzicii universale și totodată, cota parte a compozitorului s-a ajuns la consecințe nefaste. Dedicîndu-se cu încredere totală folclorului, fiind coplesiiți de frumusețea lui, unii creatori considerînd că aceasta poate asigura totul într-o partitură, au subestimat celelalte componente. Idolatrizînd melodiile populare le-au respectat prea mult pentru a se sluji de ele. Consecința, respectivele partituri conțin o melodicitate fermecătoare care însă nu acoperă și nu reușește să echivaleze unei structuri complexe, ceea ce înseamnă în final absența potențializării și a virtuților superioare. Propovăduirea în urmă cu circa două decenii a cultului muzicii populare în detrimentul celorlalți doi factori însemna de fapt compromiterea ideii valorificării generalizate a folclorului, inclusiv în genuri apropiate constituției acestuia, prelucrări, rapsodii, suite. De dragul accesibilității s-a încurajat transpunerea capodoperelor muzicii populare în straie simfonice, obținîndu-se în cele mai multe cazuri creații vîlguite de nimbul personalității și al osaturii tehnice savante.

Ar fi neconcordant cu realitatea dacă am reduce tabloul muzicii noastre la cele de mai sus, întrucît adevărații creatori au tins întotdeauna spre afirmarea, în prim plan, a propriei lor personalități, conjugînd-o cu imboldul folcloric și acoperînd-o cu procedeele tehnice de anvergură mondială. În acest plan s-au afirmat compoziții ce consolidează patrimoniul nostru artistic. În anumite cazuri, ștacheta valorică nu a fost prea sus ridicată, ceea ce a permis salturi la mică înălțime, comune, lipsite de interes. Au pătruns astfel, în spațiul muzical, suficiente pseudovalori care nu puteau imprima strălucire.

Ulterior, către anii 1960, fațeta unilaterală a cultului folcloric devalorizîndu-se, s-a produs o

reacție mai ales în rîndul tineretului care a determinat o masivă orientare spre muzica modernă, spre cele mai noi direcții și tendințe. Inevitabilul s-a declanșat: faza admirației folclorului intră în umbră, cu fericite excepții, pentru ca atenția să fie polarizată de fenomenul muzical universal. Rezultatul imediat, îndepărtarea de stratul folcloric. În acest stadiu, diversitatea stilistică, rod al triumviratului armonios, începe din nou să emită semne de alarmă. Epigonismul generat de adularea direcțiilor universaliste se prefigurează la fel de nociv ca și idolatrizarea folclorului. Ba poate chiar mai pregnant, deoarece îndepărtează admiratorii de matca autohtonă.

Evident, în mod conștient am îngroșat puțin lucrurile, pentru a fi înțeleasă direcția sinuoasă a procesului componistic din ultimul sfert de veac, proces care în linii mari s-a desfășurat fără alternări brusce și perioade de criză. Afirmatia care ar încerca să susțină că în zilele noastre componistica română se dezvoltă univoc ar părea deformată chiar acum cînd interesele față de direcțiile din afară continuă să se găsească la o înaltă temperatură.

Mirajul folclorului continuă și astăzi să atragă spiritele în pofida cursei ce proclamă goana după noi tehnici universale. Ar fi destul să invocăm cîteva nume din pleiada tinerilor compozitori: Corneliu Dan Georgescu și Mihai Moldovan care s-au impus în viața muzicală prin piese axate în principal pe matrice folclorice. Tradiția națională consemnează și alte compoziții, ca de pildă cea bizantină multilateral surprinsă, spre a da doar un singur exemplu, de către Nicolae Brînduș în Psalmii pe versurile lui Tudor Arghezi. Prin urmare linia mare a muzicii române nu este nicicum abandonată, dimpotrivă, tinerii compozitori, îi dezvăluie noi sensuri în partituri ce au parcurs un suș anevoios, dar bogat în învățăminte, în ceea ce privește arsenalul tehnic.

Pe ansamblul perimetrului componisticii noastre, după pendularea înspre folclorul brut și direcțiile noi, se pare că a sosit momentul clarificărilor, concretizat în necesitatea acută de a se efectua o sinteză superioară capabilă să marcheze traiectoria ascendentă a muzicii epocii contemporane. Să ne întoarcem la vechile izvoare după grandioasa acumulare de tehnici, să le conjugăm cu atributele melosului popular pentru a realiza sinteza adecvată stadiului de azi al artei componistice. Presupusa sinteză este condiționată de diversificarea stilistică, de acel spectru policrom al muzicii noastre, fruct al convergenței generațiilor, personalităților vigurose individualizate. Paradoxal diversificarea pentru a fi recunoscută pe plan mondial nu poate fi alta decît națională! Prin urmare, muzica noastră se poate prezenta ascultătorului autohton și celui străin ca o entitate unitară, distinctă numai dacă promotorii săi izbutesc să fie originali și să se regăsească în cadrul unor parametri comuni. Platforma unitară, amprenta

originalității poate fi asigurată de către muzica populară, ale cărei structuri stilistice, extrem de variate și bogate își redescoperă în permanență tainele și potențialele. Ideea aceasta a fost exprimată limpede la adunarea generală a Uniunii Compozitorilor din 1968, de către conducătorul Statului român Nicolae Ceaușescu: „Și dacă sîntem de acord cu diversitatea stilistică pe plan național, atunci, cu atît mai mult se impune să fim de acord cu această diversitate și pe plan internațional“. Mediul artistic și neartistic al României constituie nepuizabilă sursă de meditație și inspirație. Pe măsura adîncirii particularităților sale se conturează condiția lărgirii viziunii artistice și a perimetrului stilistic. În fond, istoria muzicii române ar putea fi interpretată ca istoria aprofundării simbiozei dintre fenomenul creației și fenomenul mediului românesc din care face parte și domeniul folcloric. În vatra sa se află latente și variate posibilități de obținere a sintezei, fapt demonstrat de creația enesciană care pornind de la preluarea academismului romantic își descoperă virtuțile abia atunci cînd absoarbe mireasma folclorică. Pe temeiul acestuia, conjugînd rezonanțele extraromâne cu imboldurile afirmării pregnante a propriei sale individualități se vor defini modalitățile componistice: rapsodică, simfonică, stilizarea folclorului și, în sfîrșit, în caracter popular.

Pe un plan general am putea conchide că muzica românească cunoaște două atitudini componistice: explicită și implicită. Explicită, pentru că își declară nemijlocit apartenența la mediul autohton prin afișarea folclorului și implicită, pentru că fără să apeleze la elemente sonore directe, își dezvăluie songintea română prin sensibilitatea, expresia generală a muzicii ce se încadrează spațiului, temperamentului și modului de a gândi și vibra care este propriu poporului român.

Atitudinea componistică explicită de bună seamă domină orizontul muzicii române. Este însă adevărat că și atitudinea implicită deține o pondere considerabilă și n-ar fi exclus ca viitorul să-i rezerve o ascensiune. În faza actuală, cînd diversificarea purtată sub girul curentelor universale s-a manifestat cu îndrăzneală mergînd suficient de departe, pentru a se evita dezintegrarea, pentru a se continua într-o nouă modalitate ideea unității stilistice a muzicii noastre se impune regenerarea contactului cu factorul autohton de maximă pregnanță muzicală, folclorul.

Faza nouă, a sintezei superioare se poate imagina numai prin găsirea unor noi soluții tehnice, conforme sensibilității și cîmpului nostru sonor. Astăzi, personalitatea componistică dispune de o mai mare rază de acțiune datorită arsenalului profesional considerabil îmbogățit, variat și desăvîrșit. Concomitent, fuziunea cu mediul, cu realitatea contemporană românească, cu folclorul, realizată conform culturii, talentului, măiestriei și temperamentului fiecă-

ruia, constituie garanția angajării la ideea diversității internaționale în cadrul unității naționale.

Suma condeielor componistice grefate pe solul românesc asigură contribuția națională adusă panoramei diversității universale. Diversificarea ne apare în acest context manifestarea creatorului în frontul artistic al unei țări, al cărei mesager devine pe măsura profunzimii ideilor pe care le vehiculează. Aderând conștient la concertul diversității stilistice, este bine să privim retrospectiv experiența fructuoasă a celor care au înălțat edificiul muzicii noastre în etapele anterioare. Credem că s-ar putea subscrie și astăzi cuvintelor lui George Enescu, formulate în 1924 „Revin la tinerii noștri compozitori, speranțele artei noastre na-

ționale și salut cu bucurie tendința ce se afirmă de apropiere de muzica pământului românesc, tendința de a se impregna de parfumul subtil și prețios ce degajă această muzică care pare să fie emanația sonoră a frumoasei noastre țări nostalgice“<sup>2)</sup>.

Așadar, să tindem spre o creație a „pământului românesc“, să vibram în fața mediului nostru și atunci coordonatele unitare ale diversității stilistice vor avea o trainică fundamentare.

<sup>2)</sup> La musique d'hier et celle d'aujourd'hui, în „La Tribune de Genève“ 1924, no. 108, 8 mai, după „George Enescu“ volum elaborat de cercetătorii Institutului de Istoria Artei al Academiei Române, sub îngrijirea lui G. Oprescu și M. Jora, București, Editura muzicală, 1964 pag. 41.

TEODOR BRATU

## SUPREMUL NOSTRU IDEAL

Din bogata moștenire spirituală a părinților muzicii românești cred, cu deplină convingere, că cea mai de preț învățătură este legătura indestructibilă a artistului și operei sale cu pământul natal, cu „țara“ — cuvânt investit cu adânci și plurale sensuri majore.

George Enescu, însumind și sublimind pînă la esență aceste deziderate, cu putere de lege nesoricisă — mănturisea cu modestia-i atît de caracteristică :

„Îmi iubesc pământul natal, nu pot sta nicăieri, prin străini, mai mult de două luni, pașii mei pornesc singuri înapoi spre țara mea de care mi-e dor, mi-e dor!“

„Viața mea toată mi-am pus-o fără preget în serviciul artei ; iar arta mea e pusă la dispoziția lumii întregi. *Lumea, însă, trebuie să cunoască țara mea așa cum e. Peste tot unde mă duc, eu nu uit că aceasta e prima mea datorie*“ (1929).

A fi în slujba artei, a lumii și, mai presus de toate, a țării tale, iată idealul suprem, de nobil umanism, exprimat ou ani în urmă de Enescu și devenit astăzi criteriu fundamental pentru oricare artist român.

Muzica contemporană românească se înscrie cu fidelitate și cu potențe sporite pe aceleași coordonate superioare. Cultivînd toate genurile, compozitorii noștri au dat la iveală, în ultimii 25 de ani, numeroase creații de valoare în care nu odată, sursa de inspirație au constituit-o trecutul istoric, lupta poporului român pentru libertate națională și dreptate socială, acestea privite fiind în lumina unor străvechi — dar

mereu actuale — principii morale de pace, egalitate și prietenie între oameni, de dragoste și cinstire pentru bine și frumos. Așa, de exemplu, faptele de vitejie și figurile legendare ale haiducilor și-au găsit ecou în creațiile dramatice „Pană Lesnea Rusalim“ de Paul Constantinescu, „Iancu Jianu“ de Mircea Chiriac, „Haiducii“ de Hilda Jenea, sau lucrările vocal simfonice și simfonice : „Trei balade populare“ de Theodor Rogalski, „Toma Alimouș“ de Dan Constantinescu, „Baladă“ de Mihail Jora.

Figuri de voevozi și domnitori, ctitori de țară și apărători ai virtuților strămoșești, ori de neînfricați conducători de răscoale sînt înfățișate în toată măreția lor în lucrări ca „Ion Vodă cel Cumplit“, „Decebal“ și „Tudor Vladimirescu“ de Gheorghe Dumitrescu, „Apus de soare“ de Mansi Barberis, „Neamul Șoimăreștilor“ de Tudor Janda, „Horia“ de Sabina V. Drăgoi.

Mișcările populare, pentru descătușare socială și națională au fost subiect de inspirație în „Răscoala“ de Gheorghe Dumitrescu, „1907“ de Alfred Mendelssohn.

Lupta Partidului Comunist Român din anii ilegalității sau de după 1944 — a fost reflectată în nenumărate creații de toate genurile, din care, din economie de timp, aș cita doar cîteva : „Prăbușirea Doftanei“ de Alfred Mendelssohn, „Mierla lui Ilie Pintilie“ de Anatol Vieru, „Mama“ de Matei Socor, „Lazăr dela Rusca“ de Diamandi Gheciu, „Trandafirii Doftanei“ de Norbert Petri, Șapte cîntece din „Ulița noastră“ de Paul Constantinescu, „Fata ou garoafe“, „Grivița noastră“ și „Zorile de

aur“ de Gheorghe Dumitrescu, „Prind visele aripi“ de Tiberiu Olah, „Pe lespedea eroilor“, „Trei generații“ de Sergiu Sarchizov, „Cantata anilor lumină“ de Anatol Vieru, „Balada steagului“ de Sigismund Toduță, „Capcană“ de Wilhelm Demian, „Întâlniri în beznă“ de Erwin Junger, „Impresii din Reșița“ de W. M. Klepper, „Cantata păcii“ de Kosma Geza și multe, multe altele.

Prietenia și unitatea indestructibilă dintre poporul român și naționalitățile conlocuitoare sînt redade în lucrări ca „Infrățire“ de Paul Constantinescu, „Bobilna“ de Max Eisikowits, „Poemul muncii infrățite“ de Wilhelm Berger, „Gheorghe Doja“ de Constantin Palade.

Se cuvine să amintim aci și valoroasele partituri muzicale scrise de compozitori pentru filme ca de exemplu : „Răsună valea“ de Paul Constantinescu, „Erupția“, „Lupeni“, „Valurile Dunării“, „Setea“, „Pădurea spînzuraților“, „Dacii“, „Columna“ ș.a. de Theodor Grigoriu, „Străinul“ și „Răzbunarea haiducilor“ de Mircea Istrate, „Răscoala“, „Comoara de la Vadul Vechi“ și „Mihai Viteazul“ de Tiberiu Olah, „Pe drumurile româniei“ și „Uzinele 1 Mai“ de Anatol Vieru etc.

Dar dragostea de patrie se exprimă deoptrivă și în cîntarea frumuseților plaiurilor și a datinilor strămoșești : „Munții Apuseni“ de Marțian Negrea, „Delta Dunării“, „Suita bucovineană“, „Joc din Oaș“, „Briul“, „Olteneasca“, „Țara moșilor“ de Paul Constantinescu, „În munții Retezat“ și muzica pentru filmul „În sat la noi“ de Ion Dumitrescu, „Poemul Carpaților“ și „Marea Neagră“ de Alexandru Pașcanu etc.

Spiritualitatea românească și-a găsit forme de exprimare și în remarcabilele oratorii pe tema „Mioriței“ datorate compozitorilor Sigismund Toduță și Anatol Vieru, în baletul „Întoarcere din adîncuri“ de Mihai Jora, în diversele cicluri simfonice dedicate lui „Constantin Brîncuși“ de Tiberiu Olah și Costin Miereanu, ca și în alte multe creații muzicale scrise de diverși compozitori, în genul simfonic sau cameral.

Pe un plan mai larg, dar în același context unitar al culturii muzicale românești este demn de relevat interesul manifestat de compozitorii români față de subiecte împrumutate din afara mediului românesc, dar avînd semnificații universale umane : operele „Michelangelo“ de Alfred Mendelsohn, „Hamlet“ și „Jertfirea Ifigeniei“ de Pascal Bentoiu, „Galileo Galilei“ de Corneliu Cezar, „Prometeu“ și „Mariana Pineda“ de Doru Popovici, oratoriul „Constelația omului“ închinat Mareș Revoluții din Octombrie de Tiberiu Olah, cantatele „Pe o plajă japoneză“ de Mircea Istrate, „Chipul păcii“ de Aurel Stroe, „Ulise“ de Liviu Glodeanu etc.

În sfîrșit, pentru ca tabloul să fie cît de cît complet trebuie să mai amintesc sutele de cîntece de masă și lucrări corale — cu caracter

patriotic pe care le auzim zilnic la posturile noastre de radio sau, periodic, în concertele publice, lucrări datorate unei largi pleiade de compozitori de toate generațiile, dintre care mă rezum să citez, simbolic, pe maestrul Ioan D. Chirescu, care la 82 ani, este prezent la sărbătorirea Partidului cu cîteva cîntece dintre cele mai mobilizatoare și mai înălțătoare.

Cum se vede, cultivarea dragostei pentru patrie, patria noastră socialistă și devotamentul pentru poporul muncitor, stau la loc de cinste în preocupările compozitorilor.

Neprețuitele cuvinte de apreciere pentru ce s-a făcut pînă acum ca și îndemnurile pentru viitor pe care Secretarul General al Partidului Comunist Român, tovarășul Nicolae Ceaușescu le-a adresat recent oamenilor de artă — vin să consfințească succesele noastre și să deschidă perspective cum nu se poate mai largi și mai sigure pentru drumul pe mai departe și al creației muzicale.

„Sursa principală de inspirație pentru omul de artă indiferent de naționalitate — spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu — trebuie să fie viața și munca eroică a poporului nostru, a constructorilor — români, maghiari, germani și de alte naționalități ai noii orînduirii sociale. Acesta este izvorul viu dătător de viață, care poate să înobileze orice operă, să facă din artist un creator de valoare, nemuritor. Cine vrea, într-adevăr, să fie un artist mare, care să rămînă veșnic tînăr, cine vrea ca opera sa să intre pentru totdeauna în patrimoniul culturii trebuie să bea apa limpede, răcoroasă și înviorătoare a acestui izvor, să soarbă din seva continuu tînără și viguroasă a spiritului poporului nostru, a măreței sale activități. Sîntem pentru o largă libertate de creație, dorim să avem o literatură și o artă diversificate din punct de vedere al formei, al stilului, ne pronunțăm hotărît împotriva uniformizării și șablonismului, a rigidității și dogmatismului. Considerăm că a accepta șablonismul, uniformizarea, rigiditatea înseamnă a sărăci viața spirituală și culturală a poporului nostru. Este de înțeles ca activitatea creatoare a unui popor, în toate domeniile, se poate desfășura cu succes numai în condițiile cînd omul se simte liber și stăpîn pe destinele sale !“

„Iată de ce, — concluziona tov. Ceaușescu — consider că o adevărată artă națională, cu un adînc conținut socialist, comunist se poate crea numai într-un climat de libertate de creație, de intensă participare a oamenilor de cultură la viața socială a patriei, a poporului“.

Ca și atîtea alte documente de partid, cuvintele Secretarului General al Partidului dau creației noastre muzicale aripi, cutezanță, dar și răspundere civică și partinică pentru actul creator !

## SUCESIVE GENERAȚII

Două opere române erau în acea vreme la București și Cluj, o filarmonică de stat în Capitală, altele câteva bune orchestre în principalele centre și câteva discuri „Odeon” sau „His Masters” cu muzica unor mari interpreți și compozitori români. Un număr restrâns de cărți muzicale și partituri, dar o întreagă generație de muzicieni dintre cei mai buni, definesc de asemenea profilul unei epoci în care poporul român începea să urce un drum anevoios eroic spre izbînda finală sărbătorită azi semicentenar.

Replica situației de odinioară e dată de însăși istoria zilelor noastre. Ea se impune nu numai prin marea număr de opere și teatre sau filarmonici, prin muzica unei întregi discotecii imprimate în țară ce dublează o amplă bibliotecă muzicală rod al câtorva decenii doar de muncă editorială. Și mai mult decît atît, o bogată viață muzicală care cuprinde un public tot mai amplu. Succesive generații de compozitori se adaugă celei care înainte cu cin-

cizeci de ani defrișă terenul fondînd o Societate a compozitorilor sau un Institut de folclor. După succesele mondiale ale acellora (fie că se numeau I.D. Petrescu sau Dinu Lipatti) numeroasele succese cu care ne-au obișnuit muzicienii noștri de azi ne conving de autenticitatea procesului evolutiv quince genar. Mai mult de jumătate din traiectoria evoluției se desfășoară în conul de lumină a unei vieți libere pe care partidul a vrut-o din totdeauna și a izbutit-o prin elanul întregului popor.

Dar nici laurii — pentru aceia care i-au cucerit — nici sărbătoarea nu poate să ne tempereze hotărîrea de a urma îndemnul unei permanente autoperfecționări ca reflectare a unui general progres dar și ca necesară contribuție la ascensiunea întregii noastre țări. De perfecțiunea muncii noastre depinde ritmul dezvoltării vieții artistice în diversele ei sectoare: creație, interpretare, școală, știință.

Să ne aliniem în rîndurile comune ale celor ce cercetează adevărul ca biologi, matematicieni sau naturaliști, acellora care crează literatură sau artă plastică, monumente sau clădiri, pentru că alături de întreaga societate vom putea, prin muzica noastră, să aducem un cuvînt valoros vorbind un limbaj mai universal decît oricare, în concertul de mîine al popoarelor.

## DIN VIAȚA UNIUNII COMPOZITORILOR

### SPIRITUL EPOCII SOCIALISTE ȘI CERINȚELE ACTUALE ALE EDUCAȚIEI MUZICALE A TINERETULUI

DUMITRU D. BOTEZ : *Să reinviem cîntecul la unison, atît de drag copiilor și școlarilor din țara noastră.*

Noi, cei care activăm în cadrul biroului secției de cîntece de masă, am remarcat că s-au scris și se scriu suficiente cîntece destinate a educa gustul muzical al copiilor. Constatăm în același timp un interes scăzut din partea celor care ar trebui în primul rînd să solicite aceste lucrări, profesorii de muzică din școlile de cultură generală. În cinstea Semicentenarului foarte mulți compozitori au elaborat lucrări remarcabile ce ar putea neîndoios fi alăturate repertoriului general existent, adăugîndu-se la zestrea de cîntece corale destinate tineretului și copiilor din patria noastră.

Este pilduitor cît de mult ține maestrul Chirescu la cîntecul simplu, „la unison”. Un cîntec de mase ideal trebuie să poată fi redat cu aceeași eficiență artistică, nu numai la patru voci mixte, ci și la unison, la două sau trei voci, de către corul de copii sau corul bărbătesc. Din păcate, lipsesc de mult asemenea lucrări iar cele care există sînt insuficiente sau depășite. Este necesar să încercăm totul pentru a reinvia cîntecul de la unison, această „perlă” a genului coral, din care precursori ca Vidu și Cucu, Kiriac și Dima, ne-au dăruit nenumărate exemple, și care sînt atît de îndrăgite de cei mici.

Regret că în timp ce sîntem chemați să ne spunem părerea despre „vibrația și eficiența educativă

reflectate în cîntecul patriotic și de copii”, Ministerul Învățămîntului a emis o lege prin care desființează orele de muzică în cele peste 400 de școli generale, în care instituiseră experimental încă de acum 12 ani predarea muzicii de la clasele I—IV. Aceasta, după ce se obținuseră rezultate remarcabile mai ales în depistarea de la vîrstele cele mai fragede a talentelor autentice și îndrumarea lor către școlile de specialitate. Este cu atît mai păcat cu cît, după atîta vreme, în care s-a cheltuit destulă energie intelectuală și materială, cînd se făcuse însfirșit acel prim pas către trecerea la „alfabetizarea muzicală”, am ajuns să anulăm un experiment valoros.

IOAN POP : *Avem datoria de a face educația muzicală a „corului” de copii al întregii țări.*

A fost o vreme cînd soarta cîntecului adresat copiilor a fost neglijată. Am asistat la dispariția din lumea concertelor muzicale a acelor serbări școlare bine organizate, cu programe de cîntece patriotice, sau a acelor vibrante întreceri artistice între școli menite să stimuleze în primul rînd gustul pentru arta sunetelor. A existat (și din păcate continuă să existe) în școlile de cultură generală și profesionale o perioadă aproape „albă” atît în ce privește predarea muzicii cît mai ales cîntatul în cor. Am avut nenumărate prilejuri, uneori în excursii peste hotare, să constatăm că pionierii și copiii noștri nu

știu să cînte laolaltă nici o melodie, nici o piesă corală.

În fața acestei situații, în cadrul Consiliului Național al pionierilor, au fost luate unele inițiative concrete, ca editarea unei broșuri în colaborare cu Uniunea compozitorilor, instituirea concursului național de creație, concursuri între școli etc. Noi pleptăm pentru cîtece simple și melodioase, în genul celor scrise de Kiriac, Dima, Porumbescu. Se pare că acest gen este considerat uneori cu ușurință de către unii compozitori. Cîntecele trebuie să fie neapărat accesibile (text și muzică), o accesibilitate determinată de calitatea reală de a fi interpretate, melodii care să nu obosească și pe care copiii să le prindă „din zbor”, să simtă o adevărată plăcere cînd le interpretează. Propagînd muzica în rîndul copiilor, ne propunem în primul rînd să contribuim la formarea lor din punct de vedere etic, să le sădîm în inimi dragostea față de patrie, să-i creștem ca melomani capabili să înțeleagă sensurile unei opere muzicale în sala de concert. Am încercat să atragem pe copii către sferile mai complexe ale muzicii, prin intermediul muzicii ușoare, dar, am constatat că nu se găsesc astfel de partituri transcrise sau adresate direct acestora. Aceeași situație și în ce privește muzica instrumentală, atît pentru instrumente solo cît și pentru orchestre ale copiilor. Considerăm că în acest sens, un ajutor substanțial ne-ar putea aduce Editura Muzicală și Casa de discuri „Electrecord”. Constatăm de asemenea interesul sporit al copiilor pentru lucrările cu caracter sincretic (dans, muzică, poezie). Pentru satisfacerea acestei cerințe au luat ființă cluburi ale copiilor și pionierilor, a căror activitate este axată în special pe manifestări cu acest caracter. Muzica destinată copiilor constituie o problemă foarte importantă și care trebuie să stea în atenția tuturor compozitorilor. Sînt absolut necesare cît mai multe întîlniri ale creatorilor muzicali cu școlarii, întîlniri pe care aceștia le așteaptă de fiecare dată cu emoție și bucurie.

Corul școlar stimulează la copii interesul, receptivitatea și gustul pentru muzică crează climatul necesar dezvoltării unei culturi muzicale de masă și ambianța promovării și înfloririi artei muzicale. Cîntatul în cor permite tuturor tinerilor să se apropie ușor și mai direct de muzică, înlesnindu-le o legătură intimă și trainică, cu satisfacții imediate și mai depline decît simpla audiere a acesteia. De aceea avem datoria de a lupta din toate puterile pentru a face educația muzicală a „corului de copii al întregii țări”.

**EREMIA ALBUȚIU :** *Să se mărească timpul liber individual necesar studiului la instrument*

În prezent, elevii liceelor de muzică parcurg de fapt două școli în anii destinați normal uneia singure. Ei au de parcurs aproape întreg programul de studii al secției umanistice și în același timp învățămîntul muzical la care, pentru căpătarea deprinderilor necesare cîntatului, pe lîngă lecțiile de școală, elevul este obligat să mai efectueze zilnic cel puțin 4 ore de studiu individual la instrument. Apare destul de exagerat a se acorda materiilor de cultură generală de 5 ori mai multe ore decît lecțiilor la instrument, care constituie sensul și scopul liceului de muzică. Cît privește studiul individual al elevului, cînd să mai lucreze el la instrument, dacă are de rezolvat zilnic acasă numeroase probleme la matematică și fizică, de realizat hărți geografice sau trebuie să deseneze? Este fără doar și poate un sistem dăunător învățămîntului de specialitate muzicală, care deși se adresează unor viitori muzicieni, aceștia trebuie să dobîndească cunoștințe la fel de temeinice asupra tuturor celorlalte materii. Prin reducerea și concentrarea materiilor de cultură generală s-ar putea cîștiga 5—6 ore săptămînal în folosul studiului individual la instrument în primul rînd. Reducerea ponderii științelor exacte, micșorînd în mod corespunzător și lucrările pentru

acasă aferente acestor științe, ar mări în aceeași măsură timpul rezervat studiului individual. O altă problemă destul de spinoasă, rezolvată într-o mică măsură în liceele de muzică este aceea a dotării corespunzătoare cu instrumente de bună calitate, partituri și material didactic. Fără îndoială că în rezolvarea acestui deziderat un hotărîtor cuvînt îl au muzicienii, compozitorii și muzicologi de prestigiu, prin elaborarea unor manuale și studii de înalt nivel.

**DUMITRU CAPOIANU :** *Pregătirea profesională de specialitate să fie dublată de o temeinică însușire a obiectelor de cultură generală.*

Este unanim admisă părerea că muzicianul, pictorul, actorul, nu vor putea fi artiști autentici dacă pregătirea lor profesională nu va fi întregită de o temeinică însușire a materiilor de cultură generală, care să o includă negreșit și pe cea științifică. Depinde însă în ce măsură această cultură generală și științifică poate fi imprimată și eficient însușită în cadrul școlilor de specialitate. Este drept că și capacitatea de asimilare a copiilor și adolescenților a crescut simțitor față de trecut (vezi schimbarea vîrstei de începere a școlarizării la 6 ani). Cunoștințele științifice, se pare, cresc în progresie geometrică, iar puterea de asimilare de către om a acestor cunoștințe crește în progresie aritmetică, fapt care prezintă dezavantajul și în același timp poate avantajul imperativului specializării, deci limitarea învățaturii, dar în același timp temeinicia însușirii activităților profesionale liber alese.

Sînt recunoscute strădaniile Filarmonicii „George Enescu” de a dubla stagiunea curentă, cu o altă destinație educării gustului masei largi și în special al tineretului, pentru muzică. Din păcate, numărul cel mai restrîns al celor care de fapt ar trebui să umple sălile în asemenea împrejurări, este cel al elevilor și profesorilor școlilor de specialitate, pentru a nu mai vorbi de profesorii de muzică din școlile de cultură generală. Față de această situație avem datoria de a face totul ca, în primul rînd prin exemplu personal, să-i facem pe copii să îndrăgească muzica încă de pe băncile școlii. Numai în acest fel gustul pentru minunata artă a sunetelor va putea fi perpetuat de-a lungul anilor de facultate și, mai departe, pînă la sfîrșitul vieții, asigurînd sălilor de concerte melomani convinși, capabili să înțeleagă și să aprecieze cum se cuvine puterea educativă a muzicii integrată în cadrul activității cotidiene.

**DUMITRU BUGHICI :** *Se impune o grabnică revizuire a manualelor de muzică și a programei analitice a liceelor muzicale.*

Este necesar ca cei mai valoroși creatori în domeniul artei sunetelor să acorde o mai mare atenție elaborării unor studii gradate și eficiente pentru diferite instrumente, să colaboreze mai activ la ilustrarea cu exemple muzicale a metodelor și manualelor destinate atît școlilor și liceelor cu profil de specialitate muzicală, cît mai ales celor de cultură generală, unde, se pare, este necesară o grabnică revizuire tocmai a acelor capitole practice, semnalate nu o dată ca necorespunzător întocmite. La fel de necesară ne apare și revizuirea programei analitice a liceelor muzicale și școlilor generale cu același profil, eventual printr-un temeinic studiu, întocmit în comun de către Uniunea compozitorilor și Ministerul învățămîntului, analizîndu-se situația existentă inadmisibilă în care este afectat serios de către materiile de cultură generală studiul individual la instrument și la celelalte materii de specialitate.



Reflectînd adînc la realitățile actuale ale cîntecului patriotic, avem datoria să întrevădem concret contribuția compozitorilor contemporani la perpetuarea și revitalizarea unui gen care nu este dintre cele mai ușor abordabile. Partitura unui cîntec de mase trebuie să exprime ideal îngemănarea poezie-muzică. Sîntem datori să depunem eforturi considerabile pentru învingerea „pericolului” repetabilității, al nediversificării creației de la un compozitor la altul, sau chiar în cadrul lucrărilor aceluiași compozitor.

Lărgirea neconținută a rîndurilor de iubitori de muzică, îmbogățirea cunoștințelor amatorilor implică satisfacerea unor exigențe componistice tot mai înalte, impune o temeinică însușire și filtrare a celor mai subtile nuanțe ale cerințelor de ordin interpretativ ale acestora, numai astfel putînd să le oferim partituri corale pe măsura posibilităților lor actuale. Integrarea cîntecului de mase actual patrimoniului general al cîntecelor patriotice va duce la realizarea unui gen care va dobîndi noi valențe și care, cu siguranță, va fi mai apropiat de înțelegerea și aspirațiile artistice ale interpretului amator.

Radioul și Televiziunea ar trebui să acorde o mai mare atenție emisiunilor de muzică patriotică. Sîntem convinși că printr-un spirit selectiv riguros, prin alegerea celor mai bune lucrări, pot fi alcătuite emisiuni interesante care să capteze interesul publicului. Reluarea unor concerte de largă audiență, prezentarea ingenioasă, atractivă, integrată unor idei, unor teme, asigurarea unor interpretări de aleasă ținută, ar constitui, de asemenea, un mijloc eficient de răspîndire și preluare a creațiilor corale.

Pentru a ne contura cît mai clar intențiile, pentru a fi înțeleși de semenii noștri este absolut necesar să operăm cu mijloacele cele mai eficiente, în primul rînd abordînd divers o problematică vie, selecționată din clocotitoarea realitate social-istorică actuală.

Se vorbește adesea de criză de competență în abordarea problemelor de educație muzicală a copiilor. Competență în această problemă se cere în primul rînd din partea noastră a compozitorilor. În același timp să nu ne sfîim a arăta că sistemul informațional în școala de cultură generală trebuie schimbat radical. Cred că se pierde prea mult timp învățînd cum trebuie introduse metodele noi! Aș sugera o întîlnire la nivel înalt al celor doi factori esențiali și de mare răspundere, Ministerul Învățămîntului și C.S.C.A. pentru elucidarea acestei chestiuni, perpetuată de-a lungul atîtor ani. Este poate lucrul cel mai esențial ce ar trebui întreprins în momentul de față, de rezolvarea căreia depinde orice acțiune viitoare și care va avea darul să stimuleze acele sectoare operative, menite să participe cu întregul elan la revitalizarea muzicii prin trecerea cît mai grabnică la *alfabetizarea muzicală*.

FELICIA DONCEANU : *Educația etică și estetică prin dezvoltarea creației cîntecului patriotic și a cîntecului pentru copii.*

1971... Anul pe care îl parcurgem va rămîne pu-ternic marcat de semnificațiile majore ale punctului de convergență al unor multiple împliniri.

În trecut, eposul popular, în doinele și baladele de vitejie, a exprimat cu pregnanță sentimentele patriotice și aspirațiile spre libertate ale poporului oprimat. Muzica noastră cultă a apărut destul de tîrziu, dar s-a contopit, încă de la primele începuturi, cu aspirațiile patriotice ale poporului. „*Deșteaptă-te Române*” — acea marsilieză a românilor, cum o numește Nicolae Bălcescu — sau „*Hora Unirii*” au circulat și circulă cu forța de penetrație și cu magnificul anonim al creațiilor populare. Ne întrebăm cîți vor fi cei — bine înțeles, nespecialiști — care dacă ar fi supuși unui test ar putea

indica pe autorii acestor melodii unanim iubite și cunoscute?... Și atîtea altele...

Dar sfera de elaborare a cîntecului patriotic s-a lărgit impetuos abia sub semnul profund înnoitor al Eliberării Patriei. Noua configurație a creației din acest gen exprimă noile relații sociale ce s-au statornicit în țara noastră și care au declanșat energii ce pînă atunci fuseseră înăbușite. Eforturile de refacere a țării după război, apoi marile șantiere ale edificiilor socialiste, dezvoltarea multilaterală a Patriei și societății noastre socialiste — înfăptuirii și opere datorate avîntului patriotic, elanului constructiv al întregii noastre națiuni — au inspirat compozitorilor noștri lucrări de o generoasă și nobilă expresie artistică. La rîndul lor, prin efect logic, noile cîntece au stimulat ritmurile muncii făuritorilor României socialiste și au adîncit dragostea de Patrie, sensibilizînd conștiința patriotică a tuturor.

Fără a ierarhiza, fără a epuiza, se impune a omagia creațiile unui Ioan Chirescu, Dumitru Botez, Matei Socor, Vasile Popovici, Constantin Palade, Gheorghe Dumitrescu, Hilda Jerea, Teodor Bratu, Radu Paladi, Anatol Vicru, Gh. Deriețeanu, Mircea Neagu, Doru Popovici, Ștefan Zorzor. Fiecare cu stilul său, cu fizionomie artistică distinctă, preocupăți de a aduce rezonanțe noi și personale, dar înscriindu-se cu toții, prin liberă opțiune, pe aceeași linie continuă, unitar modulată, spre cinstirea Patriei, spre împlinirea îndrăznelor îndatoriri statornicite în scopul întăririi conștiinței și eticei socialiste și de servire a noilor noastre realități. Melodii ce se cîntă și se vor cînta mereu, chiar dacă — de foarte multe ori — numele compozitorului va fi uitat sau niciodată știut...

Nu vrem ca cele de mai sus să apară drept o retrospectivă nostalgică. Dimpotrivă, sîntem convinși că se vor scrie tot mai multe lucrări remarcabile aparținînd genului... Și totuși, simțim impulsul de a exprima un regret, un singur regret: unii dintre colegii mai tineri se preocupă într-o măsură nu în-deajuns de corespunzătoare posibilităților pe care le au de a elabora cîntece patriotice, deși, este dovedit, că astfel de lucrări reprezintă piloni trănicioși în edificiul operei oricărui compozitor. Exprimîndu-i o statornică admirație, ne punem întrebarea dacă nu cel mai cu adevărat tînăr compozitor, ce-și închină eforturile createoare cîntecului patriotic, nu este și astăzi tot maestrul Ioan Chirescu?!...

Referirile la creațiile din domeniul cîntecului patriotic, oricît de succinte ar fi, duc la inevitabile considerații asupra elaborărilor cîntecelor pentru copii. Interferența sferelor respectivelor genuri este atît de evidentă, încît orice insistență poate deveni superflua. Totuși riscăm a reitera binecunoscutul adevăr că muzica oferă posibilități dintre cele mai eficiente pentru împlinirea educației etice și cetățenești. Credem că nimeni nu poate contesta că un cîntec valoros închinat dragostei de țară și națiune are o forță de penetrație care influențează, adesea mai direct și mai durabil decît alte mijloace, gîndirea și simțirea copilului și tînărului. Concepțiile sociale, etice și estetice ce s-au statornicit în societatea noastră au cucerit pe toți creatorii noștri din domeniul muzicii. Din toate documentele în care aceste concepții sînt exprimate, se desprinde — în forme diverse dar totdeauna pregnant — importanța majoră pe care toți creatorii, din orice domeniu de artă, sînt îndatorați s-o acorde educației patriotice a tuturor cetățenilor. Credem că adeziunea noastră, a creatorilor din domeniul muzicii, care este deplină trebuie să ne determine să ne exprimăm gîndirea noastră înaintată și prin lucrări care să îmbogățească, tot mai mult, fondul creațiilor inspirate din dragostea de Patrie, de iubirea și grija față de tinerele generații.

Este limpede că sfera cîntecului pentru copii are o cuprindere foarte largă în care intră cele mai felurite modalități de iluminare pentru formarea personalității umane.



În privința rolului artei noastre în formarea omului sîntem confrunțați cu o dublă problemă. În primul rînd aceea a educației muzicale înfăptuită pe calea învățămîntului general și liceal, obișnuit. Fiecare dintre noi poate ridica obiecțiuni cu privire la insuficiența atenției ce se dă *obiectului Muzica*. Pentru cei mai mulți dintre noi, contingența cu aceste carențe este indirectă. Considerăm însă că o preocupare organizată și adoptarea din partea compozitorilor a unei poziții active, menită să contribuie la înlăturarea deficiențelor, ar găsi ecou la factorii competenți în rezolvarea problemelor legate de învățămîntul muzical în școlile de cultură generală.

Cel de-al doilea aspect intră însă în directă noastră atribuție. Înaintații — anonimi și cunoscuți — ne-au lăsat melodii care prin noblețea sentimentelor exprimate sau chiar numai prin parfumul trecutului, încîntă și în prezent și pe purtătorii de ani puțini și pe cei de ani mulți. În perioada istorică, în toate inovatoarele, pe care noi o străbatem, la zestrea trecutului s-au adăugat valoroase lucrări muzicale dedicate copilului. Este de așteptat ca prin îmbinarea comandamentului social cu o deplină exigență artistică, să realizăm noi succese și în acest sector al creației. Roadele noastre vor putea fi cu mult sporite dacă toți mai tinerii noștri colegi se vor strădui să-și aducă aportul. Este neîndoios că ei au o mare disponibilitate pentru acest gen. Părerea aceasta nu o sprijinim, în principal, pe argumente deduse din vîrstă, deși — fără nici o umbră de maliție — se poate afirma că cei din generațiile apropiate își pot găsi mai lesnicios afinități de gusturi. Mai important este că tinerii compozitori dovedesc prin lucrările lor o remarcabilă capacitate de creație care ar putea satisface la nivel artistic superior și preferințele tineretului și chiar ale copiilor spre ritmuri și forme muzicale noi. Un repertoriu cît mai bogat și diversificat ce le-ar fi destinat în mod special, i-ar feri pe copii — și tineretul în general — de pericolul amatorismului componistic vulgar care, incontestabil, se extinde necontrolat suficient și este dăunător formării atît al bunului gust muzical cît și educației sociale etice și culturale a cetățenilor tineri și foarte tineri.

Nu am vrea ca aceste sumare rînduri să fie socotite prezunțioase. Ne-am propus un obiectiv modest, strict limitat, dar pe care îl socotim folositor: acela de a oferi muzicienilor noștri un prilej de reflectare asupra îndatoririi ce ne revine tuturor de a contribui, într-o tot mai mare măsură, la sporirea eficienței educației patriotice și etice și — în general — la creșterea nivelului politic și cultural prin mijlocirea cîntecului patriotic și al cîntecului pentru copii.

CONSTANTIN PALADE: *Cîntecul destinat copiilor — într-o exprimare sincretică*

Educația estetică a maselor se face, deopotrivă în arhitectură, sculptură, literatură și muzică, prin contact direct cu opera de artă. Este necesar să creăm pentru copii și tineret cîntece corespunzătoare diferitelor etape de dezvoltare, folosind mijloace de exprimare simple, dar măiestrit realizate. Cîntecul destinat vîrstelor mici cere de obicei o exprimare sincretică, legată de mișcare, jocuri și poezie. În faza incipientă copiii preferă cîntecele care folosesc intonații imitative, onomatopeice (*Pupăza din tei, Șoricelul* — N. Oancea, *Moara* — Timotei Popovici ș.a.). Repertoriul și programele analitice trebuie să fie elaborate în funcție de viața interioară, de simțirea și capacitatea de cuprindere și înțelegere de către aceștia a fenomenului muzical. Este știut, copiilor nu le sînt dragi lucrările muzicale scrise pe versuri destinate celor mari, care folosesc intonații și ritmuri prea complicate, sau acele cîntece care nu utilizează limbajul intonațional al folclorului. Trebuie să-i determinăm pe copii să se apropie de muzică, nu îndepărtîndu-i de adevăratele comori ale genului în care au fost cîntate de secole vatra strămoșească, avîntul patriotic.

MIRCEA NEAGU: *Să sprijinim cu lucrări corale vibrante activitatea muzicală a amatorilor.*

Muzica noastră corală, atît cea a înaintașilor cît și cea creată de compozitorii contemporani, a acumulat de-a lungul deceniilor, într-un valoros și bogat patrimoniu, lucrări care înflăcărează îndeosebi inimile miilor de interpreți amatori, printr-un mesaj profund uman, scrise cu meșteșug și simțire artistică. Repertoriul formațiilor corale de amatori, așa cum s-a constatat în cursul anului trecut cu prilejul celor patru festivaluri zonale desfășurate la Pitești, Lugoj, Suceava și Brașov, manifestări deosebit de apreciate, organizate de C.S.C.A. și Uniunea compozitorilor în colaborare cu Casa centrală a creației populare, se prezintă substanțial îmbunătățit cu lucrări din literatura universală a genului, și deopotrivă cu coruri românești valoroase. Nivelul interpretativ a atins la unele formații amatoare culmi ale măiestriei artistice profesionale. Cu alte cuvinte, aceste festivaluri zonale, alături de Concursul „Patrium Carmen” organizat de Televiziune, au marcat începutul unui reviriment al mișcării corale de amatori din țara noastră.

Acest bun cîștigat trebuie să stimuleze membrii secției corale a Uniunii compozitorilor în sprijinirea cît mai activă, cu lucrări corale vibrante, a mișcării corale de amatori, eventual prin vizite cît mai dese și cu caracter operativ, de lucru, să fie prezenți în mijlocul acestor formații, prin întocmirea unui plan comun de acțiune, pe o perioadă mai lungă, elaborat de Uniunea compozitorilor și Casa creației populare.

O problemă încă nerezolvată, este aceea a repartizării de cadre bine pregătite, specializate în Conservatoare și care să activeze în fruntea tuturor formațiilor de amatori. Semnalăm ca un fapt îmbucurător apariția în ultima vreme a cîtorva formații corale de cameră ale amatorilor, care așteaptă însă din partea compozitorilor noștri lucrări scrise special pentru ele, deoarece repertoriul de care dispun în prezent este format aproape în exclusivitate din lucrări ale compozitorilor străini. Așa de pildă, Corul de cameră al Casei de cultură din Suceava, al Sindicatului Sanitar din București, al Municipiului Sibiu, Ansamblul vocal-instrumental „Pro-Muzica” ș.a. sînt formații care au lăsat o bună impresie, adevărate „madrigaluri”, care nu așteaptă decît să preia de pe masa de lucru a compozitorilor noștri lucrări pe măsura posibilităților lor certe de interpretare, lucrări care să le stimuleze entuziasmul, să le dea încredere în activitatea viitoare.

PETRE GHELMEZ: *Să nu așteptăm momente festive pentru a scrie cîntece cu conținut patriotic.*

De regulă, publicul reține melodia care-i place și, după părerea mea, abia atunci se produce acel „șoc” psihologic, în momentul în care aceasta ajunge să fie preluată cu mare ușurință de către public. Trebuie favorizată crearea aceluia climat contaminant în așa fel încît să găsim ceea ce interesează, melodii accesibile, pe care să le recepționăm chiar fără voia noastră. Acest climat nu va putea fi creat decît în condițiile în care muzica va începe în școală, cînd se va pleda cu hotărîre pentru repunerea ei în drepturi depline și statonice, ca și a corului școlar care, nelipsit în panoramicul general al vieții muzicale, ar întregi minunat complexul de măsuri privind educația tineretului din patria noastră, dezvoltînd sentimentul de patriotism, sîdînd respectul pentru valorile muzicale, ar însemna un puternic ecou al memorabilelor cuvinte ale înflăcăratului D. G. Kiriac că: „soarta muzicii românești în școală se hotărăște”. Concertul de muzică patriotică trebuie să capete un contur mult mai larg, o mai mare sferă de cuprindere. Nu trebuie așteptate momente festive pentru a se elabora muzică cu conținut patriotic, în acest fel asigurîndu-se o viziune nouă sentimentului va-

loric al spiritualității noastre, artistul urmînd să privească mai cu putere spre viitor.

Uneori versurile nu sînt la înălțimea substanței muzicale cu care sînt înveșmîntate. Compozitorul trebuie să manifeste o deosebită exigență în alegerea slovei pe care o selecționează pentru muzica sa. S-a constatat că nu de fiecare dată compozitorii își aleg colaboratori-poetți, textieri, de aceeași valoare.

**AUREL POPA :** *O succesiune riguros-științifică a pieselor destinate studiului individual la instrument.*

Din cîte am constatat, programa analitică prevede o serie de lucrări greu abordabile de către elevii liceelor muzicale, în special pentru studiul instrumentelor de suflat. De asemenea, piesele destinate studiului individual nu sînt selecționate cu discernămint, într-o succesiune riguros-științifică, în raport cu nivelul și posibilitățile atinse de elev în momentul respectiv. Există o vădită tendință de suprasolicitare prin crearea unei false opinii despre aptitudinile și puterea de înțelegere ale elevului, ceea ce dăunează dezvoltării armonioase a talentului acestuia. S-a constatat, de asemenea, că tocmai școlile și liceele muzicale din Capitală și din țară se dovedesc refractare la solicitările Editurii Muzicale, care a tipărit peste 500 de titluri, elaborate de muzicieni competenți, cu o serioasă practică pedagogică, în vederea asigurării materialului didactic și de studiu în primul rînd pentru aceste școli cu profil de specialitate muzicală.

**LIVIU DANDARA :** *Atenție la suprasolicitarea și supraîncărcarea elevilor din școlile și liceele muzicale*

Un prim pas pentru găsirea unei soluții cît mai eficiente de îmbunătățire a învățămîntului muzical s-a făcut (teoretic) încă din anul 1963. Concluziile comisiei de analiză a învățămîntului muzical profesional au fost prezentate în urma unor cercetări la care au participat cele mai valoroase cadre de specialitate. Constatăm însă cu regret, că după mai bine de 8 ani, s-a realizat foarte puțin din ceea ce se preconiza. Fără îndoială, o schimbare de orientare ar urma să afecteze planurile de învățămînt, programele, principiile, metodele, formele, procesul însuși, finalitatea acestuia, cadrele didactice, și prin toate, mersul formării viitorului artist, realizarea lui. Începînd cu cursurile liceale, o revizuire completă a programelor de cultură generală apare necesară. Trebuie pus accentul pe latura umanistă în așa fel încît să se acorde elevilor timpul necesar studiului instrumental de minimum 3—4 ore pe zi. Ținînd seama că perioada de școlarizare durează între 6—18 ani, perioadă care coincide cu formarea intelectual-morală și artistică a tinerilor, este absolut necesar să existe o perfectă echilibrare a activității elevilor,

asigurîndu-se viitorului muzician condiții din cele mai bune din acest punct de vedere. De la înființarea învățămîntului muzical în țara noastră s-au făcut pași însemnați dar încă mai întîmpinăm greutăți în ce privește supraîncărcarea elevilor, ca o consecință a întocmirii nejudicioase a programei analitice. Se impune deci, o mai mare atenție la suprasolicitarea și supraîncărcarea elevilor din școlile și liceele muzicale, prin evitarea eforturilor fizice inutile, prin dozarea acestora pe parcursul întregului ciclu de învățămînt, în așa fel încît, să creștem generații de muzicieni dotați intelectual dar și cu resurse fizice corespunzătoare.

**LAURENȚIU PROFETA :** *Muzica noastră contemporană trebuie să-și aducă din plin contribuția la mobilizarea tineretului, a oamenilor muncii.*

În literatura noastră muzicală cu caracter patriotic avem cîntece melodioase, inspirate, dar încă se simte nevoia unei consecvente preocupări a compozitorilor noștri, a celor mai talentați creatori de a se dedica acestui gen. Nu *cantitativ* discutăm creația muzicală ce se naște din sentimentele patriotice. Nu *numărul* de coruri cu asemenea tematică demonstrează „înflorirea” acestui gen. Este o realitate că mai ales o atitudine de „snobism” a dus la o producție calitativ redusă; dintre sute de cîntece, doar puține pot cuceri prin melodie, prin ritm și armonie, largă aderență și circulație în rîndul publicului. De aici se înlănuie, firesc, numărul insuficient de manifestări artistice de valoare în care frumusețea muzicii corale românești să atragă, așa cum e firesc, un mare număr de ascultători. Dar atunci cînd muzica e inspirată, cînd ne întîmpină o mare frumusețe melodică, atunci cînd filonul muzicii populare nu e uitat, ci dimpotrivă pus în valoare, se pot organiza concerte corale reușite, adevărate manifestări entuziaste de muzică bună, cu nimic mai prejos decît alte concerte. Cred că ceea ce avem de făcut este să parcurgem în continuare un drum deja statornicit, grăbind și întărind ritmul pașilor — după tempo-ul pe care ni-l comandă contemporaneitatea. Creația noastră și-a constituit în acest domeniu un patrimoniu care începe cu corurile patriotice ale lui Ion Aricescu sau Radu Paladi și ajunge la lucrări monumentale ca „Tudor Vladimirescu” de Gheorghe Dumitrescu sau „Miorița” de Sigismund Toduță. Această tradiție ne obligă la noi realizări. În acest sens mă gîndeam la necesitatea de a fi create lucrări noi — un pas serios înainte ne-a prilejuit sărbătorirea Semicentenarului Partidului Comunist Român — în special în genul cantatei sau poemului-simfonice cu temă istorică-patriotică, genuri mai puțin frecventate de compozitori în ultima perioadă. Fără îndoială, muzica contemporană are înalta menire de a-și aduce din plin contribuția, în primul rînd, la mobilizarea tineretului și a oamenilor muncii.

**material realizat de  
CONSTANTIN RĂSVAN**

## PRILEJ DE ADÎNCĂ MEDITAȚIE

Prilej de adîncă meditație și reflecție, Semicentenerul gloriosului Partid Comunist Român ne îndeamnă pe toți cei ce activăm în domeniul atât de spinos al artei muzicale interpretative să privim la timpul care s-a scurs în perspectiva anilor ce vin. Cînd acum mai bine de 13 ani m-am urcat pe scena Casei de Cultură a tineretului, nu doream altceva decît să ajung „cîntăreață“. De atunci mi se pare că a trecut foarte mult, nu ca timp, ci ca ideal. A fi cîntăreț este relativ ușor, *artist*, însă, este cu totul altceva. Am intuit repede acest adevăr, căruia îi consacru cea mai mare parte a timpului unei zile, pentru că astăzi în epoca magnetofonului, interpretului de muzică ușoară i se cer calități multiple. Un cîntăreț, indiferent genul în care activează, trebuie în primul rînd să aibă personalitate, să fie „el“. Să ajungă un artist multilateral. O multilateralitate dobîndită printr-o acumulare treptată și variată de valori, care înmănușiate armonios să ducă la ceea ce numim *artist complet* (să cînte, să danseze, să facă teatru, să joace film etc.).

Prefacerile radicale prin care a trecut și trece muzica ușoară se datoresc faptului că aceasta nu mai reprezintă doar un divertisment, ci un mijloc de comunicare a unor sentimente și trăiri puternice, a unor gânduri și preocupări filozofice; totul transmis artistic, făcînd din sunet un mesager al frumosului. Mărturie în acest sens stau cele patru ediții ale

„Cerbului de aur“, această prestigioasă manifestare muzicală românească de răsunet mondial.

Muzica este singurul meu mijloc de a comunica cu marele public; ori lui trebuie să-i transmiți în primul rînd propriile tale sentimente și gânduri. În fond, noi interpreții cîntăm pentru public, iar părerea acestuia reprezintă pentru noi „opinia de aur“, „barometrul“ care ne călăuzește pașii, ne arată clar către ce trebuie să ne îndreptăm, ce repertoriu să abordăm, stilul, maniera de interpretare.

Am depășit ca vîrstă, doar cu un an un sfert de veac. Sînt fericită că viața mea de pînă acum se confundă cu acest pătrar de veac fierbinte, clocotitor, veac de izbînzii în toate domeniile, inclusiv al artei, pe care avem datoria să o slujim cu tot elanul tineretii noastre. Îmi amintesc cu legitimă mîndrie, de manifestările organizate de ziarele „Informația Bucureștiului“, Ansamblul artistic U.T.C., Ansamblul de folclor „Perișița“, ziarul „Scînteia Tineretului“, „Săptămîna Culturală“ în folosul județelor calamitate, la care am participat dintr-un imbold lăuntric, dintr-o chemare firească, de a fi alături de acțiunile inițiate de Partidul Comunist într-un moment greu pentru poporul nostru. Sînt fericită că am putut, cu arta mea, să aduc un modest aport, să fiu alături de cei greu încercați. De altfel, la vîrsta mea, pot susține că tot ceea ce am dobîndit în viață și în artă datorez condițiilor create de Partidul Comunist Român.

---

### NICOLAE NICULESCU

## ÎN CONFRUNTAREA CONTEMPORANEITĂȚII

Dacă, după o zi de muncă, de încordare și agitație cotidiană, te așezi la pian și parcurgi un preludiu de Bach, în cîteva minute scoarța cerebrală se relaxează, centrii nervoși suprasolicitați intrînd în repaos, pulsul își recapătă ritmul normal, chimismul intern celular se reglează.

Da, dar cîți îl cunosc pe Bach? Cîți oameni știu să cînte la pian? Și dacă Bach este necunoscut pentru unii, deși este cel mai mare compozitor al tuturor timpurilor, în ce măsură sînt cunoscuți alți compozitori?

De asemenea, dacă pianul este mai greu de procurat și tehnica lui mai dificil de studiat, celelalte instrumente muzicale, relativ accesibile, sînt ele folosite de oameni pentru a înțelege muzica, pentru a se înțelege pe sine și a se echilibra în prezența unei

lucrări de Bach sau de alți compozitori care au compus și pentru flaut, vioară, violoncel, voce?

La noi, în ultimul sfert de veac beneficiind — de structura socială economică atât de favorabilă dezvoltării vieții spirituale — răspunsul a fost dat de o rețea întinsă de școli elementare de muzică, licee de muzică și conservatoare, care au realizat un progres remarcabil, de emancipare muzicală pe de o parte, de producere a valorilor pe de altă parte. S-a creat deci posibilitatea unei ample cuprinderi, a celor doritori să învețe muzică la vîrsta școlară sau studentescă, iar prin rețeaua de școli populare de artă și la celelalte vîrste. S-a format o generație de tineri interpreți, compozitori, muzicologi — remarcabili prin nivelul de prestigiu realizat în activitatea lor.

Liceul de muzică nr. 1, cu cei peste douăzeci de ani de activitate, se integrează în rîndul acelor valori noi, în primul rînd printr-o participare continuă și exigentă la viața muzicală a capitalei. Numai în anul 1970 formațiile orchestrale, corale și de cameră ale liceului nostru au susținut în sălile de concert ale Ateneului Român, ale Radioteleviziunii sau ale Conservatorului, șase concerte simfonice și un recital, închinat operei lui Beethoven cu prilejul semicentenarului nașterii, un concert coral „a cappella” cu program de muzică românească și un concert al absolvenților — promoția 1970.

Tot în acest an formația vocal-simfonică a claselor IX—XII, a concertat în orașul Russe (R. P. Bulgaria) la invitația liceului de muzică din localitate.

Participarea liceului la recitalurile și concertele organizate de „Ateneul Tineretului” atât la sediul „Ateneului Tineretului” cît și la „Ateneul Român”, a pus în valoare nivelul realizat în școală de elevi ca : Lupu Șerban cls. XII-a, Zaharia Paul, Ardelean Cristina, Iilca Dumitrescu, Tudor Dumitrescu, Ciora Călin, Albin Vittorio, Martinovici Corina. Alți elevi sînt programați să apară pe podiumul Ateneului Tineretului și al Ateneului Român, liceul dispunînd de valori autentice care nu au fost încă prezentate în afara școlii, așteptînd confirmarea oferită de aceste scene.

De asemenea pe scena liceului, în fiecare an, cei opt sute de elevi apar în audiții și recitaluri, care în zeci de seri muzicale oferă unui larg public, confruntări care captivează prin ineditul, prospețimea și calitatea care nu rareori este impecabilă.

Fiecare promoție de absolvenți ai liceului, reprezintă un puternic eșalon de tineri muzicieni, iar după 20 de ani de existență, rezultatele obținute, nivelul la care s-au realizat absolvenții Liceului de muzică nr. 1 în cîmpul vieții artistice argumentează convingător pentru rațiunea de a fi a liceelor de muzică, pentru utilitatea și caracterul indispensabil al acestui gen de școli.

Orchestra Filarmonicii „George Enescu”, al cărei valoros concert maestru Varujan Cozighian a fost elevul Liceului de muzică nr. 1, își datorează o bună parte din componența tinerilor instrumentiști, nemăratelor promoții de absolvenți ai liceului. Printre aceștia, Aurelian Octavian Popa — talentatul clarinetist de prestigiu mondial, violoncelistul și dirijorul Aurel Niculescu, violonistul și dirijorul Ilarion Ionescu Galați, pianista Crimhilda Cristescu, pianistul Radu Toescu, pianistul Constantin Iliescu, sînt numai cîteva din remarcabilele valori care s-au realizat în acest liceu.

Un număr însemnat de absolvenți ai liceului sînt astăzi profesori în același liceu, în care continuă printr-o activitate excelentă, artistică și pedagogică, tradiția realizărilor școlii unde s-au format. Nume

ca : Ricci Eduardo, Alice Papazian, Viorica Marinescu-Hegel, Vladimir Hirsu, Radu Iancovici, Marian Ionescu, sînt autentice exemple în această direcție.

Unitățile de învățămînt muzical elementar și mediu au acum o tradiție tînără dar elocventă, iar perspectiva se deschide luminos, mai ales în urma modernizării învățămîntului în contextul măsurilor inițiate pe plan republican.

Dacă în școala de cultură generală, educația muzicală s-ar fi desfășurat fără acea întrerupere nejustificată, de mai mulți ani, am fi fost și în această direcție la nivelul impus de exigențele evoluției învățămîntului de la noi din ultimii 20 de ani.

Din păcate, în momentul de față ora de muzică în planul de învățămînt al școlilor și liceelor de cultură generală nu este asigurată nici în ceea ce privește existența ei cantitativă la toate nivelele, nici în ceea ce privește conținutul, modul și metodologia de lucru în cadrul acestei unice ore.

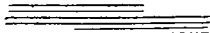
Studierea unor instrumente muzicale de suflat sau de coarde în cadrul orei de muzică în școlile de cultură generală, ar putea constitui o metodă captivantă, un stimulent excelent al interesului și apoi al pasiunii pentru muzică.

Prezența instrumentului muzical în viața copiilor și tineretului, în fiecare casă, constituie un autentic suport pentru emanciparea muzicală a poporului, în vederea ameliorării estetice și etice a comportamentului, a existenței spirituale și sociale.

Dacă radioul și televizorul obligă la o receptare statică, instrumentul muzical stimulează pătrunderea activă, dinamică, creatoare, în vastul univers al muzicii, în spațiul căruia, evoluția este determinată obligatoriu de mișcare.

Fabricile de instrumente muzicale pot produce în serie instrumente muzicale ieftine și specifice tuturor vîrstelor, profesorii de muzică pot deprinde utilizarea lor în cîteva cursuri organizate în vacanță sau în consultații lunare cu specialiștii — ora de muzică devenind astfel și pentru profesori și pentru elevi un prilej de lucru eficient și plăcut. Aceasta ar putea în viitor duce nu numai la păstrarea orei de muzică în toate unitățile de învățămînt de cultură generală preșcolare, școlare sau medii, ci chiar la introducerea ei în instituturile de învățămînt superior.

Momentul actual indică necesitatea de a uni eforturile în vederea formării muzicienilor de specialitate cu acelea ale educației muzicale a maselor cu scopul emancipării tuturor oamenilor din punctul de vedere al gustului pentru muzica de calitate, sprijinind prin aceasta echilibrul psihologic, care constituie una din cele mai importante pîrghii ale existenței social-umane.



## PENTRU UN PROFUND MESAJ UMANIST

Noțiunea de răspundere socială a creatorului, după părerea mea, trebuie înțeleasă ca un fenomen foarte complex. Invidiez pe acei creatori care reușesc să scrie lucrări numai sub imboldul inspirației, fără să țină seama când și cine va audia opera creată, această atitudine dându-le posibilitatea să se situeze în avangarda încercărilor contemporane.

Cînd schișez o lucrare, vrînd nevrînd, ca o idee obsedantă, mă urmărește gîndul că în țara noastră există doar cîteva zeci de mii de melomani care iubesc și înțeleg muzica simfonică și de cameră, din rîndul cărora doar cîteva sute înțeleg și pătrund înțelesul lucrărilor noastre noi și complexe de acest gen. În schimb, există alte sute de mii de oameni care dispun de virtutea înțelegerii artei sunetelor, ceea ce reprezintă pentru noi un imbold, în acțiunea de apropiere de lucrările noastre contemporane „pretențioase”.

Învățămîntul muzical, din păcate, încă nu a reușit să rezolve această problemă spinoasă, și rămîne în sarcina noastră, a compozitorilor să ne situăm permanent în fruntea luptei ce se duce pentru alfabetizarea muzicală și dezvoltarea simțului muzical în rîndul maselor. Această luptă însă trebuie să o desfășurăm nu prin vorbe, cuvîntări și articole, ci în primul rînd prin lucrări care să cuprindă întreaga arie a muzicii, de la simple prelucrări de cîntece populare, destinate corurilor șco-

lare sau de amatori pînă la cvartete sau solo-sonate de vioară.

Se poate constata că, în general, creația românească din ultimele 5 decenii, cuprinde un orizont variat de producții valoroase. În ce privește genul cel mai accesibil maselor, acela coral și al cîntecului de copii se simte încă lipsa creațiilor elaborate de maeștri consacrați. Sînt convins că între două lucrări simfonice de amploare putem găsi loc pentru un cîntec destinat pionierilor. Neîndoios, astfel de creații, scrise cu măiestrie, ne vor aduce depline satisfacții solicitîndu-ne o disciplină artistică severă tocmai prin reducerea la maximum a mijloacelor de expresie. Și într-o piesă simplă ne putem verifica potențialul artistic, mai ales atunci cînd creatorul respectiv are într-adevăr ceva de spus.

Compozitorul din zilele noastre este direct răspunzător ca fiecare cetățean al țării, potrivit gradului de cultură, gust, putere de înțelegere, să beneficieze de lucrări cu un profund mesaj uman, iar noi înșine să nu ne limităm la genurile preferate, ci să încercăm, cu exigență maximă, să abordăm cît mai variate genuri și teme, nu doar cu scop de auto-exprimare și perfecționare componistică, ci și cu acela de a educa permanent masele largi de ascultători, facilitîndu-le drumul spre zonele cele mai elevate ale artei sunetelor.

---

### GEORGE PASCU

## O CREAȚIE A ZILELOR NOASTRE

Acum cincizeci de ani, în orașele reședință de județ, fanfara militară, care cînta la grădina publică, și corul de la catedrală erau singurele formații care puteau oferi periodic melomanului sau tînărului dornic de cultură o anumită muzică. De multe ori într-o remarcabilă ținută artistică. În general însă, nivelul era precar.

Astăzi radio-televiziunea duce muzica în cel mai ascuns sat de munte. În cea mai modestă locuință poate fi văzută și auzită Filarmonica din București sau cea din Boston.

Antenele de televiziune împodobesc sute de mii de căsuțe de țară. Cultura muzicală pătrunde adînc făcînd ca arta sunetelor să devină o necesitate cotidiană.

Dar aș vrea să amintesc și de un alt fapt. Nu numai pe calea undelor vine muzica în depărtate colțuri de țară. La liceul din Moldovița o filarmonică dă concerte „pe viu”, în sala Palatului Culturii din Arad elevii liceului pedagogic asistă la concerte-lecții special destinate lor, la Hîrlău o altă filarmonică demonstrează calități expresive ale instrumentelor în fața unei săli pline de elevi, iar pionierii din

Bacău urmăresc cu interes un concert cu muzică despre copii sau creată de copii.

Și pe tot întinsul țării noastre, filarmonicile, operele și secțiunile muzicale ale bibliotecilor învață tineretul să asculte muzica bună și-i deprinde să o deosebească de cea de duzină.

Proliferarea muzicii pe cale mecanică poate avea urmări nefaste dacă o acțiune paralelă nu este dusă cu tenacitate și cu consecvență.

Noi muzicienii și muzicologii avem o imensă răspundere pentru viitorul copiilor și adolescenților de azi. Printre alte mari obiective ale artistului este și acela de a nu lăsa ca arta să fie rău înțeleasă. De noi depinde dacă mîine muzica va fi drog sau factor de sănătate spirituală și morală.

Paralel cu creațiile muzicale izvorîte din conștiința unui artist vrednic de misiunea lui, trebuie să întreținem neîncetat lupta ca aceste creații să ajungă unde trebuie și să fie înțelese plenar.

La Biblioteca municipală din Iași, cu concursul a două tinere muzicologe, se dau săptămînal audiții pe disc în săli populate pînă la refuz de către tineri

care pînă ieri se delectau doar cu muzică „beat“ la tranzistor, pe trotuare.

Mă gîndesc că în condițiile oferite azi tineretului pentru a se apropia de marea muzică, pentru a se hrăni din aceste imense valori spirituale mai sînt încă multe de făcut. Mai ales pentru a-i apropia de creația simfonică și de cameră, românească.

Am cere oare prea mult compozitorilor să scrie, fără rabat artistic, o muzică destinată tinerilor, cu o tematică adecvată? În orice stil, dar fără experimente teribiliste. Să fie însă convingători.

Și oare n-ar fi nimerit ca tineretul (care citește pe nerăsuflăte „Sportul“) să aibă o revistă muzicală a lui? Scrisă pentru tineri și chiar de ei.

Avem o creație muzicală românească a zilelor noastre foarte puțin cunoscută de tineri. La unele cercuri de „Prietenii ai muzicii“ a început să fie cerută muzică de Brahms și de Reger. S-a primit bine chiar Penderecki. Pentru a ajunge să se solicite piese românești contemporane, avem nevoie de lucrări „de tranziție“, cu teme îmbietoare, cu teme din marea noastră istorie.

---

BORIS COBASNIAN

## ÎN ORAȘUL DE PE MALUL MĂRII

În orașul de pe malul mării, aniversarea semicentenarului Partidului s-a împletit armonios cu pregătirile pentru primirea oaspeților din țară și de peste hotare, bilanțul activității noastre, a muzicienilor, ne apare rodnic, chemîndu-ne la noi eforturi creatoare.

Așa de exemplu, Teatrul liric din Constanța, pe lîngă repertoriul foarte variat de operă, operetă și balet pregătit pentru publicul românesc, are incluse în repertoriul stagiunii estivale și o serie de lucrări cîntate în original ca de exemplu *Voievodul Țiganilor* și *Liliacul* de Johann Strauss, *Cio-Cio-San* de Puccini etc. care sînt vizionate de turiști străini.

Pentru popularizarea creației originale, opereta *Ana Lugojana* de Filaret Barbu a fost pregătită în limba germană, de asemenea în întîmpinarea turiștilor străini.

---

ȘTEFAN LAKATOȘ

## ACEST SALT ÎN ISTORIE

Petrecîndu-mi copilăria pe plaiurile Lugojuului, am avut prilejul să cunosc muzica populară din această regiune a țării, ascultînd împreună cu alți copii, cu ocazia unor serbări, minunatul folclor. Această muzică și-a lăsat în sensibilitatea mea o adîncă amprentă.

Primele îndrumări în muzică le-am primit ca copil la Blaj de la clasicul muzicii românești Iacob

Cînd în patrimoniul muzicii noastre din ultimul păttrar de veac numărăm oratorii ca *Tudor* sau *Miorița*, cînd de la *Cvartetul* de Marțian Negrea pînă la ultimul cvartet de W. Berger găsim atîtea mari izbucniri, cînd sonata și simfonia românească este o prezență certă prin lucrările unui Toduță sau ale unui Ștefan Niculescu, cînd concerte ca acelea ale unui Capoianu, Benteoiu sau Vieru pot rivaliza cu creațiile similare de pretutîndeni, e păcat ca aceste valori să nu poată fi încă receptate.

Vorbînd tinerilor despre premiile obținute de atîți compozitori români în străinătate, mi-au fost cerute lucrări ale acestora. La audiere — descumpănire, deoarece le păreau ermetice. Iată de ce cred că mai avem încă multe de făcut pentru ca muzica noastră și a altora să nu devină *musique d'ameublement*.

Să ne mobilizăm forțele creatoare, dînd tineretului multă muzică de valoare. Și pe lîngă aceasta o revistă și cărți, multe cărți despre muzică. Numai așa răspundem înaltei noastre chemări.

Atît iubitorii de muzică din țară cît și cei străini au avut cuvinte de laudă la adresa spectacolelor prezentate la Teatrul liric din Constanța.

Nu putem trece cu vederea și unele neajunsuri ale repertoriului nostru, cu atît mai mult cu cît ele vizează repertoriul original de operă și operetă. Cu regret constatăm lipsa aproape totală de librete valoroase pentru operă și operetă. Chiar dacă muzica unor lucrări originale este valoroasă, este sortită aproape invariabil eșecului din cauza libretelor. Citez opereta lui Viorel Doboș *Nimfa litoralului* pe care am dirijat-o și care relevînd o muzică expresivă, nu a rezistat din cauza libretului.

Viața ne oferă la fiecare pas un orizont nesfîrșit de subiecte care așteaptă a fi tratate artistic iar publicul este dornic de lucrări care să-l emoționeze.

limba maghiară „Istoria culturii muzicale românești“. În teza mea de doctor în filozofie al Universității din Cluj am ales ca temă „Istoria și literatura cîntecului popular românesc și literatura sa“, lucrarea a fost publicată în 1939. Am convingerea că numai prin studierea concomitentă a trecutului muzical în ansamblul său ajungeam la constatări științifice autentice. O cunoaștere complexă, a culturii noastre naționale va avea drept rezultat o înțelegere mai profundă și mai eficace a oamenilor care trăiesc pe aceleași plaiuri. Prin această prețuire sinceră și reciprocă opera de desăvîrșire a construirii socialismului se va desfășura cu și mai multă impetuozitate.

Sînt istoriograf muzical de cca cincizeci de ani și lucrez și azi aproape zilnic în arhive și biblioteci, căutînd o documentare cît mai vastă în domeniul trecutului nostru muzical. În munca mea am primit totdeauna prețuirea și ajutorul Partidului, precum și al tuturor forurilor de specialitate. Drept recunoștință mi s-a decernat ordinul muncii cl. III. Pentru rezultatele obținute în domeniul cercetărilor, și pentru publicațiunile mele am fost numit în

1949 profesor de istoria muzicii la Conservatorul de muzică „G. Dima“ din Cluj. În 1955 am primit postul de cercetător principal la Academia R.S.B. filiala Cluj. Azi sînt în vîrstă de 76 ani și lucrez în domeniul documentărilor muzicale.

În prezent mă preocupă trecutul muzical al orașului Cluj, o lucrare de cca două volume în care încerc a arăta cum a ajuns cultura noastră muzicală la nivelul înalt de azi.

Viața muzicală a Clujului s-a dezvoltat după eliberare în așa măsură încît orașul a devenit a doua capitală muzicală a patriei. Fără ajutorul și sprijinul permanent al Partidului și al Statului, acest salt calitativ nu ar putea fi închipuit.

Muzica este un instrument important în acțiunea de cunoaștere și înțelegere a lumii. În consecință, ridicarea nivelului muzical al poporului nostru reprezintă interesul tuturor celor ce muncesc. Din acest considerent, fiecare muzician al patriei are obligația de a se autoperfecționa și a activa cu toată puterea de care dispune, în vederea dezvoltării și mai convingătoare a artei muzicale în această țară.

---

ADRIAN RAȚIU

## PE ORBITA ARTEI UNIVERSALE

Afirmăm astăzi, cu toată convingerea, că muzica noastră se află într-un moment de înflorire fără precedent. Nu sînt declarații de circumstanță, succesul muzicii românești constituind o realitate probată de nenumărate ori. Nu sînt nici cuvinte de încurajare, menite să întrețină un anumit elan creator, fiindcă eferescența artistică există de mai mulți ani fără să fi dat semne de oboseală. Cu atît mai puțin nu sînt doar niște exclamații lirice, ușor naive, lipsite de temeiul comparațiilor. Tocmai comparația momentului actual cu diferite momente din trecutul muzicii noastre ca și cu situația prezentă din alte țări ne îndreptățește să susținem cu toată siguranța că ceea ce se realizează la noi astăzi atinge adeseori înalta valoare internațională.

Prima înscriere a muzicii românești culte pe orbita artei universale a fost realizată prin aportul unei singure personalități, George Enescu. Astăzi se face simțită o contribuție colectivă masivă, numărul muzicienilor care participă fiind impresionant de mare. Cred că aspectul acesta trebuie cu deosebire relevat: avem muzicieni octogenari activi, și care scriu o muzică foarte actuală, avem cîteva generații de creatori consacrați, precum și tineri în care ne putem pune toate speranțele. Frontul componistic se continuă astfel neîntrerupt pînă la cei mai tineri, încă pe băncile conservatoarelor, dintre care unii s-au și dovedit compozitori autentici. Cu ani în urmă apariția unei lucrări de valoare căpăta semnificația

unui eveniment. Astăzi a devenit un fapt normal, care riscă să treacă aproape neobservat. Și cu aceasta am ajuns la ceea ce s-ar putea numi dezavantajele abundenței, ale unei supra-producții artistice (chiar dacă de calitate). Ne aflăm poate în situația în care acumînd un număr mare de lucrări valoroase, la care se adaugă mereu altele nu mai puțin lipsite de interes, începem să depășim posibilitățile de absorbție ale actualei „piețe“ muzicale (interpreți, formații, organizare de concerte, public). Sau, ca să ne menținem în sfera artei, asemenea marilor muzee nu mai putem expune decît un număr restrîns de opere în sălile destinate publicului, restul umplînd bogatele depozite din subsoluri. Va fi bine venită de acum înainte o mai riguroasă selecție a valorilor, începînd chiar de la autori, care pot deveni primii și cei mai severi critici. La nivelul actual al artei noastre o lucrare bine scrisă, corectă sau numai promițătoare, nu mai interesează. Trebuie să urmărim deci ca lucrările cele mai valoroase să fie difuzate mai repede și în condiții cît mai bune. Nu este necesară numai prima audiere promptă ci și o reluare periodică a ei, astfel încît să poată intra în conștiința publicului.

În sfîrșit, dintre lucrările care se vor fi detașat ca importanță în mod cu totul deosebit, trebuie alese acele opere reprezentative care să pătrundă în circuitul muzical internațional. Pînă acum muzica românească nouă a fost primită cu un real interes

peste hotare, dar contactele au fost sporadice și întâmplătoare. „Trăim un moment istoric care ne obligă, și trebuie să ne folosim de prestigiul nostru politic mereu crescând ca să facem cunoscută literatura română tuturor țărilor lumii“ scria de curînd Prof. univ. Zoe Dumitrescu-Bușulenga. Aceeași obligație ne revine nouă de a ne face cunoscută muzica pretutindeni în lume. Condițiile sînt mai ușoare decît în cazul literaturii, mereu confruntată cu pro-

blema spinoasă a traducerilor. Va trebui să folosim, cu cît mai multă pricepere, toate căile posibile: turneele artiștilor români peste hotare, concursul unor artiști străini de prestigiu, colaborări cu casele de discuri și de editură, participări organizate la festivaluri de muzică contemporană și mai ales organizarea la noi a unui asemenea festival. Arta noastră contemporană are toate șansele de a ocupa, pe plan mondial, locul pe care-l merită.

---

GEORGE ZAHARESCU

## SLUJITORI AI ARTEI LIRICE

Sînt unul din cei trei absolvenți ai secției de Regie de Operă a Conservatorului „Ciprian Porumbescu“ care mai continuă să activeze în cadrul unei instituții lirice. Despre ceilalți șapte care completau întreaga serie se spune că au „trădat“ cauza, cei mai mulți supunîndu-și destinele programelor onoratei instituții a Societății Radioteleviziunii. În această răscruce în care a nimerit genul de operă, cînd alte și tentante formule de activitate spirituală sustrag sistematic zeci și sute de spectatori din rîndurile celor cu care eram obișnuiți să fim înconjurați, cînd tinerei generații cu dificultate îi dăm convingerea că „genul n-a murit“, că poate fi și el contemporan ca oricare altul, dacă bineînțeles se reușește practic depășirea cuvintelor mari și frumos sunătoare, e greu să-ți ții cumpătul, să te aduni și să lupți cu convingerea că aperi un adevăr și nu imaginea unei himere. Știi că marea majoritate a celor care slujesc arta lirică acuză înaltul grad de tehnicitate al epocii noastre și bineînțeles toate derivatele sale cunoscute: oboseala psihică, nevoia de comoditate, jazzul ca stimulent și corespondent temperamental, idolatria pentru aparate audeo supraperfecționate, extinderea turismului etc. Sînt toate niște adevăruri care probează necontestat evoluția umană. Și cu toate că noul, ca un deziderat al omului modern, a pătruns aproape peste tot aidoma suflului unei revoluții, genul liric, genul ale cărui resurse inepuizabile și nebănuite zac nefolosite încă, se zbate nepuțincios între viață și moarte, după unii autori, cu indiferența apatică a suferindului congenital, rămî-nînd datorită mai multor și complexe cauze mult în urma procesului înnoitor la care au fost supuse toate celelalte arte ce-i dau atributul de sincretism: poezia, cîntul, interpretarea, pictura, muzica. Activînd într-un asemenea context, în general similar pe mai multe meridiane ale globului — fapt care bineînțeles nu scuză — poți fi uneori și de ce să nu zicem deseori, martorul senzației neplăcute că poți deveni fără să vrei „funcționarul muzeului

artei lirice“, însărcinat cu conservarea exponatelor, și cu descrierea lor duminica dimineața pentru generația născută între anii primului război mondial. E poate dură afirmația mea, dar de ce s-o ocolim, ea reprezintă de altfel punctul de vedere al unor creatori de certă valoare de pe tărîmul artei teatrale, este concluzia la care au ajuns mai multe colocvii și simpozioane internaționale, este de fapt ceea ce se cheamă uneori REALITATEA. Cu fluctuații în calitate realizărilor pentru că în artă nu tot ceea ce gîndești poate și reuși, în dispută cu „mai bătrîni“ meseriei și uneori și cu cronica de specialitate, scrisă uneori de pe aceleași poziții conservator-tradiționaliste, mi-am pus întotdeauna cu încăpăținare problema revitalizării artei lirice, redistribuirii ei maselor largi de spectatori de pe pozițiile unui angajament creator total, folosind din plin uriașele posibilități de care dispune genul pe linia modalităților lui de expresie. Așa cum spuneam mai sus, nu întotdeauna am reușit, dar bilanțul celor realizate mai ales în mijlocul celor cu care am colaborat, dirijori, scenografi, interpreți, e în măsură să mă bucure pentru că „respectul față de tradiție“ nu s-a făcut cu ochii legați, pentru că n-au mai fost fetișizate soluțiile cutărui sau cutărui maestru, pentru că s-a înțeles că gustul și pretențiile celor cărora ne adresăm sînt în continuare și din ce în ce mai exigente, pentru că teatrul, televiziunea și cinematograful ne-au obligat și ele să părăsim limbajul pentru domnișoare în crinolină și pentru că viața, viața cu uriașele ei prefaceri sociale nu poate ierta să activezi în continuare de pe pozițiile sec. XIX — „secolul de aur al operei“ — apărîndu-ți miopia în numele TRADIȚIEI și acuzînd de incultură pe cei care bineînțeles te ocolesc din ce în ce mai mult din cu totul alte cauze. Cam așa vād eu problema răspunderii artistului față de epoca sa. Cei care se vor supăra sau care au altă părere să mi-o argumenteze. Dar nu în scris, nu teoretizînd ci numărînd ascultătorii. E o invitație adresată tuturor colegilor mei în scopul unirii eforturilor noastre, a folosirii din plin a condițiilor materiale de care dispunem, a afirmării mai pregnante a unui gen de artă căreia noi, slujitorii ei, i-am putea da-ru un nou „secol de aur“.



## ACORDURI

Sînt nenumărate creațiile care s-au născut cu gîndul la cei cincizeci de ani ai Partidului nostru. Dintre acestea, acelea care au o pondere numerică sînt cîntecele de masă. Au fost realizate o serie de lucrări de compozitorii Ion Crișan (*Identitate, Cîntec nou, Vatra Dorului, Răsună cînt, Omagiu Partidului, Marș sportiv*), Sava Ilin (*Credință în Partid, Culoarele țării, Dragoste pentru Partid, Glas de buciom, Sub flamura Partidului, Cooperatorii, Partidului, Za plan*; în limba sîrbă), Richard Oschanitzki (*Grivița*, pe text german), Mircea Hoinic (*Eroii din legendă*).

Ion Crișan este autorul unei *Uverturi jubiliare* pentru orchestră, în paginile căreia este utilizat un fragment al *Internaționalei*. De numele compozitorilor Vasile Ijac și Alma Cornea Ionescu se leagă două piese pentru pian, dedicate aniversării Partidului (*Preludiu* și respectiv o *Suită pe teme folclorice*). Compozitorul Ovidiu Manole, colaborator al Filialei Timișoara a Uniunii compozitorilor consacra evenimentului festiv un balet intitulat *Fecioare carpatine*, inspirat din legende populare.

Nu numai creatorii de muzică sînt acei ce se aliază la marce front al sărbătoririi. Numeroase acțiuni au fost întreprinse. Toate sînt închinare marii aniversări. Membrii Filialei timișorene a Uniunii Compozitorilor au întreprins cîteva deplasări la unele case de cultură și cămine culturale (Lugoș, Buziaș, Chizătău) unde în cadrul unor întîlniri cu membrii formațiilor corale, cu activiști culturali

și profesori de muzică au avut loc discuții referitoare la creația compozitorilor timișoreni și au fost audiate numeroase compoziții ale acestora. Filiala timișoreană a înființat — în colaborare cu comitetul județean UTC — un *Studio de informare muzicală* în cadrul căruia se discută probleme legate de creația muzicală, se explică și se exemplifică creațiile diferitelor epoci ale istoriei muzicii românești și universale. Activitatea studioului este coordonată de muzicologul Lalislau Fűredi. Muzicologul Izolda Erdely va vorbi tineretului timișorean despre acțiunile și manifestările muzicale desfășurate în anii de ilegalitate a partidului nostru.

Creația muzicală românească este prezentă în aceste săptămîni și în manifestările muzicale timișorene. Filarmonica de Stat „Banatul“ a inclus recent în programul unui concert, *Cantata anilor lumina* de Anotol Vieru; corul a susținut un concert festiv la Timișoara și altele în deplasare cu lucrări ale compozitorilor români. Va avea loc un concert simfonic festiv ce va fi închinat, în întregime, semicentenarului. Facultatea de muzică a Universității din Timișoara susține o serie de concerte camerale care se înscriu în șirul manifestărilor festive, corul și orchestra de cameră vor apare cu un program festiv, dirijat de Ion Romănu și Damian Vulpe, în care vor răsună creații ale lui Enescu, Jora, Cuclin, Gh. Dumitrescu, Sabin V. Drăgoi, N. Ursu, D. Popovici. etc. Opera de Stat sărbătorește momentul, prin spectacolul festiv cu *Pădurea Vulturilor* de Tudor Jarda.

**ION CRIȘAN**

---

DAN VOICULESCU

## CUVINTE PILDUITOARE

Incontestabil, muzica românească a ajuns să cunoască azi faza cea mai înaltă din istoria dezvoltării ei; acest nivel e ilustrat atît ca suprafață, la dimensiuni nicicînd cunoscute trecutului, cît și în profunzime, deci ca valori autentice în cele mai diferite genuri. S-a putut ajunge aici numai datorită noilor condiții ce au determinat manifestarea cît mai deplină a capacităților creatorilor noștri, datorită libertății de creație, datorită sprijinirii și promovării în general judicioase a valorilor.

Ne-am obișnuit însă ca — atunci cînd facem un bilanț — să ne preocupe mai ales dezvoltarea viitoare, de perspectivă. Tocmai în acest sens, cuvîntarea Tov. Nicolae Ceaușescu, Secretar General al P.C.R., rostită la întîlnirea cu creatorii de artă este mai mult decît pilduitoare. Problemele de o excepțională importanță, ridicate în această cuvîntare, atestă cu prisosință o orientare consecventă a politicii noastre culturale, în care grija pentru creș-

terea și sprijinirea noilor generații de creatori stă alături de indicațiile legate de caracterul național, de conținutul umanist și socialist al creației noastre, de orientarea ei ideologică, sau de preocuparea dezvoltării neconținute a contactelor culturale, în scopul propagării la rangul internațional a artei noastre.

Dar, înainte de toate, cred că trebuie citat și reținut acel pasaj din cuvîntare, în care se pune atît de vibrant problema necesității realizării acelor condiții menite să ducă la o *adevărată specializare a creatorilor de artă*, condiție primordială a unor realizări superioare: „Să creăm într-adevăr condiții ca fiecare artist să se poată dedica plenar, în domeniul lui de activitate, unei munci intense, rodnice, pentru a realiza opere de artă cît mai valoroase“.

La această rotundă și bărbătească aniversare, cuvinte ca acelea de mai sus au un caracter angajant, deschizător de perspective, tot așa cum angajată și aservită nobilelor țeluri ale omului nou, ale vieții noi, trebuie să rămînă creația noastră artistică.

## VORBIND DESPRE VIAȚA MEA

Vorbind despre viața mea, despre ceea ce am reușit să realizez în ultimul deceniu, am sincerul sentiment că oglindesc destinul comun al întregii generații care s-a format sub semnul luminos al contemporaneității socialiste. Nu sînt o excepție ci reprezint, asemenea multor alții tineri care au pornit pe drumul afirmării artistice, rezultatul firesc al îmbinării muncii cu condiții excepționale de pregătire profesională, condiții prin care România socialistă și-a impus valorile pe meridianele lumii. Vocația profesiei mele și-a găsit posibilitățile de concretizare în caldă înțelegere a profesorilor Conservatorului și a cîntăreților Operei române din Cluj, prilejuindu-mi intrarea în viața artistică sub semnul celor mai exigente îndrumări pedagogice. O etapă definitivă, participarea la cel de al II-lea Concurs internațional „George Enescu”, decernarea premiului I la secția canto a fost momentul decisiv al „lansării” în munca solistică lirică. Dar, ar trebui să adaug la aceasta lunile petrecute în Italia, datorită bursei oferite de statul român, pentru perfecționare, pentru ca să explic de ce și cum, asemenea altor tineri, am putut depăși stadiul pregătirilor și am avut forțele necesare înfruntării dificultății cariere de cîntăreț de operă. Publicul român are meritul de a fi hotărît asupra evoluției mele ulterioare. Nu este un secret că majoritatea rolurilor abordate pînă acum le prezint întîi pe scena Operei

române, pentru a-mi da seama dacă intențiile mele, eforturile mele, corespund exigențelor culturii muzicale românești, care este binecunoscută prin severitatea aprecierilor. Dar de-abia în momentul în care am apărut pe o importantă scenă de operă de peste hotare — Teatrul Volksoper din Viena — am înțeles deplin marea răspundere ce mi-o asumam. Deveneam, deodată, reprezentantul unei școli de cînt, al unei țări. Succesul meu nu era comentat ca un rezultat izolat, ci ca un semn al nivelului artistic al românilor. Îmi sînt dragi aceste emoții, de fiecare dată foarte mari, cu care apar în fața unui public străin — fie cel din Viena, Hamburg, Praga, Budapesta, Berlin, New-York, Atena sau alte centre importante de operă. Știu că sînt emoțiile unui om care face cunoscută țara sa, care dorește să demonstreze și să convingă. Nu sînt singurul muzician care și-a asumat această misiune. Mulți alții, instrumentiști, dirijori, cîntăreți, ansambluri vocale, orchestrale sau de operă îndeplinesc cu aceeași conștiință astăzi, rolul de propagatori ai culturii românești peste hotare. Pe toți îi unește însă aceeași datorie nobilă, pentru care eforturile nu se cer precupețite. Căci, repet, dacă am putut realiza ceva, dacă am îndrăznit să-mi cristalizez visurile, aceasta reprezintă o mică parte dintr-un imens ansamblu ideologic și social, care proiectează viitorul României la dimensiunile epopeice ale istoriei sale de secole. Nici un efort nu este inutil — repet — pentru a mulțumi și a contribui la edificarea acestui viitor, care am văzut cu toții că este rodul vieții noastre.

## LIVIU COMES

### SÎNTEM MÎNDRI

Viața muzicală românească se află astăzi într-o efervescență fără precedent, datorită condițiilor excepționale oferite atît creației cît și artei interpretative. Rezultatele obținute cu ocazia diferitelor confruntări și competiții internaționale atestă valoarea contribuției românești în contextul muzicii contemporane universale.

Aceste realizări, rod al muncii oamenilor noștri de artă, au în același timp la bază activitatea permanentă și neobosită a instituțiilor de învățămînt muzical, cu rol hotărîtor în descoperirea, instruirea și desăvîrșirea tinerelor noastre talente. Din acest motiv succesele muzicii românești sînt tot atîtea succese ale învățămîntului nostru muzical.

Alături de formarea artiștilor de mare prestigiu, învățămîntul muzical mai are o sarcină, deosebit de importantă, și anume aceea de a contribui la atingerea unui nivel cît mai înalt de cultură muzicală în țara noastră. Cultura muzicală reprezintă climatul în care înfloresc arta muzicală. Între perfor-

manțele de răsădit internațional ale vîrfurilor noastre artistice și gradul de cultură muzicală a maselor trebuie să existe un raport firesc. Pătrunderea muzicii în masele largi este o problemă de educație, iar aceasta se face în școală. Conservatoarele noastre promovează în fiecare an generații de absolvenți al căror rol este de a dezvolta interesul, gustul și dragostea tineretului pentru muzică. De acești educatori, de temeinica lor pregătire, de pasiunea lor, depinde realizarea acelei culturi muzicale care să constituie cadrul favorabil al unei reale promovări a artei noastre creatoare și interpretative.

Ne bucurăm și sîntem mîndri de apariția fiecărui astru pe firmamentul muzicii noastre. Avem însă nevoie în același timp și de o adevărată armată, compusă din cei ce se intitulează simplu „muzicieni”, cu rîvnă pentru interesele culturii noastre, care să-și cunoască bine profesiunea și să fie capabili a-i învăța și pe alții. Munca lor pare modestă și se desfășoară în tăcere, dar ei lucrează la o mină de aur, deoarece făuresc ambianța culturală în care apar valorile artistice ale poporului nostru, atît prezente cît și viitoare.

## CREAȚIA ROMÂNEASCĂ

Revista „*Music and Musicians*“, nr. 2 din octombrie 1970 publică articolul „*Moștenitori ai lui Enescu*“ semnat de *John Sutcliffe*, din care spicuiș:

Compozitorii români și-au dat seama — la început poate în mod inconștient, dar mai târziu într-un mod cit se poate de deliberat — că drumul spre exprimare originală poate fi găsit pe de o parte prin exploatarea bogățiilor tradiției populare orale și dezvoltarea principiilor ei, iar pe de altă parte prin realizarea unei sinteze care provine din asimilarea principalelor curente ale muzicii contemporane.

Acest principiu poate fi remarcat în opera lui Enescu, principala moștenire a muzicii moderne românești și o bază favorabilă pentru progresele din ultimii ani. Ideile lui Enescu, deși nu totdeauna aplicate la propria sa muzică, vădesc o intuiție de geniu cu privire la căile de dezvoltare a muzicii moderne. Unele caracteristici care pot fi descoperite în ultimele sale lucrări reprezintă o serie de tendințe foarte surprinzătoare pentru acei care cunosc doar creațiile sale timpurii ca Rapsodiile Române și Simfoniile. Găsim aici pătrimi de ton, îngrămădiri de note, cromatism total, foarte rafinate, aproape pointiliste, o orchestrație care se apropie de „*Klangfarbe*“, imbinată cu tehnici tipice ale muzicii românești: stil monodic în Preludiul la unison din Suita I, intermitență polifonică și heterofonică — care toate au fost dezvoltate de generația mai tânără de muzicieni.

Testamentul lui Enescu este Simfonia de cameră (1954) scrisă cu un an înainte de moartea sa și executată pentru întâia oară sub conducerea lui Constantin Silvestri în 1956. Cu această lucrare Enescu a dovedit a fi mult mai mult decât fondatorul unei școli naționale de compoziție: el a fost în mod evident tatăl muzicii românești moderne. O asemenea evoluție neobișnuită în stilul muzical face foarte dificilă categorisirea sa. Criticul francez Jacques Longchamp explică apariția unei asemenea personalități ca expresie a unei întregi civilizații admirabile: „Enescu a fost primul mare muzician al României — și pînă în prezent singurul în care recunoaștem clasicismul și romantismul și spiritul muzicii populare românești. Astfel, într-o sinteză de geniu, Enescu a adus la maturitate o tradiție completă, în timp ce în alte țări un fenomen analog a fost opera multor generații“.

Moștenirea lui Enescu este importantă pentru România, nu numai din punctul de vedere al tehnicii muzicale, ci și din cauza unei calități de lirism specific în personalitatea sa, — un fel de exprimare ce poate fi identificată cu ușurință în lucrările cele mai recente ale tinerei generații, oricît de diferit orientate ar fi ele din punct de vedere tehnic. O mișcare caracteristică a anilor '60 a fost crearea de lucrări închinare lui Enescu, aproape toate purtătoare ale unei atmosfere tipice pentru acela căruia îi erau dedicate. Astfel este „*Omăgiu lui Enescu*“ (1960) de Theodor Grigoriu, care a realizat și o foarte reușită transcriere orchestrală a melodiilor lui Enescu pe versuri de Clément Marot; de asemenea „*Sonata pentru vioară*“ a lui Pascal Bentoiu, compusă în spiritul lui Enescu, muzica de cameră și corală a compozitoarei Myriam Marbe, o serie de sonate de Dan Constantinescu — mai curînd o combinație Enescu-Messiaen — precum și o „*Simfonia brevis*“ (1961) și „*Incantații*“ de Cornel Țăranu, pentru a menționa doar câteva. În unele cazuri a existat o evoluție în sensul unei îndepărtări de sinteza serial-modală caracteristică acestor lucrări, dar în ciuda stilurilor foarte avansate utilizate de unii din acești compozitori, în prezent, tot mai pot fi descoperite ecouri provenind de la Enescu.

În zilele noastre, muzica modernă românească își demonstrează excepționala vitalitate și vigoare, cu

o serie amplă de stiluri și personalități. Există o masă solidă de producție care oferă o oarecare asigurare împotriva eșecului. Dezvoltarea avangărzii nu reprezintă o rupere de tradiție, de foarte puternica tradiție autohtonă.

Dezvoltarea unor mijloace noi este foarte adeseori bazată pe o continuare, de pildă, a modalismului foarte bogat, prezent în minunatele oratorii ale lui Paul Constantinescu și Sigismund Toduță, sau pe neliniștea cromatică ce străbate multe pagini din partiturile lui Mihail Jora, Zeno Vancea și Ludovic Feldman, sau pe bogăția melodică a lucrărilor lui Marțian Negrea, Ion Dumitrescu și Tudor Ciortea. Progresele tehnice generate de căutarea unor mijloace noi nu sînt folosite doar de dragul lor ci sînt utilizate pentru a exprima o sensibilitate specifică. Astfel, rezultatele nu vădesc o ariditate a exprimării, ci mai curînd un anumit echilibru caracterizat nu printr-un stil violent, ci printr-o elegantă linie unică.

Plasat în contextul european, acesta are o afinitate clară cu lirismul lui Messiaen și Boulez și cu calitatea cantabilă a unor creații italiene. Aceste paralele sînt cu totul firești, ținînd seama de felul în care Enescu a anticipat asemenea cuceriri cum este stilul „*Păsărilor*“ lui Messiaen și remarcînd extraordinara varietate ritmică prezentă în muzica populară românească. Comparînd Sonata a III-a pentru vioară a lui Enescu cu Bartók, Goléa a declarat: „Această lucrare în stilul muzicii populare românești a revelat dintr-o dată natura autentică a geniului lui Enescu. Aici apar investigațiile unor compozitori ca Schönberg sau Webern, în direcția dezvoltării melodiei „*Klangfarben*“, combinate cu scara diatonică sau cromatică, tonală sau atonală, care a fost îmbogățită și transformată sub hegemonia treimilor și pătrimilor de ton. Cu 20 de ani înainte de Messiaen, Extremul Orient a venit să îmbogățească și să revoluționeze bazele muzicii occidentale. Această operă este indicatorul uimitor de avansat al sensului profund și secret al întregii vieți creatoare a lui Enescu“. Este deci justificat să se vorbească despre afinitatea electivă dintre muzica modernă românească și Messiaen.

Mai există un element comun: concepția despre un infinit interval de timp muzical, cu totul străină Europei centrale — un interval de timp bazat pe contemplație și calmă meditație. Această calitate este exprimată în opera marelui artist român Brâncuși, care a exercitat o foarte puternică influență asupra compozitorilor din zilele noastre, așa cum s-a dovedit din dezvoltarea a ceea ce pot fi numite elemente structuraliste în muzica românească. Multe lucrări i-au fost dedicate lui Brâncuși, sau au fost intitulate după creații ale sale. De exemplu, ciclul lui Tiberiu Olah „*Coloana infinită*“, „*Poarta sărutului*“, „*Masa tăcerii*“. Costin Miereanu și-a intitulat una din lucrări „*Omăgiu lui Brâncuși*“, iar „*Simetriile*“ lui Țăranu intră în aceeași categorie. Nici una din aceste lucrări nu este menită să ilustreze operele marelui sculptor. Scopul este mai curînd acela de a transpune într-un mediu nou unele idei despre proporție sau reguli de simetrie. Asemenea gândire structuralistă poate fi găsită în „*Oda tăcerii*“, „*Trepte ale tăcerii*“ și „*Crible*“ de Anatol Vieru, în „*Arcade*“ de Aurel Stroe, în muzica sa pentru pian și instrumente, în „*Laude*“ I și II, de asemenea în „*Eteromorfi*“ de Ștefan Niculescu.

Aurel Stroe folosește de mulți ani o mașină electronică, ca o parte a tehnicii sale compoziționale. Anatol Vieru împreună cu Wilhelm Berger (autorul unui eseu, „*Moduri și proporții*“) au elaborat un foarte interesant sistem modal. Din generația cea mai tânără compozitori ca Mețianu și Nemescu și-au bazat muzica pe un fel de speculație neotematică. În general, diferite realizări au fost prompt asimilate într-un mod de exprimare original. Există acum

o foarte liberă sinteză modală care combină elemente de pointilism și de stil aleatoric în faza actuală de creație a lui Dan Constantinescu, a lui Alexandru Hrisanide, un pianist remarcabil, sau a lui Vasile Herman. Desigur, nu există categorii riguroase pentru acești compozitori, întrucât ei folosesc toți mijloace variate de exprimare. Mioreanu și Costinescu, lucrând la Paris și la Köln, au creat câteva partituri electronice: alții au lucrat cu Stockhausen. La Conservatorul de muzică din București există un studio electronic care este folosit adeseori pentru a obține interesante efecte și contorsiuni în muzica de film.

În mod simultan, Liviu Glodeanu și alții au obținut succese considerabile în explorarea surselor folclorice, ca de pildă în noua sa operă în care un anumit arhaism a fost exploatat într-un mod cu totul modern, care poate fi denumit pre-modal. Recente cercetări muzicologice au descoperit valoroase manuscrise din veacurile XV și XVI, contemporane cu celebrele fresce ale mănăstirii Voroneț. Studii despre muzica bizantină au inspirat pe unii compozitori la crearea de muzică în acest stil sau la o continuare a acestui stil. Un asemenea material din surse originale a fost interpretat de corul „Madrigal”, dirijat de Marin Constantin. Doru Popovici, unul dintre primii compozitori dodecafonici din România, care folosește un stil cantabil expresiv, similar cu Dallapiccola, având la originea creației sale muzica lui Paul Constantinescu și studiile bizantine ale lui I. D. Petrescu, a creat de-a lungul unui șir de ani lucrări inspirate de modalismul bizantin.

Sensibilitatea Europei de sud-est este întru totul diferită de cea a Europei centrale. Regiunea în care mitul lui Orfeu sau al lui Oedip s-a cristalizat mai întâi trebuie să-și găsească propriile sale soluții, iar acestea vor fi probabil contrarii sintezei așteptate cu tehnicile seriale comune în Europa centrală. Desigur, românii, în ciuda originii și limbii lor latine, sînt cei mai apropiați de religia și tradiția culturală a Greciei. Marea operă „Oedip” a lui Enescu și tratările moderne ale legendei Iphigeniei și ale lui Prometeu sînt mărturia acestui fapt. Dar cea mai importantă dintre toate este legenda populară autohtonă a Mioriței, care apare ca prototipul poeziei românești de-a lungul veacurilor. Această poezie epică transmisă printr-o îndelungată tradiție orală este plină de acel element de infinitate și seninătate, care poate fi contribuția specifică românească la cultura europeană. Raportul critic dintre alură și interval de timp este preocuparea principală a muzicii moderne. Poate că germele unei soluții se găsește la descendenții muzicali ai lui Brâncuși.“

Din revista „*The World of Music*” nr. 3/1970 reproducem articolul criticului francez de origine română Antoine Goléa, intitulat „*Compozitori români. Antologie de muzică nouă românească publicată de Casa de discuri Electrecord București*”:

„Pînă la războiul dintre anii 1940—1945, activitatea creatoare din muzica românească se plasa în sfera Occidentului. Cele două țări care au influențat cel mai mult pe compozitorii români între 1900 și 1940 erau Franța și Germania, continuată de Austria. George Enescu, fondatorul școlii românești moderne, și-a făcut ucenicia succesiv la Viena și Paris și lucrările sale de tinerete se află în același timp sub influența lui Brahms și a maestrilor francezi apăruiți din tradiția lui Franck: Chausson, Duparc, mai ales Dukas. La fel ca acesta din urmă, Enescu va reuni în el curentul franckist și cel debussyst și ravelian, desigur cu ceva în plus: vina specific românească, pe care o va ridica totuși la rangul unui limbaj cu semnificație universală, așa cum marele său contemporan Bartók proceda în același timp cu limbajul muzical popular unguresc, românesc, bulgăresc, arab și cu alte limbaje.

Influența lui Enescu asupra compozitorilor români dintre cele două războaie mondiale a fost mai mică

decît s-ar putea crede. Într-adevăr, acești compozitori au făcut totul pentru a se elibera de vraja unei personalități, vrajă care ar fi putut stînjeți propria lor activitate. Totuși, urmîndu-i exemplul, aproape toți și-au desăvîrșit educația muzicală la Paris unde unii au și trăit timp de mulți ani (Marcel Mihalovici s-a și stabilit definitiv aici). La fel ca acesta din urmă, un Filip Lazăr, un Mihail Jora au făcut parte, între 1930 și 1940 din „Școala de la Paris”. În realitate, ei erau mult mai „occidentalizați” decît Enescu; aspectele specific românești tîneau să dispară din limbajul lor. Alții, ca Ionel Perlea, care și-a făcut studiile la Leipzig, s-au plasat sub influența germană, a lui Max Reger de exemplu, dar aceștia erau o excepție.

Ca și în Polonia, într-un fel mai puțin spectaculos dar poate mai eficace și mai profund, tînăra muzică românească a explodat literalmente, potrivit veritabilelor sale aspirații. Nu trebuie să se creadă totuși că aceste aspirații ar fi avut ca sens unic adoptarea fără condiții a tinerelor tendințe occidentale, ale serialismului integral ivit din lucrările unui Boulez, ale unui Stockhausen, ale unui Nono. Mai mult chiar decît membrii „Școlii de la Paris” dinainte de război, tinerii muzicieni care începuseră să se manifeste spre anul 1960 se plasau din nou în șirul deschis de ilustrul maestru care se stînesc la Paris, în 1955.

Ei o făceau, din fericire, într-un bine definit spirit modern, personal, care n-avea absolut nimic epigonic. Și totuși, Enescu le arătase drumul, prin a sa Sonata III pentru vioară și pian, ca și prin opera sa „Oedip”, întrebunțînd treimea și sfertul de ton, scările orientale considerate ca elemente de structură ale unui limbaj nou. În același fel compozitorii care au azi între 30 și 40 de ani au integrat în lucrările lor un modalism de o extremă subtilitate, bazat atît pe muzica populară românească, cît și pe limbajele modale europene și asiatic. În ceea ce privește pe cei mai îndrăzneți, au ajuns să folosească structurile seriale, fără niciun spirit de sistem de altfel, cu aceeași libertate cu care tinerii compozitori occidentali de azi folosesc, inventează sau reinventează aceste structuri, eliberați fiind de tirania serială integrală și absolută a anilor 50.

Printre acești tineri compozitori români era fatal să existe personalități mai detașate decît altele, talente mai evidente, inteligențe mai active, mai originale, sensibilități mai profunde și mai expresive. Tiberiu Olah, născut în 1928, prin lucrarea sa pentru orchestră „Coloana infinită”, dedicată sculptorului Brâncuși, este poate cel mai remarcabil dintre reprezentanții tinerei școli românești. Îi urmează foarte aproape compozitori ca Anatol Vieru, născut în 1926, Doru Popovici, născut în 1932, Aurel Stroe, născut în 1932 și mai ales Liviu Glodeanu, cel mai tînăr dintre ei — este născut în 1938 — al cărui Concert pentru pian, compus în 1960, este o lucrare în care o generoasă inspirație șterge și transcende orice element de limbaj, într-o sinteză pur muzicală de o irezistibilă vervă. Cazuri aparte sînt reprezentate de Laurențiu Profeta (născut în 1925) și de Wilhelm Georg Berger (născut în 1929). Primul s-a consacrat mult muzicii pentru copii: cele „Șase piese umoristice” pe poeme de Tudor Arghezi, pentru cor de copii și un grup instrumental în care domină percuțiile vibrante și sunetele electronice, sînt, în acest sens, un model al genului. Wilhelm Georg Berger este un minunat violonist în marea tradiție românească, nu numai a lui Enescu dar mai ales a admirabilei sale profesoare, Cecilia Nițulescu-Lupu, una din marile doamne ale Conservatorului din București dintre cele două războaie, bogat în pedagogi de prim ordin. Atît Profeta cît și Berger rămîn credincioși unui limbaj tonal lărgit, profund natural și armonios în esență, unul pentru că se adresează copiilor, celălalt pentru că se încredințează de preferință viorii și altor instrumente de coarde.“

Note culese și traduse de ILEANA RAȚIU

# INTERVIURI: LAWRENCE FOSTER

*Ați condus câteva dintre simfonicele Filarmonicii bucureștene. Ați mai dirijat și în alte centre muzicale ale țării. Mi-aș permite să vă invit la o discuție despre viața muzicală românească...*

Pasionată invitație... Nu uitați că în ultimele concerte am dirijat și o piesă românească. Am putea aborda deci și câteva probleme legate de creația componistică.

*S-o luăm metodic. De când au început legăturile Dvs cu viața muzicală a României?*

Din anul 1967, când am sosit în țară ca asistent al lui Zubin Mehta cu prilejul turneului Orchestrei Simfonice din Los Angeles. Atunci am stabilit o primă legătură cu instituțiile muzicale românești.

*Și peste doi ani v-ați reîntors ca dirijor...*

Exact.

*În ce orașe ați fost programat cu prilejul acestui prim turneu?*

Tg. Mureș, Oradea, Arad, Iași...

*Având în program?*

Simfonii de Berlioz, Schumann, concerte de Brahms, Mendelssohn-Bartholdy. Turneul a constituit pentru mine una dintre cele mai interesante experiențe muzicale. Despre orașul Tg. Mureș nici nu auzisem. Am găsit însă aici o orchestră de nivel european care muncea cu o rară conștiinciozitate.

Cele mai intense satisfacții le-am avut însă, la Cluj. Am dirijat aici și în 1969 și în 1970. Clujul are o orchestră excepțională, cu o remarcabilă tehnică de ansamblu, cu o cultură stilistică pe care o pot rivni multe dintre formațiile europene...

*La Cluj v-ați întâlnit pentru prima oară cu Ștefan Ruha...*

Cu care am interpretat de atunci 5 concerte pentru vioară și orchestră, un întreg repertoriu violonistic. Este un solist de mare valoare.

Și anul trecut și anul acesta am avut bucuria să dirijez trei dintre concertele Filarmonicii „George Enescu”. Ansamblul bucureștean are un potențial artistic de prim rang. Arareori am întâlnit adunate într-o singură orchestră un număr de talente solistice ca cel pe care-l posedă compartimentul coardelor.

Orchestrei îi lipsește însă la ora actuală, după părerea mea, o finisare în domeniul stilistic, o disciplină a execuției, un contact mai susținut cu creația clasicilor...

Fiecare artist este un adevărat solist. A fi membru în Orchestra Filarmonicii mi se pare că reprezintă cea mai bună recomandare pentru orice formație a lumii.

*Cu ce soliști români ați lucrat?*

Cu foarte mulți. O impresie deosebită mi-a produs, v-am spus, Ștefan Ruha. Nivelul general al soliștilor este foarte înalt și de o remarcabilă pregătire profesională.

*La ce manifestări muzicale ați mai participat?*

Am avut marea bucurie de a asculta două dintre concertele Festivalului „Mozart-Bruckner” organizat de Radiodifuziunea Română.

Îmi pare rău că nu am avut posibilitatea de a rămîne și la ultimul concert, fiind nevoit să-mi onorez contractele din alte țări.

Bruckner a fost pentru mine cîndva, în anii în care am studiat cu Bruno Walter, unul dintre creatorii mei preferați.

Mai tîrziu, din multiple motive, simfoniile lui Bruckner nu mi s-au mai părut atractive. Bergel a imprimat interpretărilor sale o asemenea tensiune, o asemenea direcționare arhitectonică încît Bruckner mi se pare acum mai aproape ca oricînd...

Prin Erich Bergel, România oferă la ora actuală lumii muzicale pe unul dintre cei mai interesanți șefi de orchestră.

Erich Bergel m-a impresionat prin sinceritate, prin perfectă stăpînire a tehnicii, prin logică, prin farmecul cu care știe să trezească interesul fiecărui instrumentist în fața partiturii.

Am mai avut posibilitatea de a asculta la București și un turneu al Orchestrei Simfonice a Conservatorului din Iași.

*Oraș pe care l-ați mai vizitat în 1969...*

Oraș în care din primele repetiții cu orchestra, din primele discuții cu muzicienii am avut sentimentul că mă aflu într-un centru de mare tradiție artistică...

Ion Baciuc, pe care îl cunosc de la Iași a creat din formația studențească o orchestră la nivelul marilor ansambluri. Debussy-ul interpretat la București de formația din Iași a fost realmente magnific.

*Ne-ați promis câteva gînduri și despre creația muzicală românească...*

Am avut posibilitatea în această din urmă vizită să programez o nouă lucrare românească, să consult câteva partituri.

*Concertul pentru două violi și orchestră de Wilhelm Berger m-a impresionat într-adevăr prin lipsa sa de ostentație, prin echilibru, farmecul ritmului său, prin ceea ce aș numi magnificiența sa. Sper că voi reuși să programez acest concert și în viitor.*

Aș vrea să vă vorbesc și despre alte lucrări.

La Cluj am avut posibilitatea să ascult piesa lui Cornel Țăranu, *Incantații*.

Am ascultat de asemenea, la București, înregistrarea concertelor pentru vioară și pentru pian (*Jocuri*) de Anatol Vieru. Sper că într-un viitor apropiat voi reuși să programez aceste concerte la Houston — oraș în care am fost recent numit director al Orchestrei Simfonice.

Sper de asemenea să interpretez aceste lucrări și în alte centre muzicale ale lumii și poate la Londra unde desfășor o activitate multiplă în ultimul timp.

Muzica românească mi se pare că aduce un glas nou în creația contemporană. Ea reușește din plin la ora actuală mai bine ca oricare altă „școală națională” să îmbine originalitatea conceptuală și o anumită convingere emoțională atît de apropiată publicului.

IOSIF SAVA



## MARIN CONSTANTIN

O fulminantă evoluție (formația a luat ființă în 1963), slujită de capacitate artistică, vibrant entuziasm în atingerea unui ideal de nobilă superioritate, și nu mai puțin o neobosită dorință de auto-perfecționare, autodepășire, au determinat corului de cameră Madrigal o impresionantă notorietate internațională.

În 1965 — formația întreprinde primul său turneu peste hotare (R.D. Germană). Îi urmează: 1966 — Cehoslovacia, Polonia, R. D. Germană, Anglia, Berlinul de vest; 1968 — Jugoslavia, Spania, Belgia; 1969 — Jugoslavia (formația este invitată de 3 ori în cursul anului) Cehoslovacia, Franța (în iunie și apoi în decembrie) Austria, Olanda, Uniunea Sovietică, SUA (2 luni); 1970 — R.F. a Germaniei, Anglia, Spania, Jugoslavia. 1971 — Franța, Berlinul (R. D. Germană) (până în momentul elaborării prezentului material).

Precizez totodată că dintre aceste solicitări artistice adresate Madrigalului de Europa și America, un număr important se identifică cu participări în cadrul unora dintre cele mai renumite festivaluri muzicale internaționale ca de pildă Haendel (Halle — 1965), Primăvara la Praga (1966, 1969) Sacra muzică Umbra (Perugia 1967), festivalul internațional de muzică religioasă (Ohrid — 1967, 1968, 1969, 1970), Festivalul internațional de muzică contemporană (Zagreb — 1969) Wiener Tutwochin (1969) etc. etc...

Un loc aparte rămâne, bineînțeles, memorabilele momente pe care Madrigalul le-a dăruit festivalului internațional „George Enescu” (edițiile 1964, 1967, 1970), primului festival național de muzică de cameră (Brașov — 1970) și-n general vorbind, vieții noastre artistice, pe care a slujit-o întotdeauna cu o aleasă credință și responsabilitate.

Consecințele? Aplauze mergând pînă la tumultul ovațiilor în sala de concert, emoționante elogiile adresate de cronicari sau marcante personalități artistice.

„Senzationalul concert al corului român „Madrigal”, „Aclamatul triumf al corului de cameră Madrigal din București”, sau „Perfecțiunea — atributul madrigaliștilor din București; meritate ovații pentru *distinsa muzicalitate vocală*” — iată doar titlurile unor ultime materiale din presa spaniolă.

„Madrigalul — o vioară Stradivarius mînuită de însuși Paganini” — notează în 1968 presa jugoslavă. „Sub conducerea lui Marin Constantin, adevărat șlefuitor de finețe și raritate sonoră, (Madrigalul) ei au făcut să reînvie velurul și mătasea epocilor pierdute, să se audă murmurul timpurilor de odinioară” — se afirmă în 1969 în publicația „La France”.

„Interpretări de neuitat” — declară Nadia Boulanger; „Cel mai bun ansamblu din Europa pe care îl cunosc” — mărturisește, la rîndul său, André Maréscoti, pentru ca Leopold Stokowsky să-i dăruiască simbolic o cunună triumfală prin cuvintele:

„Cînd aud Madrigalul cîntînd am cel mai sigur sentiment al *perfecțiunii*”.

Cîte nenumărate alte elogiile nu punctează însă destinul artistic al acestei formații a cărei sublimă frumusețe interpretativă va căpăta probabil (de fapt a și-nceput) aureola „mitului”.

Dar valoarea Madrigalului poartă cu sine multiple semnificații.

În contextul evoluției istorice a activității corale din țara noastră, Madrigalul fundamentează un nou ideal interpretativ, inaugurînd valoric — îndrăsnesc să afirm — o tradiție corală românească cu specific camerale.

În calitatea Madrigalului, trebuie să avem onestitatea de a recunoaște forța artistică germinativă, a efervescentei activității coral-camerale ce se desfășoară astăzi în țara noastră. Marile posibilități interpretative ale formației au avut pe de altă parte consecințe și asupra creației naționale de gen.

Sînt fapte ce indică mai înainte de orice, prezența unui conducător artistic al formației de mare valoare, întrunind atribute supreme, de ordin dirijoral, filozofico-muzical, pedagogic. Rodul muncii sale stă sub semnul capacității, dăruirii, rigurozității științifice, lucidității, în urmărirea scopului sublimului inefabil în atingerea lui.

Prin urmare nimic mai plăcut și mai util totodată ca o discuție cu Marin Constantin.

În cîteva cuvinte, vă rog în primul rînd, să schițați principalele faze stilistice pe care le-ați urmărit în formarea „Madrigalului”.

M.C. În Madrigal eu nu văd un instrument specializat pe un anume gen sau epocă, ci un instrument camerale, capabil să prezinte publicului tot ceea ce constituie valoare în evoluția istorică a literaturii muzicale de gen. Așa se face că am început cu repertoriul Renașterii, ne-am îndreptat apoi spre muzica veche bizantină și gregoriană, am continuat cu repertoriul contemporan... După cum se știe, cele trei orientări repertoriale de bază pînă în prezent ale formației, nu corespund unui proces simultan de asimilare interpretativă, pentru fiecare nou moment stilistic, acordînd un spațiu de pregătire în medie de cca. 2 ani. Că am abordat treptat aceste zone repertoriale sau că mai există etape muzicale încă necultivate de Madrigal — rămîn aspecte ce țin de construcția în timp a instrumentului interpretativ (corul) pe norme de cît mai înaltă exigență artistică. Dar nici un moment n-am intenționat să mă rezum la o anume perioadă de creație. Deși nu exclud posibilitatea de a consacra o viață întreagă procesului de aprofundare treptată a unei singure epoci muzicale, pentru capacitatea, nevoile spirituale interne al interpretului de astăzi, pentru imperativele unei formații contemporane, mi se pare însă cu totul insuficient specializarea, limitarea doar la anumite coordonate stilistice. Nu mai vorbesc despre pericolul ce pîndește activitatea artis-

tică în condițiile așa-zisei „specializări” (rutină, planfonare...)

T.A. Așa se explică probabil și faptul că deși ați început cu „Renașterea”, vă numărați în prezent printre cei mai inimoși susținători ai muzicii contemporane.

M.C. Și așa, dacă vreți. Problema se înfățișează totuși mult mai complex.

Muzica contemporană suscită de ani, de decenii, mai bine zis, multe și înflăcărâte discuții. Dar, indiferent de diferențele estetice din creație, am considerat și consider o datorie a interpretului contemporan de a participa în mod efectiv și activ la rezolvarea problemelor muzicale ale epocii în care trăiește.

Este o datorie în primul rând față de procesul creator în sine. Numai că interpretul (aici poate mai mult ca oriunde) nu trebuie să se mulțumească cu o simplă prezentare informativă a lucrării, ci să slujească partitura pornind de la cea mai înaltă responsabilitate artistică, cu atât mai mult cu cât nu este vorba de o piesă intrată în circuitul certitudinilor valorice, ci de o compoziție pe seama căreia abia se emit judecăți. Și o simplă execuție, neangajată deci adevărului expresiv, poate determina chiar și un efect invers, de derutare. Oricum, după părerea mea, niciodată interpretul nu are voie să se absolve de însușirea acelei lucrări contemporane pe care și-a asumat obligația să o prezinte.

După cum am mai spus, de altfel mă declar absolut împotriva execuțiilor muzicale cu profil strict instructiv. Ca interpret trebuie să avem capacitatea de a-i dăruii ascultătorului nu doar o limitată imagine sonoră (fie ea cât de corectă!) ci adevărata bucurie a emoției artistice, cu alte cuvinte, să aservim elementarul caracter instructiv unui sens de o superioară forță expresivă.

Sigur că pentru a ajunge aici, lăsăm în urmă câteva faze preliminarilor obligatorii a căror parcurgere mi s-ar părea firesc că nici n-ar mai trebui să intre în discuție. Emoția interpretativă se cere fundamentată pe o temeinică stăpânire științifică a datelor stilistice, a particularităților tehnice de execuție, deosebite de la un caz la altul în istoria muzicii corale (pentru a localiza). Deci să simțim, să trăim muzica, dar nu în mod diletant căci o asemenea atitudine apare la fel de condamnată ca și aceea cultivând doar stricta execuție.

T.A. Vă rog să exemplificați afirmațiile referindu-vă la Madrigal.

M.C. În conformitate cu problematica repertorială, munca mea cu Madrigalul a solicitat formației asimilarea câtorva tehnici fundamentale în tradiția muzicală. Am început, se subînțelege, cu tehnica renascentistă (agogică strictă, nuanțe restrinse, vocaliza staccato la italieni, vocaliza hașurată la germani etc.); ne-am îndreptat apoi spre tehnicile vechi medievale (melisme, gorgoane, lovituri de glotă, vocaliza rezolvată prin legato sau cel mult prin articulație, linia continuă prin unitatea timbrală a partidelor bărbătești de pildă etc.) după părerea unora adversarul tehnicii Renașterii, dar totuși fără consecințe neplăcute asupra acesteia din urmă dacă studiul va urmări soluționarea bazată pe maximă relaxare, economică a efortului vocal. Acestora li s-au adăugat limbajul corului antic (șoapte scandate, țipăt etc.), precum și impregnării tehnice de proveniență folclorică (glisando, icnet valet. etc.) Sînt mijloace care devin însă în procesul interpretativ infinite ca număr ori de câte ori ne raportăm la un alt subiect, la o altă stare sufletească.

Însă trierea, alegerea celor mai corespunzătoare modalități de exprimare revine dirijorului. Descifrînd și respectînd normele stilistice din partituri, el trebuie să știe ce se cere de la caz la caz, să aibă capacitatea de a determina culoarea rezultată din raportul psiho-afectiv și multitudinea mijloacelor tradiționale, și bine înțeles să le subordoneze total emoției interpretative.

T.A. În repertoriul „Madrigalului” un loc cu totul deosebit l-ați acordat muzicii românești. Și ni-

mic mai firesc ca tot acest respect ce vă înconjoară, respect determinat de pilduitoarea, entuziasta dumneavoastră activitate de promovare a școlii muzicale naționale, dar nu mai puțin de calitatea interpretativă exemplară prin care înțelegeți s-o serviți. Aplauzele și elogiile Europei, recentul premiu al criticii berlineze rămîn impresionante mărturie. Activitatea formației corespunde însă valorificării a două zone creatoare național distincte: pe de o parte muzica veche românească, de cealaltă muzica contemporană.

M.C. Mă voi referi mai întîi la primul aspect. După cum se știe, din necunoștință de cauză se contestă în general că am fi posesorii unei culturi muzicale clare între veacurile 13—18. Se pune cel mai mult problema unor rudimente de cultură dar fără specific național. Ori investigațiile muzicologilor noștri s-au soldat în ultima vreme cu găsirea unor manuscrise valoroase de netă factură bizantină, care prin transcriere au devenit în mîna interpretului român un contraargument deosebit de puternic. Nu sînt militant lipsit de obiectivitate și asumîndu-mi toată responsabilitatea afirmațiilor, precizez că toate programele noastre cu asemenea profil, prezentate în condiții de turneu obișnuit, sau în confruntări internaționale speciale pe această temă, au fost mult apreciate. S-a demonstrat astfel lumii muzicale poziția de cultură a creatorului necunoscut de el, s-a demonstrat frumusețea specifică și de netăgăduită valabilitate universală, o artă națională a timpurilor foarte îndepărtate, cuprinzînd valori izvorîte în general din cultura muzicală bizantină dar cu impregnații folclorice (nu numai ca iz ci și ca element de construcție, specifice cîntului nostru popular) atât de evidente, atât de puternice, încît nu pot fi numite altfel decît „românești”.

Dacă în întîmplător majoritatea acestor lucrări au un caracter religios (se înscriu de altfel unei situații artistice generale de epocă, istoric determinate) atîta vreme cît promovarea lor interpretativă poartă semnificații ce se referă direct la problema privind existența poporului nostru și a culturii create de el, consider absolut necesar să ne asumăm răspunderea artistică a unei asemenea nobile cauze.

Cît privește școala românească contemporană, dacă în principiu subliniam mai înainte datoria interpretului de a sprijini prin toate posibilitățile sale muzica vremii pe care o trăiește, cu atât mai mult și în primul rînd îi revine această obligație față de creația națională.

Aplauzele, succesul pe care l-am cunoscut oriunde am prezentat Scene nocturne de Vieru, Aforisme de St. Niculescu, Seta pămîntului de Miriam Marb, Imnuri bizantine de D. Popovici etc. demonstrează impresionanta forță creatoare a școlii românești de gen.

În general privită, deși se află într-o perioadă de acumulări, pe care o va cerne valoric bineînțeles... sita timpului, școala noastră de compoziție, o apreciez și nu sînt simple vorbe — printre cele mai serioase, mai consistente focare artistice ale lumii. Și totuși, despre ea, am constatat din discuțiile purtate în diferite împrejurări, că străinătatea cunoaște foarte puțin. Iată de ce o intensă îmbunătățire a activității de popularizare dincolo de granițe a muzicii românești mi se pare una dintre cele mai stringente probleme ce așteaptă soluționarea, din partea sectoarelor noastre artistice de resort.

T.A. Și, îmi permit să adaug, o soluționare rapidă, eficientă, dar nu comodă, căci prin avalanșa numerică de partituri sau benzi indiferent de calitatea artistică, (inclusiv introducerea în programul de turneu a unei piese românești de către dirijor sau instrumentiști doar pentru că durează puțin) iarăși nu se rezolvă nimic. Dacă vrem să slujim cu adevărat muzica românească, atunci prezentarea ei peste hotare trebuie să rezulte prin acele lucrări alese printr-o exigență plină de responsabilitate selectivă, purtînd ca ultimă verificare, girul suprem al Uniunii Compozitorilor.

TEODORA ALBESCU



CONCERTE-SPECTACOLE

„SIMFONIA A IV-A DE GHEORGHE DUMITRESCU

Gheorghe Dumitrescu s-a impus în muzica românească nu numai prin calitatea sa de creator de coruri, de cantate, oratorii și opere, ci și prin afinitatea sa pentru genul simfonic propriu-zis. Cu decenii în urmă „Poem vesel pentru orchestră“ a fost distins cu premiul al III-lea „George Enescu“, ca apoi „Poemul amurgului“ să obțină o nouă distincție în cadrul aceluiași premiu Enescu. Premiul I îl va obține cu Simfonia I-a în la major scrisă în 1945, o încununare a unei perioade creatoare și în același timp deschizătoare de drumuri noi. Simfonia a II-a, închinată Republicii, scrisă în 1962, după o perioadă în care autorul a scris foarte multă muzică vocală — iar în această privință ne referim cu precădere la dramaticul oratoriu „Tudor Vladimirescu“ — apare ca o sinteză, relevându-se dintre preocupările lui Gheorghe Dumitrescu ale perioadei interbelice și din primii ani ai epocii noastre. Ea este concepută pentru solist, cor și orchestră și are la bază versurile lui Nicolae Labiș. În 1963 creatorul dă la iveală Suita simfonică „Ogoare înfrățite“, inspirată din viața rustică a României zilelor noastre. Ca în 1966, 1967 să-și definitiveze cea de a III-a simfonie, poate cea mai expresivă a sa. Și în acest caz putem vorbi de o nouă etapă creatoare: abordarea unei tematici mai cromatice, a unor armonii mai dure și a unui mai dens concept polifonic.

Simfonia a IV-a, recent terminată, este închinată sărbătoririi semicentenarului Partidului Comunist Român. Autorul utilizează cu noi rezonanțe formele tradiționale de sonată, passacaglia, rondo, lied, iar în acest sens el obține un dinamism robust îmbinat cu un puternic dramatism; finalul reliefează o vie luminozitate, ce vibrează armonios cu semnificațiile majore ale unei atmosfere festive, ale unei împli-

niri, ale unei mulțumiri, ca rod al muncii fecunde. Se remarcă ca și în Simfonia a III-a folosirea originală și expresivă a unor mijloace de expresie specifică neoclasicismului contemporan. Cîntecul popular este mult transfigurat, cromatizat cu subtilitate, pornindu-se de la modurile populare. Ritmica este viguroasă și în strînsă legătură cu o polifonie densă, în care mai ales procedeele contrapunctului imitativ — fie sub formă mai liberă fie sub formă de canon — sînt prezente. Orchestrația amintește într-un fel de pasta sonoră viguroasă a unui Honegger sau Prokofiev. Se detașează culminațiile pregătite cu simț dramatic, în timp ce momente mai rarefiate crează din cînd în cînd un binevenit contrast.

Există o substanță care ne amintește de discursul muzical al cantatei lui Gheorghe Dumitrescu „Zburătorul de larg“, concepută pe versurile lui Cicerone Theodorescu. Iar în această ambianță, în care spiritul contemporan pătrunde puternic, versurile respective apar extrem de plastice și sugestive:

„Pentru partid, ale gloriei salve!  
Salve de valuri la țărături se sparg.  
El ne îndeamnă aripile albe,  
El, zburătorul de larg“.

Și dacă la toate acestea mai adăugăm faptul că autorul a terminat nu de mult opera „Meșterul Manole“, ca și multe alte cîntece și coruri patriotice, avem imaginea fidelă a unei activități demnă de prețuire. Ceea ce impresionează întotdeauna la Gheorghe Dumitrescu este puterea de muncă și tălmăcirea viguroasă, la un înalt grad de măiestrie a unui sentiment etern uman: dragostea de patrie.

DORU POPOVICI

MARIA FOTINO ȘI MAXIM ȘOSTACOVICI LA RADIOTELEVIZIUNE

Prezența tînărului dirijor sovietic Șostacovici, a pianistei Maria Fotino, precum și valoarea lucrărilor programate, au constituit tot atîtea motive care să justifice afluența publicului la simfonicul Radioteleviziunii de la începutul lunii aprilie.

Este adevărat că Maxim Șostacovici moștenește numele ilustrului muzician sovietic al cărui fiu este. Dar tînărul artist (dirijor secund al orchestrei simfonice de stat a Uniunii Sovietice) se dovedește el însuși un muzician serios, de perspective dintre cele mai frumoase.

Ca piesă de debut: *Uvertura de concert*, pe teme în caracter popular românesc de George Enescu. Această admirabilă lucrare simfonică, scrisă în ulti-

ma perioadă de activitate a compozitorului poate sluji de model creației noastre simfonice, ridicate pe temeiul muzicii populare. O temă principală cu caracter de joc și teme al căror lirism nostalgic se învecinează pe alocuri, cu dramatismul, sînt încheiate într-o formă concisă; o uvertură a cărei rezultantă reprezintă, pe deasupra tuturor elementelor muzicale constituente, o puternică atmosferă românească. Apreciem faptul că Maxim Șostacovici a reușit, conducînd cu elan, energie și cu gesturi precise, să redea nu numai frumusețea detaliilor lucrării (pe alocuri de o mare complexitate orchestrală) dar și să creeze acel climat, acea atmosferă specific românească. Este lăudabilă rîvna cu care dirijorul



a căutat să reliefeze melodismul lucrării, de asemenea polifonia tipic enesciană și chiar unele elemente de eterofonie apropiate de cele populare.

*Concertul nr. 1, în re minor*, pentru pian și orchestră de Brahms este una din piesele și... pietrele grele de încercare a măiestriei solistului, bine-nțeles și a orchestrei. Pianista Maria Fotino aflată în plină maturitate artistică l-a atacat acum pentru prima oară, simțindu-și și cunoscându-și, desigur mai bine ca oricine, potențele-i interpretative. În paranteză, vom spune că, din punctul nostru de vedere, nu ținem rigoare acelor pianiști de renume chiar internațională care, reflectând, găsec că încă mai trebuie să aștepte pentru a cînta concertele de Brahms. Foarte bine. Îi așteptăm și noi, cît mai putem...

Maria Fotino s-a dovedit la nivelul sarcinii asumate; jocul său pianistic, foarte bine pus la punct, a vădit în primul rînd, grija cu care a pregătit această piesă majoră a literaturii concertistice. Încordarea și dezlănțuirile dramatice furtunoase din prima parte, cu octavele impetuoase și acordurile de mare vigoare; lirismul expresiv cu caracter de romanță și unele arabescuri minunate care agrementează discursul muzical în *adagio* apoi jovialitatea tumultuoasă adusă în *rondo*-ul final, desfășurat așa cum se cerea, *all'ongarese*, ne-au arătat stăpînirea deplină a lucrării, în litera și spiritul ei. Maxim Șostacovici este nu numai un bun dirijor dar și un acompaniator de calitate care a urmărit cu vigilență în primul rînd sincronia desfășurărilor orchestrei cu ale solistei. Nu eludăm desigur, unele imprecizii intonaționale care s-au făcut simțite la coarde, ca de pildă acelea ale violilor prime, în finalul *rondo*-



ului și de care sînt răspunzători bine-nțeles numai orchestranții respectivi.

Dar tot în același spirit de obiectivitate trebuie să arătăm și forma admirabilă în care s-a afirmat orchestra în *Simfonia a IV-a* de Ceaikovski, condusă de Maxim Șostacovici în clasicul stil de interpretare, cu accentuare în plus a rapidității tempo-ului și caracterului eroic al finalului.

J. V. PANDELESCU

## FORMAȚIA „ARS NOVA“ DIN CLUJ

Indiscutabil fiecare apariție în concert a muzicienilor clujeni confirmă — și pentru a cîta oară! — că în orașul de pe Someș, această veche poartă de cultură a țării, viața muzicală vibrează cu o amploare impresionantă și cu o rezonanță multiplă, la nivelul marilor centre artistice europene. Și, în acest peisaj, fenomenul foarte divers al muzicii contemporane — terenul atîtor fructuoase controverse — apare, în viața muzicală a Clujului, bine reprezentat atît sub raport componistic cît și interpretativ. Voi remarca, în acest sens, că numai ultimul concert al formației „Ars Nova“ a recomandat publicului bucureștean — foarte numeros și entuziast — trei din importanțele personalități muzicale ale Clujului: conducătorul muzical al ansamblului, compozitorul Cornel Țăranu, compozitorul Vasile Herman, soprana Agneta Kriza alături de ceilalți interpreți ai formației. Dar, în egală măsură, concertul a scos în evidență — odată cu realizările indiscutabile ale ansamblului — suficiente limite ce țin de domeniul interpretării, limite de moment pe care muzicienii clujeni, grație pasiunii și tenacității depuse în muncă, vor ști să le depășească în următoarele etape ale activității lor. Și mă refer aci în special la lucrările așa zis „clasice“ ale muzicii contemporane („Octandre“ de Varèse, de exemplu), lucrări care, în primul rînd — dată fiind notorietatea lor, existența, de asemenea, a unor interpretări de referință — trebuie să beneficieze de o execuție, pe cît posibil, ireproșabilă. Căci această piesă a constituit, se pare, punctul cel mai vulnerabil al întregului program: sonorități neomogene, puțin culti-

vate, lipsă de acuratețe în emisie, de precizie în atac; în plus, este de menționat faptul că, atunci cînd nu se dispune de instrumentiști în adevăr virtuozii, este desigur cu totul inutil a include în programul de concert lucrări ca „*Sequenza IV*“, pentru trombon solo, de Luciano Berio. „*Improvisation sur Mallarmé I*“ de Pierre Boulez a fost în schimb interpretată în spiritul celui mai autentic neompressionism, foarte clar, aerat, cu deplină degajare și prestanță în interpretare. Soprana Agneta Kriza — a cărei prezență pe podiumurile bucureștene de concert rămîne, din păcate mult prea rară, pentru a produce publicului meloman, dincolo de uimirea în fața acestui fenomen vocal și o impresie mai stabilă — este interpretul care se apropie cu deosebită dezinvoltură și eficacitate de fenomenul muzicii contemporane; vocea sa este penetrantă dar maleabilă, de o neobișnuită precizie intonațională și lejeritate de mișcare în toate registrele, susținînd „*tour-nure*“-urile ritmico-melodice cele mai dificile.

Într-adevăr, fenomenul componistic contemporan poate fi sprijinit nu numai promovîndu-l asiduu în marea masă a publicului, dar — în egală măsură — slujindu-l prin interpretări de aleasă ținută. Și, în acest sens, se poate — cred — afirma că lucrările compozitorilor noștri, au cunoscut realizări interpretative realmente bine puse la punct, relevîndu-le în mod plener semnificațiile expresive, natura construcțiilor sonore. Este momentul să remarcăm, de asemenea, faptul că programul a surprins, în lucrări din cele mai semnificative — natura distinctă a unor remarcabile personalități ale muzicii noastre

contemporane. Începînd cu colajele sonore „Două epitafuri“ pe texte de I. Caraion, foarte inspirat juxtapuse, ale lui Aurel Stroe, cu poezia alambicată pe care o reține în structurile sale cantata lui Roman Vlad „Immers wieder“ și continuînd cu lucrările compozitorilor clujeni „Patul lui Procust“, datorată lui Cornel Țăranu, lucrare de un sobru aleatorism sau „Cantata pe versuri de Marin Sorescu“ aparținînd lui Vasile-Herman, lucrare dispunînd de o concepție riguroasă, rafinată, ce emană din stilul postwebernian, toate aceste creații au probat, odată mai mult, maxîma diversitate a preo-

cupărilor; a modalităților de expresie vehiculate actualmente în cadrul școlii noastre de compoziție, lărga extensie a sensurilor expresive ale acestora.

Apreciem de asemenea, în persoana compozitorului Cornel Țăranu pe muzicianul avizat, pe coordonatorul atent al grupului de interpreți clujeni care au prezentat publicului bucureștean, foarte entuzias și receptiv, prezent în număr mare în Sala Mică — acest interesant concert de muzică contemporană; este o diversificare utilă salutară a activității sale, activitate ce contribuie în mod cu totul remarcabil la îmbogățirea vieții noastre muzicale.

DUMITRU AVAKIAN

## CORURI

În interpretarea corului Filarmonicii, dirijat de Vasile Pântea, am auzit un concert de muzică corală clasică din creația marilor înaintași D. G. Kiriac și G. Cucu.

Respectînd o unitate clasică de ansamblu, pe terenul acesta al „înaintașilor“, al 206-lea concert dat de corul Filarmonicii sub bagheta lui Vasile Pântea, cum remarcă, cu un simț statistic nostalgic, dirijorul la una din repetiții, a etalonat o variată gamă de sentimente, de la început vrînd să remarcă ascuțitul simț dramaturgic al dirijorului, chiar în alcătuirea programului...

Partea întâia a început cu *Cîntăm libertatea*, un cîntec cu accente patriotice, mijloacele de convingere, de natură componistică, trecînd de la descriptivismul susținut de corul de bărbați la angajantele îndemnuri ale întregului cor.

Lirismul cîntecului *Să cîntăm doina* a exteriorizat o dicțiune impecabilă a corului. A urmat apoi *Cîntecul miresei*, un crochiu polifonic cu iz frigid aproape tangent, ca desfășurare muzicală, stilului parlandorubato, atît de tipic folclorului nostru.

Apăsarea ce se degajă din această piesă, redată la obiect de dirijorul Vasile Pântea, a fost augmentată de caracterul modal lidian reținut din *S-a dus cucul*, piesa următoare a concertului. Cu *Stăruința* se adaugă o nouă valență paletelor prezentate. Corul de femei, tratat modal-cromatic, este urmărit într-un joc cu sonorități de taraf, de corul de bărbați. Complementul acestui fapt, este tocmai *Hi, hai, murgule* cunoscuta piesă de D. G. Kiriac, prezentată în continuare, într-o formă extrem de eficientă, ca ritm mai ales, pulsațiile oprind un clișeu de viață, redat cu însuflețire de partida tenorilor. Abrupt, sîntem introduși, în continuare, în atmosfera funebră chiar a piesei *Cîntă cucul, se rotește*. Am remarcat aici suplețea redării eterofoniei, armonice, creditul piesei, în dialogul plastic dintre corul de bărbați și corul de femei.

*Am umblat pădurile* piesa cu o structură i-aș spune fără respirație, poate cea mai cunoscută piesă a lui D. G. Kiriac, exteriorizînd un optimism contagios în problema spinozității dragostei, cu progresiile ei, urmărirea de compozitor prin translații tonale, blocuri glisate din ton în ton, a fost redată în toată complexitatea microstructurii ei dramatice. A urmat *Revedere*, un „respiro“ în dramaturgia primei părți a programului, un cîntec antifonic, corul de femei și corul de bărbați dialogînd pe o axă centripetă, un cîntec de natură, dar nu numai de natură, alegoria de dialog fiind fățișă, în caracter depănat.

Prima parte a programului s-a încheiat cu *Morarul*, un excelent cîntec de muncă i-aș spune, dar nu numai de muncă... Urmărirea omului în vârtejul muncii vi-

tale, încă de la răsăritul soarelui, încălzit abia în final, de căldura căminului, a fost redat cu toată atenția, de către dirijorul Vasile Pântea și corul Filarmonicii, asumîndu-și răspunderea pe măsură, caracterul concertistic al piesei sollicitînd această.

Partea a doua a concertului, dedicată lui G. Cucu a debutat cu *Frunză verde cimbrisor*, un cîntec consonantic, de o tristețe accentuată. Aș vrea să remarc faptul că partea a doua, a programului, a fost colorată mai „picant“ de tonalitățile pieselor prezentate depășînd cuplul Sol-Si bemol din partea întâia. A doua piesă de G. Cucu mi s-a părut cea mai frumoasă piesă din program. Colind de o cuceritoare frumusețe, *Orație de nuntă* a apelat pentru culoarea locală la sonorități discrete de zurgălăi. De asemenea aici am mai găsit în sonoritatea blocurilor de structură, translate brusc, rezonanțe psaltice.

Am ascultat apoi *Coroană de vișinel* colind cu acceerație radială pentru cor de femei, un joc concluziv rezervîndu-și dreptul unor apariții asimetrice neașteptate în acest context. Replica corului de bărbați a fost *Marioară*, un câld îndemn la dragoste, redat suplu și cu o convingere corală de apreciat.

A urmat un alt cîntec — replică la replică — *Cetina* miniatură alegorică pentru cor de femei — redată aproape expresionist în viziunea lui Vasile Pântea. *Minia*, corul următor a adus pe scenă doi soliști, Aurelia Diaconu și Florian Dumitrescu, care și-au disputat mai întîi solistic, apoi urmăriți îndeaproape de cor, inutilitatea acestui sentiment în dragoste. Am apreciat promptitudinea și înțelegerea „simfonică“ a acestui angrenaj soliști-cor. *Cîntec de dor* un portret impresionist al mîndriei, piesă intrată în reperoriul de largă circulație a formațiilor de amatori, a fost redată în limitele bunului gust, pe undeva clasic, ocolind rotunjimile romantice, care precis că și-ar fi găsit locul într-o altă interpretare.

Ultima piesă a programului *Frumosul vine pe apă* cred că a fost gîndită ca o codă de posibilități expresive și tehnice. Sonoritățile orchestrale în ansamblu au susținut acest cîntec despre virtute și putere în frumusețe, văzută ca un algoritm de calitate.

Panorama corală prezentată de corul Filarmonicii și-a atins pe deplin scopul, minus un public foarte restrîns, cu toate că sala prezentă a vibrat extrem de cald la intențiile corului.

Remarcă încă odată spiritul ascuțit dramaturgic al dirijorului formației, Vasile Pântea, care a controlat judiciozitatea programului, unica recomandare posibilă fiind grija pentru ridicarea nivelului tehnic-vocal al ansamblului, poate una din cauzele principale pentru care corul „scade“. Așteptăm cît mai multe festivaluri de acest gen, istoria muzicii românești fiind propice pentru astfel de demonstrații reprezentative. Cu atît mai mult mi se pare inexplicabilă prezentarea concertului, în programul de sală, de către secretariatul Filarmonicii. Ordinea prezentării pieselor e necesară dar nu și suficientă...

ANTON DOGARU

# TURANDOT

O dată cu premiera operei *Turandot*, repertoriul Operei române atinge punctul culminant al evoluției romantismului italian, ajuns la confluența verismului cu expresionismul. *Turandot* nu este doar în sine o operă monumentală, impresionantă ca semnificație filozofică și artistică. Ea reprezintă apoteoza unui gen, ultima ipostază a unui drum parcurs de compozitorii italieni de-a lungul a mai bine de un veac. Partitura este, din acest punct de vedere, o sumă de elemente care poartă ecouri ale operei buffe (trioul Ping, Pang, Pong), ale operei lirico-poetice (Liu, personaj bellinian) și ale celei eroice, verdiene (cuplul Calaf-Turandot, reeditând un cuplu celebru romantic, Rădames — Amneris). Dar, peste aceste trăsături de sinteză, domină spiritul unei concepții teatrale, intens dramatice, care caracterizează întreaga creație a lui Puccini, acest muzician înclinat în gândirea sa spre simfonie. Oare *Boema*, acea simfonie dramatică cu soliști construită pe principiile revenirilor ciclice, sau *Tosca*, al cărei edificiu se bazează pe o perfectă formă de sonată, nu pledează pentru această latură, inedită în tradiția italiană de până la Puccini, a concepției simfonice? Să adăugăm, tot spre meritul lui Puccini, amploarea corală a scenelelor, dimensiune iarăși cu totul nouă, privind trecutul, pentru italieni. După o carieră în care reușitele înfruntă timpul fără a fi umbrite de mode sau curente, Puccini aduce în *Turandot* concluzia unor căutări mature, definitorii și totodată limitative pentru genul liric. Iată de ce, *Turandot* este un document unic al artei italiene, care poate susține comparația cu reductabila noutate a lui *Wozzeck*, prin noutatea incontestabilă a tendințelor muzical-dramatice unite cu o solidă cunoaștere a tradiției. Adică, ceea ce în mod obișnuit numim „cîntecul de lebdă”, apoteoza unui destin creator. Unică este însă și linia stilului vocal adoptat, solicitând participări de maximă dificultate tehnică, la nivelul performanței belcantoului dramatic, îmbinat cu declamația expresionistă. Din toate punctele de vedere, realizarea unui spectacol cu această operă implică responsabilități neobișnuite, atât pentru regie, cât și pentru soliști, cor și orchestră. Prin ea, un colectiv poate demonstra nivelul său interpretativ, poate atinge o nouă treaptă de evoluție. Ceea ce, Opera română a reușit, nu evităm să spunem, cu prisosință.

Pentru Jean Rînzescu, conceperea regiei este rezultatul unui șir prealabil de experiențe, care se apropie aici de teatrul tradițional, privit prin prisma unui spectacol modern, încărcat de simboluri. Regizorul adoptă calea sintezei între linia simplă a construirii personajelor, uneori concertantă, și sugerarea unui climat expresiv prin contrapunctul planurilor generale. Unei imuabile, sacerdotale prezențe a tradiției Chinei antice — în scenele legate de viața de curte —, el opune astfel permanenta mișcare, neostoită, a masei poporului, frământat de îndoieli, avânturi, compasiune sau entuziasm, comentator al atitudinii personajelor principale. Alternarea de static și mișcare devine astfel o ipostază dublă a unei epoci, confruntarea dintre legendă și realitate. Pentru atingerea acestui țel, scenografia aduce planuri contrastante de lumină, noapte întunecoasă, abia luminată de razele lunii — strălucirea orbitoare a aurului. Nu asistăm, în decorurile Paulei Brîncoveanu, la o reeditare a clișeurilor orientalizante, exotice, comodă soluție de grafică, clădită pe amănunte etnologice. Decorurile și costumele comentează acțiunea, evoluează într-un spațiu destinat în primul rînd dramei, care se petrece sub bolțile masive ale anticilor pagode. Această soluție nu exclude frumusețea culorilor sau armonia liniilor, dar pledează pentru atitudinea personală a înțelegerii textului, îndeplinind în primul rînd funcțiuni teatrale. Este un merit cu atât mai relevant, cu cât montarea unei

opere spectaculoase poate ușor aluneca spre efectele facile ale decorativismului.

Dar principala problemă a prezentării operei lui Puccini este cea a alegerii distribuției. Este știut faptul că toate rolurile solistice aparțin unui domeniu greu accesibil mediocrității; nu numai ca interpretare actoricească — unde s-ar mai putea strecura unele stereotipii operistice — ci mai ales în rezolvarea muzicală. *Turandot* cere cîntăreței o voce eroică, intens dramatică, în registre sonore epuizante. Meritul Marianeî Stoica devine astfel cu atât mai mare, cu cât ea rezolvă cu maturitate, siguranță a meșteșugului, această inabordabilă partitură, dovădind că posedă nu numai un glas cu ample resurse, ci și o rezistență ieșită din comun. Calaf, rol de tenor dramatic, a găsit mai ușor calea spre celebritate, datorită unor momente de genială inspirație melodică a compozitorului. Dar nici aici vocea nu este menajată. Urmărind pe cei doi interpreți ai rolului tînărului prinț, acceptăm cu entuziasm verificarea unor valențe ale școlii noastre de cînt. În primul rînd Ludovic Spiess — la premieră — ne-a impresionat prin grandoarea arcadelor sonore, certitudinea cu care sfidează aproape piscurile spectaculoase ale rolului. Asistăm la o interpretare de magistrală stăpînire artistică a unui cîntăreț generos, dăruit și cu muzicalitate și simț actoricesc. Întruchipînd același personaj, Cornel Stavru s-a arătat — în primul act — mai prudent cu frazele eroice, „lansarea” creîndu-i un timp mai îndelungat. O dată însă cu duetul „întrebărilor”, am avut certitudinea că Cornel Stavru nu este victima unei alegeri temerare, ci eroul unei experiențe ce-i reușește favorabil, pe o linie ascendentă. Calaf marchează pentru el o nouă etapă într-o carieră în care nu puține îi sînt meritele, de-a lungul a mai bine de un deceniu de operă bucurășteană.

Pentru Liu, rol mai comod vocal, dar extrem de delicat ca nuanțare, alegerea s-a oprit asupra unei cîntărețe cu experiență — Teodora Lucaci — și asupra unei tinere speranțe a ultimelor stagiuni — Maria Slătinaru. Desigur, Teodora Lucaci știe mai bine să construiască un personaj de asemenea factură, adăugîndu-i o reală pondere actoricească. Maria Slătinaru se bazează în primul rînd pe posibilitățile vocii, urmînd o cale mai dificilă, dar incontestabil mai fidelă muzicii. Din cele două terțete care alcătuiesc grupul Ping, Pang, Pong ne oprim asupra celui format din Ion Stoian, Vasile Moldoveanu și Dionisie Konya. Dificultatea nu este aici în cînt, ci în finețea cu care se construiește acest personaj „cu trei voci”, amintind de celebre pagini renascentiste. Mișcarea plastică, jocul de replici, ne prezintă trei muzicieni de mare rafinament, capabili să creeze momente de neuitat. În alte roluri (conform dictonului că „nu există roluri mici...”), Nicolae Florei, Ioan Hvorov — Timur —, Eduard Tumulagian, Mihail Panghe — Mandarinul — realizează, diferențiat, prezențe de reținut, nu lipsite de utilitate în contextul muzicii. Nu putem spune același lucru despre Cristian Mihăilescu — Împăratul Altoum.

Desigur, toate aceste elemente nu ar fi putut oferi climatul artistic de care vorbeam, dacă orchestra dirijată de Anatol Kisadji nu s-ar fi încadrat în atmosfera stilistică adecvată (mai ales pentru momentele de impresionism sonor care punctează partitura). La nivel solistic, corul, îndrumat și format de Stelian Olariu, este fără îndoială o prezență excepțională, de mare autoritate artistică. Însumînd asemenea calități, Opera română arată prin recenta sa premieră că există o tradiție glorioasă în istoria stagiunilor sale, dînd, la împlinirea a cinci decenii de activitate, măsura interpretativă a unui colectiv care trebuie și poate să răspundă exigențelor contemporaneității. Prin realizarea la care am asistat, *Turandot* devine nu numai un document al istoriei artei lirice, ci și un document al istoriei teatrului românesc de operă.

GRIGORE CONSTANTINESCU

# ESCHENBACH

Manifestările strălucite ale tînărului pianist Eschenbach (solist al concertelor Filarmonicii „George Enescu” din 19—20 martie și susținînd un recital la 21 martie) ne fac să înțelegem de ce este considerat actualmente în R. F. a Germaniei „pianistul” ce face cinste întregii țări, așa cum Cortot făcuse mai de mult Franței așa cum Sviatoslav Richter ține stindardul pianisticii sovietice, așa cum generațiile mai vechi de pianiști germani — Backhaus, Schnabel, Gieseking — au ilustrat arta interpretativă germană cu prestigiul lor, ce se credea de neegalat. Și iată că un pianist în vîrstă de abia 30 de ani îi egalează. Poate că este hazardat să facem asemenea ierarhizări în artă, dar nu de mult, chiar Richter a afirmat că îl consideră pe Michelangeli cel mai mare pianist contemporan.

Nu știm cum ar reacționa publicul la recitale de felul celor pe care le alcătuiau pianiști ca Anton Rubinstein sau Hans von Bülow. Programele lor depășeau trei ore de muzică și sufereau de un fel de gigantism, ce corespundea unor structuri psihice „monstruoase”: ultimele 5 sonate de Beethoven (Rubinstein), opt sonate de Beethoven în același recital (Bülow). Și Christoph Eschenbach lasă să se întrevadă o asemenea posibilitate de cuprindere nelimitată a repertoriului pianistic, o tensiune emoțională ce nu scade nici un moment, o diversitate a stilurilor cărora i se subordonează cu multă grijă. De altfel, a mărturisit că studiază tot timpul ce îl are la dispoziție, nu obosește niciodată, nu are bucurie mai mare decît aceea pe care i-o oferă muzica. Se poate ridica la culmi interpretative datorită unor resurse ale sistemului nervos, întîlnite extrem de rar. Ce este talentul, sau mai exact vocația artistică, dacă nu un sumum de calități psihice, o foarte complicată structurare funcțională, o conlucrare dinamică a unui întreg ansamblu de regiuni cerebrale. Artistul pe care l-am ascultat cu atîta interes, sub aspectul tipologiei pianistice, reprezintă desigur, categoria pianiștilor „expresioniști” contemporani, capabili să abordeze orice stil, orice compozitor. Dar acesta e doar „genul proxim”, deoarece „diferența specifică” e constituită de un admirabil echilibru, care ascunde totuși o continuă tensiune. Aparenta liniște olimpică lasă să se întrevadă cele mai înverșunate conflicte, cea mai vitală forță de expresie, ținute în frîu cu strășnicie. Este o tensiune echilibrată. Așa se explică o anumită înrudire cu arta lui Lipatti impregnată de *logos*, pe care ne-a mărturisit că-l admiră fără nici o rezervă. Înălțimea realizărilor artistice depinde în mare măsură de nivelul de la care se dau

„ordinele”. Artă lui Eschenbach pornește foarte de sus, este cerebrală în cel mai frumos înțeles al noțiunii. „Tehnică — spuse Busoni — e un lucru cerebral, iar precizia gesturilor răspunde în mod exact preciziei scopului ce îi este destinat”.

Recitalul a cuprins trei sonate, trei monumente ale unor lumi sonore diferite: *Sonata op. 1* de Alban Berg, *Sonata în fa diez minor* de Schumann și *Sonata op. 106* de Beethoven. Dintre cei trei mari vienezi moderni, avînd ca centru gravitațional pe Schönberg, Webern se îndreaptă spre soluții mai radicale, pe cînd Alban Berg spre o acceptare în oarecare măsură a trecutului. *Sonata op. 1* este scrisă într-o tonalitate anumită (si minor), în prima epocă de creație, cînd pe compozitor îl preocupă lichidarea conceptului tonal, de care nu se debarasase încă integral. Concepută într-o singură parte, ca și *Sonata în si minor* de Listz, este marcată, ca întreaga operă a lui Berg, de suflul romantismului tîrziu, de influența lui Mahler și a lucrărilor de tinerete ale lui Schönberg. O minunată și neverosimilă paletă instrumentală a condus la o redare de sensuri expresive nebănuite, lăsînd impresia unei măiestrite captări a inefabilului. *Sonata* de Schumann, cea mai realizată dintre cele trei pe care le-a lăsat marele romantic, a fost nu numai „re-creată”, dar și reconstruită de pianist, căruia nu-i scapă nici un moment viziunea de ansamblu a operei. Prima parte (notată inițial de compozitor, deși în 2/4, *Fandango*) a trăit sub semnul temei tenace, neclintite, iar văpaia romantică a fișnit din întreaga lucrare. *Sonata op. 106* considerată multă vreme anti-pianistică, nerealizabilă la instrument, una din cele mai ciudate lucrări de mari proporții ale lui Beethoven, a fost condusă (întrebuințăm acest termen deoarece un anumit spirit dirijoral se face simțit în interpretările artistului) cu o tensiune ce nu a scăzut nicio clipă, culminînd cu încheierea formidabilă a celebrei fugi, atît de puțin populară, considerată ca „oribilă” în momentul apariției. Cele șase părți care o compun au fost rînd pe rînd „analizate” cu grijă, fără să se neglijeze sentimentul de violență ce comandă această atît de dificilă pagină din literatura pianului. Ca și în *Concertul în do minor*, în care dramatismul este pus în evidență de valorile de contrast ale unei cuceritoare cantabilități, totul este simplu, clar, firesc, lipsit de emfază sau de retorism. Cu cît regiunile abordate sînt mai greu accesibile, cu atît comunicarea interpretului este mai ostensibilă. Parcă ar dori să ne amintească de Descartes, care spuse că lucrurile transcendentele trebuie formulate transcendentale de limpede.

TEODOR BĂLAN

# ORCHESTRA RADIOTELEVIZIUNII

Un concert ce debuta sub cele mai favorabile auspicii: Orchestra Radioteleviziunii într-o formă ascendentă, Iosif Conta, mai prompt și ambițios decît oricînd, corul *Madrigal* — ca de obicei exemplar pregătit de Marin Constantin, — un promițător cvartet de soliști, un program de maximă atractivitate: Ceaikovski — *Simfonia a VI-a*; Mozart — *Missa încoronării*.

O seară la nivelul așteptărilor, la nivelul celor mai pretențioase așteptări.

*Missa încoronării* — K. V. 317 — situată într-un cadru cameral a beneficiat de prezența discretă și delicată a orchestrei.

Iosif Conta s-a impus și în acest concert prin atributele personalității sale, remarcate adeseori. Am sesizat cu satisfacție un plus de înțelegere și realizare arhitecturală, simfonia lui Ceaikovski beneficiînd de linii ferme, de amploarea și pregnanța

unui basorelief. Acest recviem nedeclarat al simfonistului rus a fost investit cu măreție și sobrietate, cu vigoare în dezlănțuirea allegroului, cu o reculegere ce presupune tăcerea în final.

Iosif Conta obține astfel un adevăr conceptual la nivelul celor mai exemplare interpretări ale lucrării.

Corul *Madrigal* a devenit sinonimul seriozității preciziei și calității. Mozart înseamnă puritate și expresie, precizie de filigran a liniilor melodice, naturalețe. Mozart, la *Madrigal* își luminează aparenta spontaneitate, pare de un firesc imposibil de surprins, fără întortochieri, fără ezitări. Este, înaintea intuirii stilistice, o dovadă a disponibilității cu care această formație — (secretul îl deține doar Marin Constantin) — este capabilă oricînd să surprindă, să deconcezteze.

În concluzie, un concert de bună calitate, subliniată și de intensitatea aplauzelor numeroasei asistențe.

MIHAI MOLDOVAN

# NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

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

VASILE TOMESCU

## ESSAI SUR LE PROBLÈME DE L'ORIGINALITÉ DANS LA MUSIQUE ROUMAINE

„La nouveauté est, avec la vérité, la première condition de n'importe quelle conception artistique“.

(Convorbiri literare, no. 8, Bucarest,  
1. nov. 1877, an XXX, p. 661)

Vertu essentielle de l'oeuvre d'art, l'originalité est devenue l'un des problèmes fondamentaux de l'esthétique contemporaine, y aboutissant l'aspiration fiévreuse non seulement d'un courant ou d'un groupe de créateurs, mais aussi de chacune des individualités artistiques prises à part. En comparaison du passé, l'époque contemporaine aborde, en effet, le thème de l'originalité avec un acharnement accru, la considérant non seulement comme une catégorie déterminante pour la progression et la valeur elle-même de l'oeuvre, mais aussi dans la sphère et par rapport à des concepts qui souvent la définissent par la contradiction même qu'ils impliquent : contenu — structure, tradition — nouveauté, complexité et subtilité de l'élaboration spirituelle — résonance sociale-éducative, groupe de créateurs — individualité artistique. La préséance du critère de l'originalité sur les autres points de repère qui concourent dans le processus d'appréciation du phénomène artistique, est devenue d'autant plus évidente qu'elle tend à présider l'hierarchisation des valeurs — laquelle, de nos jours, s'opère dans un intervalle de temps de plus en plus court, se réduisant au sens d'une technique de réalisation des sonorités, — jusqu'au point d'être, souvent, le critère essentiel en vertu duquel les compositeurs sont tentés de considérer leurs ouvrages de date pourtant récente, comme moins représentatifs pour peu qu'ils ne soient pas de la toute dernière heure. Il est vrai, d'autre part, que des analyses récentes prouvent — non sans quelque légimité — que la technique et l'esprit mathématique

du langage musical poussé à l'extrême, mènent irrévérablement à une standardisation universelle de la création artistique, qui ne peut que rendre caduque et anachronique toute originalité. Le fait, très réel, prend sa racine dans cette conception restrictive qui veut que l'originalité s'identifie à l'aspect de structure de la musique, considérant que celle-ci et non l'ineffable de l'art sonore — élément spécifique — définit en fin de comptes la personnalité d'un compositeur ou d'une école.

Si l'on considère, toutefois, l'originalité comme l'attribut essentiel de l'existence de la musique en tant qu'art, il faut en ce cas qu'elle implique un rapport logique, de toute nécessité, sine qua non entre l'idée de contenu et sa réalisation artistique, ce pendant que l'inédit, l'unicité de la forme de transfiguration sonore de l'idée, somme toute de l'impulsion génératrice dont l'essence est purement esthétique, ou philosophique, ou affective, poétique, réaliste, imaginaire — ou même tout simplement structuraliste-abstraite — doivent à la valeur et à la viabilité de l'oeuvre leur reconnaissance et leur permanence dans la conscience humaine. Dans la création anonyme, folklorique — où l'apport personnel de celui qui chante ou joue pour lui-même, du musicien amateur ou professionnel, est subordonné aux critères de la tradition et s'intègre structurellement et fonctionnellement aux conceptions éthiques et esthétiques spécifiques (autrement dit „au goût“, aux préférences, aux affinités) de la collectivité —, l'originalité est le résultat d'un proces-

sus intuitif, le réflexe d'un certain état d'esprit, d'une continuité artistique „naturelle“ et léguée directement, alors que dans la création savante, elle se manifeste comme une qualité programmatique, poursuivie sans cesse et élaborée de manière complexe.

L'insuffisance, l'imprécision de certaines notions employées tout-à-l'heure, nous obligent de nous y attarder pour examiner en quelques mots le mode dont se pose le problème de l'originalité dans l'art folklorique; ce n'est qu'après, que nous nous occuperons des aspects qu'elle revêt dans la création savante universelle et roumaine.

Les modalités d'analyse les plus fréquemment employées dans l'art folklorique sont le „sectionnement“ des genres, l'analyse structurale et esthétique des valeurs représentatives — considérées comme telles —, ainsi qu'une présentation statique, „archéologique“ dirait-on, du phénomène de création et d'interprétation, comme si l'originalité — généralement, somme d'aspects novateurs — était absolument exclue de ce domaine de l'art, cependant que l'histoire de la musique savante, tout contrairement, présente une superposition permanente d'innovations. De fait loin d'être statique et anonyme dans le sens le plus strict du terme, le phénomène folklorique, de par son caractère essentiellement social et rapporté à l'évolution spirituelle de la société, connaît lui aussi une évolution certaine, encore que lente, qui témoigne du courant permanent d'influences s'opérant d'un individu à l'autre, courant toujours actif, animé et générateur de conséquences novatrices.

Si, pour les temps les plus reculés, l'histoire n'a pas consigné la contribution empreinte d'un cachet tout spécial des bardes populaires se trouvant sur le territoire roumain, elle a en échange souligné la précoce manifestation anonyme du folklore, le rôle de ces Barbou Laoutar et de tant d'autres dynasties de virtuoses qui, à partir de la seconde moitié du siècle passé, ont fait connaître à travers le monde la renommée de la musique roumaine, leurs contributions individuelles à la manifestation authentique et suprêmement artistique du génie musical anonyme devenant des sujets de chroniques et des phénomènes d'art dignes d'être enregistrés dans les documents d'époque.

Quelques études dans le passé (Bobulescu, Vancea, Tiberiu Alexandru) suivies de la récente monographie de Gheorghe Ciobanu *Lăutarii din Clejani* (Les laoutari de Clejani) découvrent tout un bouquet de traits d'emprunt ou d'apport à l'art populaire, de toute beauté certes, mais qui ne sont pas sans témoigner de l'immixtion de quelques influences hétérogènes dans l'activité des laoutari auraient-ils été des plus célèbres ou des plus modestes, dans le pays ou à l'étranger. Répandre, „désorientaliser“, „roumaniser“ les chants de lutrin et la romance d'époque, tel qu'Anton Pann s'appliqua de le faire au siècle passé, recueillir et recréer selon sa propre personnalité, comme le fit Grigoraș Dinicu sur le plan instrumental, créer sur le plan vocal comme Maria Tănase le réussit magistralement, ou encore toutes ces diverses réalisations artistiques individuelles ou d'ensemble (non dépourvues, parfois, de certains compromis de goût et d'authenticité) de notre époque, ne sont-elles pas en effet autant d'actions de complètement original du trésor folklorique musical ancestral? C'est à cela, d'ailleurs, que se reconnaît la vitalité exceptionnelle de la musique populaire roumaine, à cette vertu qu'elle a de s'enrichir continuellement en partant des formes ancestrales; de ces formes qui, en conformité des investigations de nos savants (Constantin Brăiloiu et George Breazu), parcourent les modalités universelles de structuration modale, depuis les échelles primaires „oligocordes“ et pentatoniques aux échelles heptatoniques-modales, diatoniques, chromatiques, à sous-division de ton, depuis les rythmes d'enfant à de complexes élaborations hétérométriques et polymétriques, depuis la simple monodie vocale aux préfigurations hétérophoniques et harmoniques-modales des colinde et des chants funèbres

(Tiberiu Alexandru), depuis ces particulières „émissions vocales“ dialectales (Ilarion Cocîșiu) à d'éclatants et originaux accouplements de timbres instrumentaux dans les ensembles de laoutari.

L'art musical populaire roumain est donc original non seulement par ce qu'il représente de synthèse spécifique, opérée depuis des temps immémoriaux à partir du vigoureux art helléno-thrace et latin, dans la sphère d'un processus de détermination ethnique et éthique caractéristique, mais aussi par l'apport d'une rénovation permanente basée sur la tradition: formules rythmicomélodiques, stéréotypes de construction des phrases musicales, formules de cadence, éléments spécifiques de syncrétisme poétique, musical et chorégraphique, particularités d'attaque, intonation, émission, prononciation, autant de facteurs issus de la sensibilité de caractère spécial des Roumains, à cause même de leur situation historique à la confluence de l'Antiquité avec le monde moderne, et géographique, à celle de l'Orient avec l'Occident. Des données historiques et archéologiques, des analyses de structure attestent la descendance du folklore roumain de l'antique folklore du Sud-Est de l'Europe, par rapport auquel la configuration actuelle de notre musique populaire illustre très suggestivement un continuel apport d'originalité. Aussi bien, une expérience comme celle de l'exclusif „collage“ de folklore roumain — emprunté aux colinde, aux chants funèbres et aux calușari — à la version cinématographique d'Oedipe de Paolo Pasolini, lequel se sert de la magistrale création de l'Oedipe éneskien — qui n'est en fait qu'un remodelage du melos national (cf. Oct. L. Cosma, *Oedipul enescian*) —, atteste la correspondance profonde de sentiments et de structure qui existe entre l'art antique et les valeurs musicales du peuple roumain, créées et polies à travers les âges d'après les exigences de sa sensibilité spécifique.

D'innombrables générations d'artistes anonymes se transmettent de l'une à l'autre le très rare dans le monde art du jeu de la flûte de Pan ou du buccin latin et, de nos jours encore, le Danube entend, chantonnées sur ses rives, de candides et antiques mélodies d'enfants. Tout cela, étudié au niveau de l'art individuel, nous aide à connaître et à comprendre l'art du peuple, de même que les recherches actuelles de philogénèse mènent à l'intelligence du processus pluriséculaire d'ontogénèse qui a transformé successivement le melos national surgi des tréfonds de vie et d'art de notre pays, à l'instar d'une créature animée et originale. Des savants d'hier (Philaret Chasle, Julien Tiersot, Amédée Gastoué, Marcel Montandon) et d'aujourd'hui (Hans Joachim Moser, *Die Tausprachen des Abendlandes*, Berlin, 1960) confirment le caractère original du folklore roumain dans l'ensemble d'une musique spécifiquement „latine“.

La seconde pierre fondamentale sur laquelle, fermement, s'est aposé le contenu d'originalité de la musique savante roumaine, est le chant byzantin. Dans sa *Musique roumaine* (Paris, 1925, Bibl. „Horà“), Nicolae Iorga affirme: „...La civilisation byzantine trouve sa grandeur dans l'anonymat“... „Quant à la musique, c'est une symphonie millénaire... La grande difficulté en ce domaine consiste en ceci: innover sans se manifester comme tel. Dès qu'un individu existe qui se met en évidence, la grandeur de Byzance et de tout ce qui tient de Byzance cesse d'exister“. Subissant par conséquent, tout comme le folklore, l'emprise des rigoureux principes de la tradition (les nomos dont parle Aristote lorsqu'il se réfère aux pratiques musicales des Agatyrses — cf. Vasile Pârvan, *Dacii din munți / Les Daces des montagnes /* —, les neumes du chant grégorien et les makam de la musique orientale), le chant byzantin témoigne d'une double mais contradictoire propriété: une solide conservation du fond ancestral en même temps qu'une successive „réformation“ de la structure et de l'expression de ses mélodies par la simplification et la systématisation périodiques de



celles-ci après que des époques d'excessive accumulation des moyens et des formes les avaient conduites à une véritable somptuosité extatique; la concordance des chants avec le caractère spécifique de la langue nationale qui les emprunte en même temps que — ce qui entraîne des conséquences substantielles — le revêtement du melos national respectif, d'une rigueur solennelle ou d'une sobriété extrême, de la toge savamment coupée et de belles proportions de l'harmonie et de la polyphonie d'origine conceptuelle et de pratique occidentales.

La musique byzantine, pont de liaison entre l'occident et l'orient (cf. Amédée Gastoué), connu elle aussi et pas seulement dans Byzance — lieu de ses origines — mais aussi sur le territoire de la Roumanie, seul pays latin l'ayant adoptée, de successifs et illustres apports d'originalité dus à des réformateurs et à des créateurs de chants liturgiques, (les psaltes et les mélurges), d'abord à des compositeurs, ensuite, qui, tour-à-tour lui ont fait prendre ce caractère mixte d'une musique anonyme, „objective“, en même temps que „subjective“ en tant qu'art savant, raffiné. Depuis l'Évangélaire grec de Jassy, datant du IX<sup>e</sup> siècle et conservé dans les archives de cette ville, considéré par les commentateurs (P. Grigore Pantiru) comme un des vestiges de la culture musicale développée jadis dans les couvents du Mont Athos et qui marque l'époque où s'achève le processus de formation du peuple roumain, jusqu'à l'école de chœurs du Monastère Putna de Moldavie, l'art et la culture roumaine de type byzantin des XV<sup>e</sup> — XVII<sup>e</sup> s. ainsi que des XVIII<sup>e</sup> — XIX<sup>e</sup> siècles, parcourent un chemin d'incessantes transformations mises sous le signe des tâches qu'il fallait accomplir: chanter dans la „patrioticeasca grăire“ (langage patriotique) — suivant l'expression du Père Macaire — et aboutir aux transpositions de chants dans un esprit musical spécifiquement roumain. Ce fut un effort permanent qui trouva son heureux aboutissant à l'époque où le chant byzantin donna lieu aux importantes expériences de compositions modales-harmoniques de Gavriil Musicescu et de Dimitrie Kiriac, avec des conséquences directes sur l'autre laboratoire de création qui est la musique laïque de type folklorique ayant de profondes résonances patriotiques et sociales. Certes, de son temps, Gavriil Musicescu a dû affronter héroïquement l'opposition des cercles traditionnels qui voyaient dans l'acte innovateur — de transformation originale d'un art aussi fonctionnel que l'art byzantin — le résultat d'une mentalité abusivement révolutionnaire. Mais lorsqu'à notre époque, en partant des contributions pleines d'érudition du byzantiniste Ioan D. Petrescu, et de toute la pratique du chant national, le compositeur Paul Constantinescu a entrepris de faire valoir le trésor roumain musical en des créations de large et intense souffle dramatique-symphonique, réalisant par là une oeuvre unique dans l'histoire de la musique universelle, par surcroît de conception très moderne, l'opinion artistique indigène et étrangère s'est rendu compte de l'heureuse et féconde rencontre d'un art individuel — celui du compositeur — avec celui d'un monde anonyme de rythmes et d'intonations, de modes et de proportions (Wilhelm Berger), d'un melos originaire et de ses variantes (I. D. Petrescu).

Dès lors, puisqu'au sein du folklore musical, l'originalité s'affirme en se gardant entre les limites bien marquées de la tradition et que sur l'art du chant byzantin elle apose la double empreinte de la tradition collective-anonyme et individuelle-notoire, comment agit-elle dans l'art musical savant?

Avec l'esprit de pénétration scientifique qui le caractérisait, Constantin Brăiloiu a relevé l'existence d'une relation entre l'art savant, „livresque“, et le folklore, ainsi qu'un échange actif entre ces deux espèces de contributions spirituelles. „A mesure, écrit-il, qu'une haute culture se détache de ses origines et s'élève au-dessus du commun, des règles de moins en moins rigides s'établissent, ce pendant que s'élabore une doctrine de mieux en mieux

adaptée aux circonstances, ce qui ne fait qu'augmenter la distance qui sépare l'art savant de l'art populaire. Mais, de l'un à l'autre les interpénétrations demeurent constantes, aussi bien des couches supérieures vers les inférieures, qu'inversement. On a cru pendant longtemps que „le peuple inculte ne créait jamais“, qu'il accumulait seulement: c'est la théorie de la réception, infirmée par tout le développement de la culture musicale et de la science folkloristique“. En effet, dans le processus de continuuel élargissement des limites de la sensibilité musicale de l'auditoire européen, la découverte et la valorisation de la musique exotique et populaire des différentes contrées du monde ont joué un rôle actif de rajeunissement. Il ne s'agit certes pas d'une reconstitution muséale, mais d'une intégration consciente et créatrice. „Si l'on pense en vérité que nos possibilités /d'intelligence/ ont effectivement évolué, qu'elles se sont élargies, il faut se demander si la musique exotique et populaire a déterminé l'évolution de la musique savante ou si, tout au contraire, cette évolution même nous a conduits vers la dite musique. Est-ce la fréquentation de celle-ci qui a changé notre point de vue ou serait-ce plutôt ce changement qui nous y a rapproché? Le problème est fort délicat. A bien peser les choses, il semble plus ou moins que la cause se confonde avec l'effet“ (Ibidem). Il n'est sûrement pas question d'un ajoutement factice, de coloriage, dû au génie musical folklorique, mais de l'absorption effective des vertus essentielles d'expression de ce dernier, telle une liqueur de vitalité au profit de l'art savant. En témoignant „d'une puissante cohésion spirituelle des collectivités qu'elle représentent“ (Ibidem), les cultures musicales populaires nouvellement découvertes confirment qu'au-delà des caprices de goût de l'individu, au-delà de toute subjectivité, ce qui demeure et règne c'est la haute fonction sociale-éducative que remplit la musique folklorique.

L'immense accumulation de valeurs du passé que l'on désigne sous le large terme de tradition, représente un phénomène se déroulant, jusqu'à un certain point, comme une succession ininterrompue, comme une suite de marches continues et ascendantes. Cette ascendance implique l'enrichissement de la musique par d'innombrables modalités techniques et d'expression, dans la sphère desquelles des oeuvres de valeur universelle sont créées qui non seulement ne sont en rien amoindries par ce phénomène purement historique — du perpétuel déroulement évolutif des styles et des moyens techniques musicaux —, mais qui, bien au contraire s'avèrent stables et immortelles par le contraste même qu'elles présentent avec la dynamique de plus en plus intense des devenirs de l'art musical.

En effet, depuis les débuts de la pratique savante de la mélodie et de la polyphonie — comme le credo d'un esprit créateur éclairé par un programme esthétique et un idéal artistique —, depuis la période de l'ars antiqua, par exemple, jusqu'à l'époque de la plus grande affirmation du romantisme musical, autrement dit pendant sept ou huit siècles, la musique s'est continuellement enrichie par l'effort persévérant et superposé de différentes écoles et personnalités, tel un fleuve qui, sur sa route, absorbe de toujours nouvelles sources rajeunissantes, grâce auxquelles le lit ancestral sans cesse s'élargit. D'ailleurs, la cristallisation d'une personnalité artistique n'est pas le résultat d'un processus spontané, mais l'effet de l'accumulation de tenaces efforts et de fiévreuses recherches; pourtant, Mozart demeure Mozart, même lorsqu'à l'aube de son oeuvre il „italianise“ et Beethoven, à l'époque même qu'il „mozartisait“, réussit à imposer le mot qu'il tenait à dire et qui devait déclencher de si violentes réactions à cause de l'esprit nouveau de sa musique, tout comme, pareillement, il ne cessera d'être lui-même lorsqu'audacieusement il préfigurera le romantisme. Celui-ci du reste est le premier courant d'une pensée musicale offrant les symptômes d'une diversité conceptuelle coexistante, jusqu'à

l'affirmation de tendances contradictoires comme celles qui jalonnent l'axe Liszt-Wagner et plus tard la musique de Mahler et de Bruckner d'une part, de Schumann et de Brahms d'autre part, pour faire place en fin de comptes aux synthèses de Richard Strauss.

Après cette première étape de puissant dynamisme esthétique et stylistique, l'effort créateur tend à devenir — et il le devient effectivement dès les premières décennies du XX-e siècle — de successif, simultané, se caractérisant de manière de plus en plus évidente par la diversité des orientations coexistant et s'influençant réciproquement, bien que jaillissant, parfois, de considérants sociaux-philosophiques et esthétiques différents, voire même opposés. Alors que les époques antérieures avaient été dominées tour à tour par l'esthétique préclassique baroque, classique ou romantique, comme le réflexe de concepts philosophiques et esthétiques relativement unitaires et stables, le XX-e siècle connaît l'affirmation presque simultanée de l'impressionnisme, du néoclassicisme, du romantisme tardif, des écoles nationales modernes — elles-mêmes empreintes des cachets divers de l'une ou l'autre des orientations „universalistes“ pour lesquelles elles se sentent des affinités d'idéologie et de pratique artistique —, enfin de l'expressionnisme. Toutes ces multiples tendances s'efforcent au prix de nouvelles synthèses ou de l'invention de structures musicales inédites, d'assurer l'apport ininterrompu de l'originalité aussi bien que de réaliser des identités artistiques spécifiques, expressions des réalités sociales-politiques, philosophiques et esthétiques qui, à l'orée de ce XX-e siècle européen, apparaissent sous des aspects infiniment divers. Qu'elle présente une relative stabilité tout au long de l'évolution créatrice de certaines personnalités — c'est le cas de Debussy et de Ravel, de Bartók et d'Enesco — ou qu'elle enregistre de grandes mutations esthétiques et stylistiques s'échelonnant de la jeunesse à la maturité de certaines autres individualités — tels que Schönberg ou Stravinsky —, la musique des plus célèbres représentants de la première moitié de notre siècle reflète l'équilibre entre la nouveauté et l'originalité du langage d'une part et la force, la prégnance des idées esthétiques d'autre part.

Il va de soi que ces phénomènes ne sauraient être réduits au plus simple, du moment que — chez Bartók, par exemple — une influence précoce agit, qui descend de Liszt, alors que plus tard ce même compositeur devait opérer à la lumière de ses hautes aspirations humaines et démocratiques une synthèse supérieure entre le folklore de plusieurs peuples, l'esprit de Bach et de Beethoven et sa propre expérience créatrice ; du moment, que chez Enesco, ce ne sont pas des éléments de style qu'il emprunte à Bach ou à Brahms, mais bien des idéaux nouveaux, des principes classiques présidant à la réalisation d'un équilibre entre la technique et l'expression adoptés à mesure que s'affirme sa personnalité dans un même esprit humain et patriotique. Seul, l'art de Stravinsky représente l'exception, puisque chez lui la réaction de haute qualité ou de parodie de la musique des maîtres anciens devient de l'esthétique dramatique, marquant sa critique des conventions quant au concept de „néoclassicisme“, nous sommes tentés de le considérer non pas tellement comme désignant les seules sources stylistiques du classicisme proprement-dit que révélant cet équilibre spécifique du classicisme entre la technique et l'expression, l'idée humaine et une forme accomplie.

Des rapports complexes de continuité et de discontinuité d'ordre social-esthétique ou essentiellement musical dynamisant l'art du XX-e siècle, il en résulte que l'attribut de „originalité“ implique à notre époque, bien plus que dans les phases antérieures de l'histoire de la musique, un agencement de facteurs et de tendances extrêmement divers. Résultat de la réaction contre le romantisme somptueux et extatique, se mettant sous le signe de l'opposition générale de la pensée philosophique et es-

thétique contre le conformisme bourgeois, Erik Satie innove, mais n'arrive pas à cristalliser sa conception d'un nouveau style — augurant du reste de l'avenir —, laissant cette tâche aux soins de Debussy et de ses descendants : issu d'un romantisme grandiose (Gurrelieder), Schönberg se crée à lui-même une esthétique rigoureuse, qu'il transmet ensuite largement au XX-e siècle, en „antiromantique“, bien qu'il ne soit en somme que le continuateur de Wagner, en intensifiant néanmoins le sentiment jusqu'au paroxysme.

Sous l'empire des grands conflits d'ordre social-philosophique qui, dans l'entre-deux-guerres, ébranlent les consciences, se produit un premier vacillement de l'équilibre établi entre l'idée et la forme, un premier déchiement dans le tissu naturellement solide jusqu'alors, fait de tradition et d'originalité. Hauer, Pfitzner, Scriabine, Haba, Orff, Cuclin, entre autres, deviennent les apôtres de systèmes de grammaire exaltants, empreints parfois d'emphase, d'autres fois d'un esprit d'ascèse primitive, issus chaque fois de considérants philosophiques et esthétiques aussi impétueux que contradictoires, surtout lorsqu'ils se rapportent à des réalités du monde artistique. Sans cesser de demeurer un postulat, l'originalité se voit dorénavant entraînée dans l'indispensable confrontation de la vie artistique avec la vérité nécessairement humaine, avec l'intelligence et les aspirations du public. Aussi, pendant ces derniers vingt-cinq ans, le souci de l'art musical universel d'aborder le problème de l'originalité depuis les positions avancées de la vie spirituelle de notre époque, devient de plus en plus saisissable. Et, tout en étant trop intimement mêlés à ce processus, pour en distinguer clairement les tendances, on peut d'ores et déjà prendre pour des certitudes certaines conclusions tirées en marge du phénomène musical contemporain.

L'accumulation sans précédent de valeurs artistiques, la diversité hors pair des solutions de structuration de la musique, paradoxalement conjuguée avec le rapprochement des modalités de composition dans une synthèse unique, ces dernières témoignant d'une certaine identité à travers le monde due à l'échange permanent et profond d'idées et d'expériences qui, inévitablement, s'y produit, engendrent des possibilités illimitées, des exigences rigoureuses, qui n'excluent pas de véritables difficultés en ce qui concerne l'acquisition de l'originalité dans la création musicale contemporaine. Le syncrétisme nouveau, „total“, qui, de nos jours, réunit les arts en leur imprimant des impulsions toutes fraîches produites par la force sans cesse novatrice de la pensée scientifique et de la technique contemporaines, cette manière très nouvelle de „sonder“ profondément dans la microstructure du contenu et de la forme de chaque domaine artistique, jusqu'au point où l'aspiration de trouver l'art rencontre son opposé — „l'anti-art“ —, posent le problème de l'originalité en dépendance directe du rapport existant aujourd'hui entre la pensée artistique et la pensée scientifique ; ils posent également et catégoriquement le problème du rapport dans l'art entre l'objectif et le subjectif ; ils imposent une nette option pour l'équilibre des catégories antinomiques mentionnées ci-dessus — „technique / expression“, „structure / contenu“, „tradition / nouveauté“, „folklorique / savant“, „personnel / national / universel“ — et engagent les consciences sur la voie des „affinités électives“ (Hegel). On ne saurait ne pas être d'accord qu'une „énergie vitale“ (Ernest Kurth), que les rapports logiques et esthétiques qui découlent, objectivement, de la nature même de l'élément primaire de l'art des sons — en d'autres mots, le „son“ (Rameau), ce „nisius formativus“ (Lucian Blaga) du discours musical, capable d'engendrer de fascinantes „architectures fluides“ (Hanslick) — ont le don et ne cessent jamais de l'avoir, d'exciter le génie inventif et la fantaisie créatrice de l'être humain, en produisant continuellement des innovations, en un mot,



l'enrichissement des solutions empreintes d'originalité. Il n'est pas moins vrai, pourtant, que plus durables et plus substantiels que les modalités stylistiques, les „manières“ ou les techniques de réalisation artistique musicale, s'avèrent les facteurs authentiques et décisifs de la pérennité, ces facteurs dont témoigne à toutes ses pages l'histoire de la création musicale universelle: l'expression empreinte de vitalité, le don d'émoi de la musique, le sens, l'intensité de l'idée. „L'originalité ne consiste pas seulement“ —l'affirme Hegel dans *Vorlesungen über die Aesthetik* — „dans la conservation des lois du style, mais dans l'observation subjective qui, sans s'abandonner à la simple manière, s'empare d'un sujet raisonnable en soi-même et pour soi-même et l'élabore depuis l'intérieur, depuis sa subjectivité artistique, conformément à l'essence et au concept d'un genre artistique déterminé, aussi bien qu'en conformité du concept général de l'universel. C'est pour cette raison, que l'originalité est identique à une véritable objectivité et qu'elle fait fusionner le côté scientifique avec le côté subjectif, de telle sorte que les deux ne conservent plus rien d'étranger l'un pour l'autre“.

Si, par conséquent, l'originalité est conçue comme un équilibre „entre l'objectivité“ — c'est-à-dire la vérité de la vie, la réalité en ce qu'elle a de plus essentiel, y compris le legs de l'art folklorique et de l'art savant en tant qu'incarnations spécifiques de cette vérité — „et la subjectivité“ — c'est-à-dire la pensée de l'artiste qui vit à sa propre manière cette vérité générale aussi bien que la sienne — „l'originalité“, en ce cas, „constitue l'intériorité la plus personnelle de l'artiste“ (Hegel, *Idem*). Il résulte dès lors, nécessairement, que les structures sonores ont le rôle d'animer, d'accomplir artistiquement les idées et les moments d'émotions spirituelles de l'artiste créateur de musique et que par cela même, elles comportent des résonances obligatoires dans la vie spirituelle de l'auditoire; c'est là, l'impulsion initiale et déterminante de l'originalité.

Généralement considérée comme l'essence de toute contribution créatrice individuelle ou collective — et non seulement dans l'art, mais encore dans la science comme dans l'ensemble des domaines qui permettent à l'esprit humain de s'y manifester en tant que génie créateur. —, l'originalité dans l'art diffère substantiellement de l'originalité en science, par exemple. Avec une exceptionnelle acuité d'esprit, Georg Lukács nous offre une excellente analyse du problème dans la chapitre „Caractéristiques de la littérature et de l'esthétique“ (dans son livre *L'homme en tant que mic et croûte* \*): Le sujet — dit-il — joue un rôle de médiateur tant dans la vie quotidienne que dans les sciences, à beaucoup d'égards ce rôle étant analogue... Il s'agit d'observer néanmoins que pour une bonne part, dans la vie de tous les jours — partout où il s'agit de réalisations —, aussi bien que dans la science, la sujet a à remplir un rôle de médiateur au plus propre du terme. Bien que le produit du labeur, tout comme l'expression scientifique, ne sauraient être réalisés sans la contribution à part entière de l'homme, cette fonction s'efface en grande mesure dans le fait accompli, mais fonctionne dans la vie courante. Cela veut dire que nous pouvons par exemple savoir — et c'est très important de le connaître — combien d'énergie, de grandes énergies intellectuelles et morales, etc. ont été requises pour réaliser l'oeuvre scientifique de Galilée ou de Newton; mais, ces oeuvres par elles-mêmes remplissent leurs missions dans la vie des hommes, sans qu'il soit encore besoin de recourir à leur genèse (si nous appliquons par exemple le calcul différentiel, il nous est absolument indifférent de savoir lequel de Newton ou de Leibnitz a été son inventeur). Tandis que l'oeuvre d'art, qui est le résultat d'une expression esthétique, demeure aussi en tant qu'oeuvre quelque chose de personnel, autrement dit garde son indivi-

dualité au coeur même de l'oeuvre. Même si l'on ne connaissait pas l'auteur (ou les auteurs) d'une oeuvre d'art, ce caractère personnel y est imprimé à tout jamais. Aussi, de se demander quel est le sujet créateur d'une oeuvre ne saurait manquer de l'analyse la plus pragmatique d'une oeuvre d'art“.

L'originalité dans l'art est donc un reflet de la vie et ne correspond nullement au sens de bizarrerie, d'étrangeté, que la notion de l'originalité comporte dans le langage courant; dans l'art, elle représente une synthèse unique entre la logique et le hasard, entre le naturel et l'exceptionnel, entre le vraisemblable et l'invraisemblable, enfin entre le général et le particulier.

Les structures sonores, le style musical — pour novateurs qu'ils soient — comprennent en dehors de la dite fonction de réaliser, de l'individualité humaine et artistique, un risque, celui d'être intégrés, du fait même de l'évolution aussi dynamique de l'art musical, dans la succession rapide des solutions empreintes de la technique de composition, sans acquérir l'attribut de la finalité artistique. Autrement dit, la perpétuité de l'originalité, la pérennité de cette propriété, sont en fonction du contexte signification et structure, rapport qui doit être inséparable et des plus interpénétrants.

Bien que rendue légitime par la dynamique permanente de la vie qui l'engendre, l'originalité d'un style, d'une personnalité créatrice doit cependant faire aussi preuve d'une certaine stabilité, afin d'aboutir à un degré de perfection en elle-même et, de la sorte, s'imposer à la sensibilité et au discernement du public. „Chaque oeuvre constitue un tout organique, qui se suffit à soi-même, une valeur éternelle qui s'affirme contre la mobilité de l'histoire. Et pourtant, si l'on considère dans le temps la procession des oeuvres, on voit que l'art ne cesse de changer de visage, mais aussi que certains styles s'imposent pendant de longues périodes“ (André Richard, commentant l'esthétique d'André Malraux, dans *La critique d'art*, Presses Universitaires de France, Paris, 1964, p. 89).

Il est donc évident qu'une certaine stabilité du style musical constitue la condition de la réalisation du style en cause, de sa résonance dans le concert de la vie artistique contemporaine.

Pourrait-on ne pas se rendre compte de la dialectique profonde, organique, des novations que comportent, chez Enesco, certains éléments de ses structures greffés sur une sensibilité et une vision artistique toujours les mêmes, depuis son *Prélude à l'unisson aux Sonates*, depuis sa III-e Suite „La Villageoise“ et ses „Impressions d'enfance“ jusqu'à sa *Symphonie de chambre* et finalement à son *Oedipe*, sorte d'aboutissant sur la marche évolutive du compositeur? Pareillement, on saisit facilement, chez Jora, l'évolution de sa création musicale, depuis son stade post-romantique à celui de ses sublimateurs essentiellement modernes du *melos national*. Alors que Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu, Zeno Vancea, Ion Dumitrescu, Sigismund Toduță, entre autres, se gardent sur la ligne d'une constance totale de l'esthétique et du style — ce qui, il va de soi, n'exclue pas une manifestation plus intense dans certains de leurs ouvrages de leur personnalité créatrice —, Theodor Grigoriu, Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger accumulent sur leur chemin créateur les étapes distinctes d'un devenir musical et d'une finalité artistique en marche ininterrompue. Mais, la dynamique spectaculaire des musiques d'autres compositeurs, d'âge différent, dont nous citons, en exemple: Tudor Ciornea, Ludovic Feldman, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Adrian Rațiu, Liviu Glodeanu, Cornel Țăranu, jusqu'aux très jeunes Corneliu Dan Georgescu ou Lucian Mățianu, réclame de l'auditoire un discernement intellectuel infiniment plus riche en nuances et sans lequel on ne saurait pouvoir saisir ce que ces musiques comportent de plus représentatif pour la pensée esthétique et les modalités de style de ces compositeurs.

\*) *Omul ca miez și coajă*, Edit. pt. Lit. universală, Buc., 1969, p. 323—324.

Une confluence se produit, on vient de le voir, entre l'élément constant d'une synthèse intime de la pensée et de l'expression musicale, d'une part, et l'aspect dynamique, d'assimilation et d'invention, d'autre part, ce dernier étant générateur de vitalité ; c'est le propre de la musique d'aujourd'hui et c'est la condition qui assure la continuité d'une culture nationale musicale, ce pendant que la pénétration non assimilée d'éléments hétérogènes demeure une opération extérieure, temporaire et qui, si jamais elle devenait définitive, finirait par effacer dans un esprit de stérilité, les différences spécifiques des cultures musicales contemporaines.

L'histoire de notre musique révèle l'existence de relations complexes, dynamiques, entre ces catégories fondamentales qui définissent l'originalité. Se déroulant sous l'étendard des grands mouvements de libération sociale (1821, 1848) et nationale (la lutte pour l'Union, la Guerre de 1877), l'étape des précurseurs devait mettre au premier plan de l'originalité de l'art musical national son caractère éducatif-militant et de critique des moeurs. C'est le mérite de George Stăhănescu, Iacob Mureșianu, George Dima, Eduard Caudella, Alexandru Flechtenmacher, Constantin Dimitrescu, Ciprian Porumbescu, d'avoir compris l'impératif social-politique et artistique du moment qu'ils servaient. Les choeurs de contenu patriotique, l'opérette inspirée des thèmes de la littérature nationale, la musique instrumentale et symphonique issue du sentiment d'admiration des beautés du pays, et de la fierté de son passé historique, ont placé la pensée musicale roumaine de la seconde moitié du siècle dernier, en ce qui concerne le problème de l'originalité, sur les fondements naturels de la mission éducative de l'art, en en formulant même des desiderata complexes.

Les efforts des compositeurs précurseurs dans le but de poser les fondements et de préparer une école nationale de composition, ont été accomplis avec probité et persévérance, sous le signe de l'amour pour la vie et les préoccupations du peuple ainsi que pour son oeuvre séculaire. Nous en avons le témoignage dans la pensée de Iacob Mureșianu, exprimée dans la revue „Muza română — foaie muzicală și literară” („La Muse roumaine — feuille musicale et littéraire”) paraissant à Blaj en 1888 : „C'est chez le peuple que l'on doit chercher l'origine de ces innombrables chansons, doïnas, danses et chorals, chez le peuple que l'on doit les recueillir pour les bien étudier, suivant le caractère et les coutumes, et ensuite les arranger selon les règles de l'harmonie. Ce n'est que de cette manière que l'on pourra répandre, chez nous, notre musique nationale, non seulement parmi nous, mais même parmi les étrangers, et ce n'est que de cette manière qu'une nouvelle note caractéristique de notre individualité nationale pourra se manifester devant le monde entier”. Et le zéléux précurseur de la musique de Transylvanie le conclure par une pensée de bon augure „au futur et grandiose édifice de notre musique, à la musique classique roumaine, comme étant le seul but que nous devons rechercher notre musique nationale, comme étant un second langage par lequel nous puissions nous manifester”.

Stăhănescu, Mureșianu, Dima, ont l'intuition d'un chemin propre de la musique nationale, au premier lieu qui concerne le style. Cet idéal animera l'oeuvre d'interprètes et compositeurs, tels que Musicescu, Kiriac et Vidu. Dans un mémoire adressé au Ministère de l'Instruction Publique, le 30 août 1890, Gavriil Musicescu expliquait : „En me rendant compte de la valeur des chansons populaires roumaines, de l'importance culturelle de ce genre de musique, ainsi que de l'effet que leur diffusion systématique produirait dans une nation, je me suis proposé de faire de ces chansons un petit recueil, les prenant directement chez le peuple et en les harmonisant dans les tonalités dans lesquelles le peuple les chante”.

Ce sont là deux genres d'activité : celle de collectionneur de folklore et celle de compositeur, réunies pour la première fois dans un même but social et

éducatif et ayant pour mobile esthétique la conquête de l'originalité.

Développée sur le sol de la musique nationale, les innovations préconisées par Musicescu suscitent un vif écho dans l'opinion musicale étrangère, tel qu'il ressort de l'article de l'ethnographe Julien Tiersot paru en 1890 dans la Revue des Traditions Populaires : „M. G. Musicescu, maître du Choeur de l'Eglise métropolitaine de Jassy a interprété en 1887, à l'occasion d'une fête solennelle, un bouquet de mélodies populaires roumaines, qu'il avait harmonisées. Véritable témérité, car nul jusqu'à lui, en Roumanie, n'avait osé enlever les chansons populaires à leur milieu naturel : la campagne, et les exécuter avec le concours de quelques musiciens qui sont mieux préparés que leurs habitués interprètes : les paysans. Or, le succès dépassa toute attente... Encouragé par cet accueil, j'ai vu en France des choses non moins surprenantes. M. Musicescu publie un recueil de 12 de ces mélodies avec harmonisation chorale et transcription pour piano”.

Deux exemples éclairent, dans la conception de Kiriac, la voie menant à la musique nationale. En premier lieu, l'expérience acquise par la musique universelle : „Les grands peuples ont une musique qui leur est propre, caractéristique, inspirée par l'élément indigène”. Ensuite, les efforts persévérants déployés dans les autres domaines de création artistique : nos musiciens devront suivre le même chemin que celui de notre littérature. Pour écrire de la bonne musique durable, il faut travailler dur, il faut de la persévérance dans le travail et de l'enthousiasme. Il faut y mettre du coeur ; ne pas s'habiller de vêtements étrangers, mais rester soi-même. En ce qui nous concerne, il faut encore une chose de très grand prix : nous devons chanter, comme nous parlons : en roumain. Il faut qu'avec le temps, nous parvenions à former un style musical roumain”.

Dans son métier d'élaboration musicale, Kiriac professait un art engendré non par la technique, mais par l'idée et le sentiment qui animent tout acte de création : „Rappelez-vous bien que l'harmonie, le contrepoint, la fugue ne sont que des moyens, des instruments perfectionnés, avec lesquels on manipule la musique mais ne sont pas la musique. L'idée qui impressionne, l'idée simple et claire, est la musique même. Aussi compliquée qu'elle soit, la musique doit se réduire à une idée simple. De même que dans la littérature. Pour résumer un ouvrage littéraire, il faut qu'il y ait un fond ; si l'on ne peut le résumer, c'est qu'il ne contenait que des paroles, que du métier, mais pas de fond. C'est à cela qu'il faut penser lorsqu'on se décide à écrire. Nous n'avons pas besoin de faire montre de science d'hommes habiles, il nous faut sentir les choses, afin de partager nos sentiments aussi à d'autres”. Combien profonde et convaincante est la concordance de ces principes avec l'oeuvre de Kiriac, dont les compositions ont pénétré les coeurs de maintes générations aimant la musique !

Dans la création chorale laïque, pénétrée de vibration patriotique, d'aspiration vers l'accomplissement de l'Union de la Roumanie, d'amour pour le bas-peuple — la grande source de valeur spirituelle de la nation —, aussi bien que dans la musique religieuse, qui ouvre les horizons des formes amples du genre choral, on trouve organiquement entrelacés, les traits de l'originalité de langage qui révèle tout premièrement l'inédit modal du folklore laïque et psaltique mentionné ci-dessus. Il faut en même temps remarquer que les limites de l'horizon poétique purement musical ou programmatique demeurant en une certaine mesure conventionnelles dans la musique symphonique ou de chambre de l'époque, elles ont imprimé à ces créations leur caractère stylistique, académique. Pareillement à d'autres écoles nationales, l'esthétique du romantisme se reflète dans la musique des précurseurs de l'école roumaine, en premier lieu sur le plan de l'attitude militante et sur celui de l'intérêt musical-ethnographique d'influence herdérienne, afin de préparer la voie aux systèmes originaux re-

présentatifs, stimulés par les impératifs sociaux-culturels de l'époque.

Ce saut dans la conscience esthétique et dans la réalisation artistique sera rendu possible par l'apport de Georges Enesco et de sa génération. On y observe un certain parallélisme avec la situation existant dans d'autres écoles musicales, car une orientation, liée plus ou moins directement à l'impressionnisme français — Alfonso Castaldi, Alfred Alessandrescu, Ion Nonna Otescu — eut, la première, le mérite de hausser la maîtrise d'art de l'école roumaine au niveau de l'art européen de l'époque ; pour un moment, en exceptant l'éloquent Poème Roumain d'Enesco, le métier artistique l'emporte sur l'idéal esthétique, mais bientôt de salutaires et naturels entrelacements et complètement ne tarderont pas de faire leur apparition.

Fleur de l'admirable graine du melos ancestral, la musique roumaine s'est, en effet, révélée, dans la période moderne et contemporaine de notre culture, comme une des plus profondes et des plus originales expressions de la spiritualité nationale. La vitalité de notre école de composition se manifeste par la richesse des valeurs et des tendances, par la force avec laquelle des générations, des courants et des personnalités se définissent dans le contexte d'idées et d'affinités qui nous est propre. Sensible aux grandes transformations qui ont eu et ont lieu dans la conscience artistique du XX-e siècle, offrant elle-même un aspect actif et représentatif de cette conscience, la musique roumaine reflète, par tout ce qu'elle a de plus essentiel, la pensée vigoureuse, opérant des synthèses spécifiques, l'aspiration féconde vers un humanisme de vaste horizon, la constante prédilection pour la découverte des traits spirituels généreux et nobles de notre peuple. C'est le credo et le profil artistique des plus marquants parmi les compositeurs roumains, depuis Enesco, Jora, Drăgoi, Cuclin, Andricu, Negrea, Paul Constantinescu, jusqu'aux musiciens ayant atteint la maturité pendant ces dernières dizaines d'années.

L'idée du rôle exaltant de l'art à une époque de confrontations suprêmes de l'être humain avec sa propre conscience, le suggestif et troublant aspect de la vie et de l'effort créateur, comparés par Enesco à une corde tendue qui revient à la position simple et droite dont elle est partie, ou à un spiral qui revient avec des qualités supérieures à son point de départ, symbolisent la dialectique progrès-tradition, sous la lumière de laquelle le musicien place son propre chemin vers l'originalité. Pénétré par la musique jusque dans les tréfonds de son être, Enesco a cherché le sens de celle-ci, la nécessité de l'oeuvre d'art, non pas dans la nouveauté apparente, mais dans sa vérité humaine : „Tout compositeur tâche de rendre pour le mieux la vérité dans l'expression, la noblesse dans la forme“. La qualité spécifique de la musique est de refléter l'existence sociale et nationale : „La musique est un langage qui reflète sans possibilité d'hypocrisie, les qualités psychiques de l'homme, des peuples“. En définissant le beau comme „une réalité vivante, cosmique“, Enesco souligne, de fait, la dualité objective-subjective de ses lois : „L'artiste dévoile à l'humanité la voie vers l'harmonie, qui est félicité et paix“.

Dans la conception d'Enesco, l'originalité constitue la qualité la plus prégnante de l'oeuvre d'art. Plus que les particularités stylistiques en elles-mêmes, elle implique la force de vie intérieure de l'oeuvre d'art, sa signification. „Chaque oeuvre doit avoir son origine intérieure, indépendamment du formalisme d'une conception qui nous a semblé ou qui, de fait, a été un succès à une autre occasion. Le même critère de la valeur intrinsèque d'expression de la musique élimine les fausses antinomies, comme par exemples, entre classicisme et modernisme, ou entre les arts de la symphonie et de la rhapsodie. Le musicien hausse le sens de la notion de style à celui de caractère et établit l'indépendance active, harmonieuse, de la musique par rapport aux autres arts et aux mathématiques. Art de l'action, par excellence,

la musique est „l'expression pure d'un état d'âme“.

En mettant l'exclusivisme et la tendance vers le classement formel des valeurs hors des principes de l'art, le véritable créateur réalise une synthèse naturelle de la tradition et des conquêtes de son époque“. Nous ne devons pas démolir ce qui existe mais l'adapter à la nouvelle adaptation de notre oeuvre. Fertiliser l'expérience du passé enrichit les traits contemporains de l'art et crée les conditions de sa durée. „Le seul progrès qui peut influencer profondément l'avenir, est celui dont les racines sont dans le passé et non pas celui artificiellement imposé“.

D'une inestimable valeur théorique sont les idées d'Enesco concernant l'originalité de notre musique populaire et, en étroite liaison avec celle-ci, le chemin parcouru par l'école roumaine de composition. „Méprisée par les classes privilégiées“, la musique populaire, „l'un des trésors dont la Roumanie peut s'enorgueillir“, est le point de départ de la création nationale. „L'école roumaine, d'ailleurs, a commencé à s'imposer par des ouvrages qui portent le sceau indiscutable de notre terre roumaine“.

Avec une finesse et une subtilité incomparables, le musicien fait l'introspection de son propre univers spirituel, en surprenant le mécanisme si complexe de la création, le processus de l'élaboration de l'originalité. L'Inspiration ? „Pour devenir „inspiration“, il faut tout un complexe intérieur et pourtant spatial, dans lequel s'amassera, venant d'un endroit secret, sans commencement, une espèce de spirale nébuleuse astronomique... En ce qui me concerne, l'inspiration commence à révéler son existence par une espèce de fièvre douce que je sens confusément... et qui est devenue un état presque permanent... Cette impulsion initiale résulte du contact stimulant avec la vie, avec la nature, détachée de l'être spirituel du créateur, engendre par la suite, la tension des grandes élaborations. „Guidé par l'idée, une puissance invisible déroule devant nous les nuages, les entrelace, les entretisse. La fantaisie est l'odeur balsamique de la matière première : le sentiment“. L'intellect du compositeur, sa pensée contribuent à transformer „la matière première“ qui, comme le disait Enesco, naît du „fredonnement de l'état psychique“, en une création artistique de haute signification et perfection de la forme. „Le tout est que l'impression nerveuse une fois perçue, la grandeur psychologique de la conception qui élève l'esprit dans les sphères bleues, demeure intacte“.

Après le Poème Roumain, évocation captivante et originale des images de la vie de campagne, demeurrées vivantes dans le souvenir du compositeur, Enesco immortalise l'âme du peuple dans les deux rhapsodies roumaines. En utilisant des mélodies empruntées au répertoire de virtuoses célèbres de l'art de l'interprétation folklorique, gardiens des vieilles chansons, kobzars, joueurs de la flûte de Pan, Enesco les assemble si merveilleusement „leur accordant — tel qu'il s'exprimait — un sens dynamique“, qu'elles sont devenues de vibrants messages de l'âme roumaine dans le monde.

Toute la création de maturité d'Enesco révèle sa capacité exceptionnelle de réaliser une fusion entre l'esprit des grandes formes consacrées par la tradition et la substance mélodique populaire, ce ferment de l'expression originale qui sera décisif dans le processus de cristallisation de l'art du compositeur. Bien qu'à une analyse superficielle, les valeurs illustrées semblent n'appartenir qu'au folklore citadin, l'oeuvre d'Enesco reflète, en réalité, les traits les plus caractéristiques du melos populaire roumain, au moyen d'une transfiguration des éléments „parlando rubato“ de la construction ouverte-improvisée des subdivisions des tons spécifiques, ainsi qu'à l'aide d'une certaine hétérophonie contenue dans le substratum mélodique de l'art populaire.

L'élan de la vie et de l'oeuvre musicale s'accroissant à partir de la troisième décennie, les recherches scientifiques des significations de la vie et des richesses de structure contenues dans le folklore,

ont, graduellement, rendu plus clair le sens supérieur de la musique placée à l'horizon spirituel de l'individu et de la collectivité. Les grandes confrontations sociales qui se sont reflétées dans la littérature de l'après-guerre, la pénétration toujours plus profonde des aspirations démocratiques au sein de l'art plastique militant, ont stimulé dans ces mêmes directions aussi l'activité de composition et d'interprétation musicales. L'accomplissement de l'Union nationale, les progrès de la lutte des forces démocratiques avancées — laquelle atteint à un degré supérieur par la création en 1921 du Parti Communiste Roumain —, créent le cadre propice à l'affirmation des convictions sur le rôle actif de l'art, sur la finalité morale-esthétique de la musique.

En jetant un regard rétrospectif sur le chemin parcouru depuis la fondation de l'école musicale roumaine moderne, par sa génération, Mihail Jora notait au début de la cinquième décennie : „Un groupe de jeunes gens inconnus, dont j'étais, se sont mis en route en 1920, ayant pour tout capital l'amour du beau, l'enthousiasme et la volonté indomptable de créer, après la dure épreuve qu'avait représenté la guerre pour l'unité nationale, un art musical roumain. Avec ce maigre capital et l'aval de notre grand maître Georges Enesco, nous gravissons depuis, par degrés, la dure pente de nos aspirations. Mais, lorsque nous arriverons à la halte décisive, nous aurons la joie, en regardant en arrière dans la vallée, de constater qu'une petite partie du chemin a quand même été déblayée. Mais, voici que la vallée, une fois de plus résonne de tumulte et de clameurs et que dans l'étréot sentier un autre groupe de jeunes gens court à nouveau, qui cherchent à se surpasser l'un l'autre pour se frayer un chemin vers la cime. Avec la même nostalgie du beau, avec le même enthousiasme, ils courent sur les traces de leurs prédécesseurs. Certes, ils les dépasseront, car le sillon tracé par ceux-là facilite à présent la tâche de ceux-ci. Mais, tous proviennent de l'école roumaine créée par les fondateurs de la Société des Compositeurs Roumains. La plupart d'entre eux ne sont encore jamais sortis du pays et ce qu'ils écrivent est imbibé de saveur roumaine. Laisant entrevoir, de chacun d'eux, la personnalité qui se développera petit à petit, avec le temps“.

Animés en effet d'un idéal qui est d'ailleurs commun à l'art national, des musiciens de différentes écoles, de différents tempéraments et de différentes affinités stylistiques, brosent, chacun d'eux, leur personnalité dans l'effort unique de transfigurer artistiquement la sensibilité et les aspirations esthétiques spécifiques du peuple auquel ils appartiennent. Réceptifs à l'égard des directions différentes où s'engage la musique de leur temps, sondant les sphères jusqu'alors inédites du folklore, les contemporains et les disciples d'Enesco, Jora, Drăgoi, se sont mis en route pour forger la musique de notre époque et affirmer un credo novateur, certes, mais relié par toutes ses fibres à la vie, à l'âme de leurs compatriotes.

„Le national et l'universel“ — affirmait Paul Constantinescu comme une conviction commune à toute sa génération — „ne sont guère des antinomies, mais des sphères concentriques qui se contiennent selon le critère de l'affirmation du national dans l'espace et le temps d'existence de l'universel... Le national n'exclue point l'universel, mais s'y intègre et une oeuvre d'art sera d'autant plus universelle qu'elle est plus spécifiquement nationale, en jaillissant organiquement vers l'universel. Wagner, Verdi, Moussorgski, ne sont pas des phénomènes séparés, mais des représentants de leur milieu teutonique, latin ou slave. Et si, actuellement, leurs oeuvres musicales sont tenues pour universelles, cela est dû à la diffusion qu'avec le temps ces valeurs ont obtenu, en devenant non seulement un avoir international, mais en continuant aussi à conserver ce caractère de représentantes d'un esprit particulier“.

La culture musicale roumaine, relativement jeune sous le rapport des formes complexes de l'art sa-

vant, mais disposant d'un admirable legs folklorique, se doit comme nécessité impérieuse, d'exprimer l'idée musicale dans une forme nationale qui, d'une part, saura nous affirmer nous-mêmes en tant que peuple, intégré, mais différencié, dans l'ensemble mondial, et d'autre part nous apportera une note d'originalité et de large variété, capable d'accorder la place requise par chacune de nos personnalités créatrices“.

Une contribution toute spéciale à l'application créatrice du dit credo, a été apportée par Sabin V. Drăgoi dans son Divertissement rustique pour orchestre à cordes ainsi que dans son drame psychologique „Năpasta“, où il développa une harmonie engendrée par la structure mélodique même, à l'aide d'une superposition d'intervalles caractéristiques (quartes, secondes), témoignant également d'un penchant pour la hétérométrie propre aux colinde et aux danses populaires ainsi que pour la forme de variation caractéristique du melos de la ballade et de la doïna. Mihail Andricu s'est imposé en tant que représentant proéminent de la pensée symphonique classique, assimilée et recréée dans un ample cycle de symphonies et d'ouvrages de musique de chambre, caractérisés par un souffle lyrique et épique de grande résonance et à tous points originaux. Autre représentant de marque de l'esprit créateur et pédagogique de la vie musicale roumaine, Mihail Jora s'est affirmé comme une personnalité particulièrement puissante. Ses ballets, ses lieder et sa musique de chambre témoignent d'un art et d'un raffinement inégalables, qu'il atteint au moyen de l'élargissement du spectre chromatique d'origine modales dans le cadre d'achevées constructions harmoniques. Une intéressante synthèse du folklore roumain et des orientations occidentales de la musique, s'échelonnant depuis le néoclassicisme à l'expressionnisme, est réalisée par Filip Lazăr, Dinu Lipatti, Theodor Rogalski, Marcel Mihalovici, Ionel Perlea, Constantin Silvestri. Le développement d'une harmonie de forte tonalité modale, ayant des racines dans la musique byzantine aussi bien que dans les structures heptatoniques du folklore, de même que la stylisation burlesque, satirique, du melos folklorique citadin, en réalisant un fluide mouvement architectonique, sont dus à l'esprit de composition de Paul Constantinescu, cependant que Zeno Vancea et Sigismund Toduță manifestent des ressources personnelles en développant une polyphonie linéaire de substance modale, le premier l'empreignant d'une suggestive teinte lyrique, alors que le deuxième se garde dans l'épique, attestant son penchant vers la réflexion philosophique. Ion Dumitrescu cultive un art sarmonique-orchestral, plein de fantaisie et de suggestion lyrique, ce qui du reste constitue le côté original de son oeuvre musicale. Dans le même courant de tendances, s'inscrivent des compositeurs tels que Martiian Negrea, Alfred Mendelsohn, Tudor Ciortea, Ludovic Feldmann, Gheorghe Dumitrescu — compositeurs de renom en tout genre, depuis les formes miniaturisées jusqu'aux grandes fresques vocales-orchestrales. D'autres musiciens d'expérience, comme par exemple Nicolae Buicliu, Diamandi Gheciu, Achim Stoia, Matei Socor, Max Eisikowitz, Liviu Comes, Hilda Jerea, Paul Jelescu, Mansi Barberis, Tudor Jarda, Ovidiu Varga, des interprètes aussi, remarquables, tels que Valentin Gheorghiu, Mircea Basarab ou Mircea Popa, apportent leur contribution d'originalité à l'enrichissement des orientations et des valeurs de la musique roumaine.

Tel est le fondement sur lequel s'élève l'édifice de la musique roumaine contemporaine, le pont qui relie l'héritage d'Enesco et la musique des jeunes générations de nos jours.

La création musicale de la Roumanie actuelle connaît en effet l'essor le plus impétueux de l'histoire de l'art national. Depuis la conception d'une parfaite continuité de la tradition jusqu'à celle d'une participation active aux grandes mutations qui se produisent — à partir du milieu de notre siècle — dans

les domaines de l'art, la musique roumaine affirme la richesse de ses talents, de ses styles, de ses techniques. En conservant parmi ses impératifs fondamentaux, la responsabilité sociale-patriotique et humaine de l'acte créateur, aussi bien que la densité de l'expression au service d'une idée claire, la musique roumaine actuelle témoigne de son originalité et de sa valeur par le fait qu'au delà de la nouveauté des solutions qu'elle applique, elle fait retentir l'écho de la sensibilité artistique propre à la nation.

La diversité, parfois déconcertante, des recherches artistiques individuelles, la variété et la nouveauté des domaines investigués, les rapports inédits produits entre l'activité créatrice, celle d'interprétation et celle de la recherche théorique, de même que la pénétration d'éléments techniques et de données scientifiques abstraites dans la pensée et la pratique musicales, associés à l'évolution générale de la spiritualité contemporaine, concourent à l'enrichissement incessant du langage musical, à la multiplication des voies de réalisation en tout genre. Ces traits nouveaux mettent en évidence avec finesse un certain caractère spécifique de la pensée et de la sensibilité des compositeurs roumains de tout âge et tout style, un certain ethos particulier aisément perceptibles par les amateurs de la musique roumaine et la critique musicales de partout. En l'affirmant, nous envisageons cette générosité de l'idée et du sentiment, doublée constamment par une attitude lyrique contemplative que si puissamment incarne la création énesquienne. Mais, nous envisageons pareillement cet équilibre et cette limpidité de la conception, ce caractère vigoureux des structures sonores.

L'ample périmètre de la diversité des styles cernés dans la sphère d'une conception esthétique unique, est illustré par l'oeuvre de compositeurs appartenant à la génération moyenne, de même que par l'arrivée précoce à la notoriété de quelques jeunes talents. Du récent paysage du monde roumain de la composition, nous choisissons en exemple, quelques ouvrages représentatifs de la maturité artistique ou de l'intensité de relief dont témoignent leurs auteurs. Le Concerto pour hautbois et orchestre, d'une robuste expression lyrique, émanant du mélос roumain, baigné de lumière, le poème vocal-symphonique Rêve cosmique ainsi que l'Élégie pontique de Theodor Grigoriu, confirment par leur subtile élaboration polyphonique modale et leur orchestration colorisée, l'aptitude de l'auteur à suggérer des valeurs spirituelles spécifiques de notre temps et attestent l'ample registre de modalités dont usent aujourd'hui les compositeurs.

Hostile à l'emprunt fidèle des solutions techniques appartenant à n'importe quels systèmes clos, Pascal Bentoiu s'impose à notre analyse par des oeuvres pleines de verve et de raffinement, ainsi que par des ouvrages de grande densité lyrique-dramatique (L'Amour médecin, L'immolation d'Iphigénie, ce dernier étant 1-er Prix de la Télévision italienne, et Hamlet — Prix Guido Valcarengi, Milan), à côté d'auteurs qui généreusement et de manière nouvelle continuent de suivre le chemin original ouvert dans notre paysage musical par Enesco et Jora.

Nicolae Beloiu avec sa Symphonie (distinguée du Grand Prix du Concours International de Bruxelles) et Wilhelm Berger avec son Concerto pour violon et orchestre, ses symphonies et ses quatuors (1-ers Prix à Monte-Carlo, Bruxelles et Liège) synthétisent avec un art achevé la force d'expression de la musique de chambre et les vertus épiques de l'art symphonique, en même temps qu'ils répondent aux exigences de l'artiste contemporain à s'appuyer sur des valeurs recueillies au trésor théorique et de composition créé par l'humanité.

Nous découvrons de nouveaux champs de manifestation de notre ethos dans les concertos, la ballade Lion et vaillant jeune homme luttèrent ainsi que dans l'opéra Zamolxès de Liviu Glodeanu, où un rythme d'essence populaire engendre toute la facture moderne de sa musique; Adrian Rațiu, dans son

Concertino, manifeste un caractère de vigoureuse polyphonie des timbres; Doru Popovici, avec sa III-e Symphonie inspirée de l'épopée antique, les éclatantes Danses du Maramourech de Corneliu-Dan Georgescu; les Vitraux et les Tapis Roumains de Mihai Moldovan; la Ballade et les Psaumes tirés d'Arghezi dûs à Nicolae Brînduș et qui nous apportent le souffle vital et optimiste des compatriotes s'édifiant une destinée radieuse, toutes ces oeuvres et tous ces compositeurs complètent le tableau de l'actuelle musique roumaine.

Fidèles à leur conviction d'une éternelle vitalité de la mélodie, Dumitru Capoianu dans Variations cinématographiques, Dumitru Bughici dans Dialogues dramatiques, Laurențiu Profeta dans le ballet Prince et Mendant, Alexandru Pașcanu avec sa Toccata symphonique, Carmen Petra-Basacopol avec son poème Les Branches, Mircea Chiriac dans sa Sinfonietta, Stefan Mangoianu dans sa cantate Casa, Andreas Porfetye avec sa Cantate sur des vers de Nicolae Labiș, Walter Mihai Klepper avec son Divertissement, Zoltan Aladar avec sa Symphonie trouvent les ressources adéquates pour affirmer leur art musical, tandis que tout aussi fécond et significatif s'avère être l'apport d'originalité de Radu Paladi, de Sergiu Sarchizov, de Norbert Petri, Cornel Trăilescu, Aurel Popa, Vasile Herman, Gabriel Jodal, Ervin Junger, Wilhelm Demian, Teodor Bratu, Bogdan Moroiianu, dans les domaines symphonique, choral-orchestral et de la musique de scène.

Sur le chemin vers l'absolu, vers la conquête des essences, vers l'acquisition des attributs propres à l'esprit national en même temps que contemporain-universel, la création roumaine de musique enregistre des phénomènes d'investigation complexe, où l'assimilation des acquisitions existentes et des modalités nouvelles s'entrelacent, en étendant de la sorte le champ de manifestation de certains compositeurs qui d'ailleurs nous ont pleinement convaincus jusqu'à présent, tout au long de leur évolution artistique, du puissant écho que produit leur art. De semblables tendances se manifestent à travers des oeuvres que le public roumain aussi bien que l'opinion de l'étranger ont confirmé par une appréciation unanime! Frémissant de vitalité dans le Concerto pour violoncelle et orchestre (1-er Prix du Concours de Création de Genève, 1962), captivant de vibration lyrique et méditative dans la Symphonie de chambre, les deux ouvrages se caractérisant par le relief mélodique et polyphonique, Anatol Vieru se consacre actuellement à une composition dominée par un contrôle lucide du sentiment, autant que par une concentration intérieure des sens de la structure musicale. Alors que ses Scènes nocturnes pour chœur, d'après Lorca, bouleversent la sensibilité de l'auditoire par le traitement de thèmes humains, l'Ode au Silence explore les microstructures disposées de manière complexe et sollicite des auditeurs non seulement une imagination pénétrante et une affectivité poétique, mais encore, surtout, de l'introspection, et de la capacité de saisir, d'analyser.

Virtuose des architectoniques sonores, fervent des paramètres abstraits de la musique, conquérant avec ses Arcades, ses Eloges et ses Cânti de nouvelles zones expressives de la musique, Aurel Stroe vise dans Oedipe à Colone de reconstituer l'acte de la création artistique empreinte d'une organisation logique, raisonnable de la nébuleuse matière que sont les sons: efforts téméraires vers une conception et un langage nouveaux, vers un dialogue spontané en même temps que longuement médité avec ferveur et sens de la responsabilité artistique qui revient à part égale au compositeur, à son partenaire actif, l'interprète, et enfin au public appelé à s'habituer peu à peu à cette grammaire inédite. Des préoccupations apparentées rapprochent des personnalités pourtant différentes, comme le talentueux compositeur Tiberiu Olah, qui, ayant donné Cantates, Symphonie et La colonne sans fin, manifeste à présent dans Le Portail du Baiser ainsi que dans ses Rythmes et

Espaces des essences d'art folklorique associés à des symboles du syncrétisme arts plastiques-musique. Cornel Tăranu, dans Symétries, Dan Constantinescu dans la Symphonie de chambre, Mircea Istrate dans le Concert stéréophonique, Myriam Marbé dans son Rituel de la soif de la terre, Corneliu Cezar dans Taaroa, affirment par des ouvrages dévoilant leur vaste horizon thématique et le large registre de leurs moyens d'expression, leurs capacités à parcourir un chemin très divers de la composition, allant depuis la valorisation du fond folklorique authentique d'après une conception moderne, à l'investigation d'éléments musicaux de la facture la plus récente.

Une tendance accentuée vers l'abstraction du discours musical au service de l'intensification de l'expression et de l'accroissement de la dynamique des sonorités, est manifestée par Stefan Niculescu, dans sa Symphonie pour 15 instruments, si appréciée, ainsi que, récemment, dans son Hétéromorphie qui soumet la forme à un processus de dissociation profonde des éléments structuraux. Alexandru Hrisanide, en partant de Volumes, atteint dans Ad perpetuam rei memoriam la concrétisation du principe aléatoire au service de l'obtention maximale d'une spontanéité des couleurs. Octavian Nemescu poursuit dans Triangle des sonorisations expressives de données tirées des théorèmes géométriques. D'autres jeunes talents pleinement affirmés ou se trouvant encore sur les bancs de l'école, sont appréciés pour la passion qu'ils témoignent et le sentiment de responsabilité dont ils sont empreints lorsque fougusement ils

participent à la recherche de nouvelles possibilités de création musicale, tout en demeurant dans l'essence fidèlement attachés aux principes immuables de la musique roumaine; citons-en: Lucian Meşianu, Costin Miereanu, Nicolae Coman, Mihai Moldovan, Mihai Mitrea-Celarianu, George Draga, Gheorghe Costinescu, Stefan Zorzor, Eugen Wendel, Theodor Drăgulescu, Dan Voiculescu, Csiki Boldiszar, Anton Zeman, Vasile Spătărelu, Irina Odăgescu. Parmi les oeuvres toutes récentes, certaines constituent, cela va sans dire, des recherches, des essais; mais, quelque qu'elles soient, le critère de leur finalité est, au-delà des problèmes de structure, des moyens techniques, la résonance humaine, l'écho réel qu'elles suscitent au coeur d'un auditoire initié, avisé. De ce point de vue, nous considérons que les ouvrages de facture purement académique aussi bien que les élaborations sonores qui ne transgressent pas les limites d'un abstractionnisme démuné de chaleur humaine, ne sauraient demeurer qu'étrangers à une pensée artistique, en contenant très peu de chances à être conservés par la postérité.

Une conception large, une vision empreinte de force créatrice, concernant l'originalité engendrent actuellement des valeurs qui, tout en s'alignant sur la voie des grandes traditions de notre art musical, représentent l'expression d'une synthèse des conquêtes artistiques contemporaines et annoncent témérairement les modalités artistiques appelées à conquérir l'avenir de la musique.

# CUPRINS

<i>Vasile Tomescu</i>		<i>Adrian Rațiu</i>	
În ritmuri de foc și-n tonuri de lumină	1	Pe orbita artei universale	23
<i>DOCUMENTE PRIVIND :</i>		<i>George Zaharescu</i>	
Lupta și aspirațiile pentru progresul social și		Slujitori ai artei lirice	24
spiritual al poporului nostru. (scurtă antolo-		<i>Ion Crișan</i>	
gie de texte, selecționate de Constantin V.		Acorduni	25
Drăgoi) . . . . .	3	<i>Dan Voiculescu</i>	
<i>Sigismund Toduță</i>		Cuvinte pilduitoare	25
Spre izvoarele adevărului	6	<i>Ion Buzea</i>	
<i>Theodor Grigoriu</i>		Vorbind despre viața mea	26
Mărturisiri la o glorioasă aniversare	7	<i>Liviu Comes</i>	
<i>Octavian Cosma</i>		Sintem mândri .	26
Coordonate ale unității de concepție și di-		CONFIRMĂRI PE ALTE MERIDIANE :	
versității stilistice în muzica românească.	9	Creația românească (Ileana Rațiu)	27
<i>Theodor Bratu</i>		INTERVIURI :	
Supremul nostru ideal	12	Lawrence Foster (Iosif Sava) . . . . .	28
<i>Romeo Ghircoiașiu</i>		Marin Constantin (Theodora Albescu)	29
Succesive generații	14	CONCERTE — SPECTACOLE	
<i>DIN VIAȚA UNIUNII COMPOZITORILOR</i>		<i>Doru Popovici</i>	
Spiritul epocii socialiste și cerințele actuale		Simfonia a IV-a de Gheorghe Dumitrescu	32
ale educației muzicale a tineretului : Dumitru		<i>J. V. Pandelescu</i>	
D. Botez, Ioan Pop, Eremia Albuțiu, Dumitru		Maria Fotino și Maxim Șostacovici la Radio-	
Capoianu, Dumitru Bughici, Matei So-		televiziune . . . . .	32
cor, Felicia Donceanu, Constantin Palade,		<i>Dumitru Avakian</i>	
Mircea Neagu, Petre Ghelmez, Aurel Popa,		Formația „Ars Nova“ din Cluj	33
Liviu Dandara, Laurențiu Profeta (Material		<i>Anton Dogaru</i>	
realizat de Constantin Răsvan) . . . . .	14	Coruri	34
<i>Margareta Pislaru</i>		<i>Grigore Constantinescu</i>	
Prilej de adâncă meditație	19	Turandot	35
<i>Nicolae Niculescu</i>		<i>Theodor Bălan</i>	
În confruntarea contemporaneității	19	Eschenbach	36
<i>Zoltan Aladar</i>		<i>Mihai Moldovan</i>	
Pentru un profund mesaj umanist .	21	Orchestra Radioteleviziunii	36
<i>George Pascu</i>		NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE	
O creație a zilelor noastre	21	(Bulletin d'Informations de l'Union des	
<i>Boris Cobasnian</i>		Compositeurs de la République Socialiste de	
În orașul de pe malul mării .	22	Roumanie)	
<i>Ștefan Lakatos</i>		<i>Dr. Vasile Tomescu</i>	
Acest salt în istorie	22	Essai sur le problème de l'originalité dans	
		la musique roumaine . . . . .	37

# SOMMAIRE

<i>Vasile Tomescu</i>		<i>George Zaharescu</i>	
A travers des rythmes fougueux et des tonalités lumineuses . . . . .	1	Au service de l'art lyrique . . . . .	24
DOCUMENTS CONCERNANT:		<i>Ion Crișan</i>	
La lutte et les aspirations pour le progrès social et spirituel de notre peuple (brevé anthologie de textes choisis par Constantin V. Drăgoi) . . . . .	3	Accords . . . . .	25
<i>Sigismund Toduță</i>		<i>Dan Voiculescu</i>	
Vers les sources du Vrai . . . . .	6	Paroles exemplaires . . . . .	26
<i>Theodor Grigoriu</i>		<i>Ion Buzea</i>	
Confessions . . . . .	7	En parlant de ma vie . . . . .	26
<i>Octavian Cosma</i>		<i>Liviu Comes</i>	
Coordonnées esthétiques de notre musique . . . . .	9	Nous sommes fiers . . . . .	26
<i>Theodor Bratu</i>		<i>DES SUCCÈS À L'ÉTRANGER QUI CONFIRMENT</i>	
Notre idéal suprême . . . . .	12	La création musicale roumaine (Ileana Rațiu) . . . . .	27
<i>Romeo Ghircoiașiu</i>		Interview (Iosif Sava) . . . . .	29
Des générations qui se suivent . . . . .	14	Marin Constantin (Theodora Albescu) . . . . .	30
<i>DE LA VIE DE L'UNION DES COMPOSITEURS</i>		CONCERTS — SPECTACLES	
L'esprit de l'époque socialiste et les exigences actuelles de l'éducation musicale de la jeunesse : Dumitru D. Botez, Ioan Pop, Eremia Albuțiu, Dumitru Capoianu, Dumitru Bughici, Matei Socor, Felicia Donceanu, Constantin Palade, Mircea Neagu, Petre Ghelmez, Aurel Popa, Liviu Dandara, Laurențiu Profeta (Réalisation : Constantin Răsvan) . . . . .	14	<i>Doru Popovici</i>	
<i>Margareta Pislaru</i>		La IV-e symphonie de Gheorghe Dumitrescu . . . . .	32
Cela nous engage à réfléchir . . . . .	19	<i>J. V. Pandelescu</i>	
<i>Nicolae Niculescu</i>		Maria Fotino et Maxime Chostakovitch à la Radiotélévision . . . . .	32
L'actualité confrontée . . . . .	19	<i>Dumitru Avakian</i>	
<i>Zoltan Aladar</i>		L'ensemble „Ars Nova“ de Cluj . . . . .	33
Pour un profond message d'humaniste . . . . .	21	<i>Anton Dogaru</i>	
<i>George Pascu</i>		Choeurs . . . . .	34
Une œuvre de nos jours . . . . .	21	<i>Grigore Constantinescu</i>	
<i>Boris Cobasnian</i>		Tourandot . . . . .	35
Dans la ville au bord de la mer . . . . .	22	<i>Theodor Bălan</i>	
<i>Ștefan Lakatos</i>		Eschenbach . . . . .	36
C'est un saut dans l'histoire . . . . .	22	<i>Mihai Moldovan</i>	
<i>Adrian Rațiu</i>		L'orchestre de la Radiotélévision Roumaine. . . . .	36
Sur l'orbite de l'art universel . . . . .	23	<i>NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE</i>	
		(Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie)	
		<i>Vasile Tomescu</i>	
		Essai sur le problème de l'originalité dans la musique roumaine (en français par Colette Ghimpețeanu) . . . . .	37