

CUPRINSUL

VASILE TOMESCU	
Spectacolul de operă și cerințele actualității noastre	1
NICOLAE OANCEA (Muzica)	
MIHU DRAGOMIR (Versurile) „Bărăgan“ (planșă)	
T. DUMITRESCU Întâlnire cu compozitorii și muzicologii	8
GEORGE SBÂRCEA 80 de ani de la nașterea lui Mihail Jora	12
CORNEL ȚĂRANU Enescu în lumina unei partituri necunoscute: „Strigoii“ după Eminescu	14
PETRE CODREANU Rolul criticii muzicale în educarea spectatorului contemporan	18
VIOREL COSMA Turneul corului „Madrigal“ în Elveția	21
EDGAR ELIAN De vorbă cu Ludovic Spiess în pragul unui an de activitate	23
DE PESTE HOTARE	
OLGA LEVAȘOVA Un nou studiu despre opera lui Enescu	25
THEODOR BĂLAN Note de lector: „George Georgescu“ de Tutu Georgescu	27
CRONICA DISCULUI	
DORU POPOVICI „Năpasta“ de Sabin Drăgoi și „Coruri“ de Paul Constantinescu	28
VIAȚA MUZICALĂ	
J.-V. Pandelescu Opera „Hamlet“ de Pascal Bentoiu	29
Simfonia a XIX-a de Dimitrie Cuclin la Radioteleviziune	31
MIHAI MOLDOVAN Zara Doluhanova	31
J.-V.P. Dimitrie Markevitch la Radioteleviziune	32
EDGAR ELIAN Gonzalez Mantici	33
J.-V.P. Grupul folcloric iugoslav „France Marolt“	34
E.E. Cvartetul dancz	35
DUMITRU AVAKIAN Muzica din Renaștere și Concertul orchestrei de cameră „București“	36
J.V. Festival Haydn	37
M.M. — „Damnațiunea lui Faust“ de Berlioz	38
J.V. Recital Demetriad	38
GR. CONSTANTINESCU Corneliu Gheorghiu — Mircea Negrescu	39
DAN BUCIU Sonate	39
J.V. Soprana Renée Cornea	40
Gr.C. Premieră la Operetă: Conte de Luxemburg	40
THEODOR BĂLAN Lidia Cristian	42
★	
Nelu Danielescu	43
NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE	

SOMMAIRE

VASILE TOMESCU	
Le spectacle d'opéra et les exigences de notre actualité	1
NICOLAE OANCEA (musique)	
MIHU DRAGOMIR (vers) „Bărăgan“ (planche)	
T. DUMITRESCU Rencontre avec les compositeurs et les musiciens	8
GEORGE SBÂRCEA 80 ans depuis la naissance de Mihail Jora	12
CORNEL ȚĂRANU Enesco à la lumière d'une partition inconnue: „Les revenants“ d'après Eminescu	14
PETRE CODREANU Le rôle de la critique musicale dans l'éducation du spectateur contemporain	18
VIOREL COSMA Tournée de la Chorale „Madrigal“ en Suisse	21
EDGAR ELIAN Entretien avec Ludovic Spiess au seuil d'une nouvelle année de travail	23
NOUVELLES DE L'ÉTRANGER	
OLGA LEVACHOVA Une nouvelle étude sur l'oeuvre d'Enesco	
THEODOR BĂLAN Notes d'un lecteur: „George Georgescu“ par Toutou Georgescu	27
CHRONIQUE DU DISQUE	
DORU POPOVICI „Pausse accusation“ par Sabin Drăgoi et „Choeurs“ de Paul Constantinescu	
LA VIE MUSICALE	
J.-V. PANDELESCU L'opéra „Hamlet“ de Pascal Bentoiu	29
La XIX-e Symphonie de Dimitrie Cuclin à la Radiotélévision	31
MIHAI MOLDOVAN Zara Doluhanova	31
J.-V.P. Dimitri Markevitch à la Radiotélévision	32
EDGAR ELIAN Gonzalez Mantici	33
J.-V.P. Le groupe folklorique yougoslave „France Marolt“	34
E. E. Le quatuor danois	35
DUMITRU AVAKIAN La musique de la Renaissance et le Concert de l'orchestre de chambre de Bucarest	36
J. V. Festival Haydn	37
GR. CONSTANTINESCU Corneliu Gheorghiu — Mircea Negrescu	39
DAN BUCIU Sonates	39
J. V. Le soprano Renée Cornea	40
GR. C. Première au théâtre de l'Opérette: Le comte de Luxembourg	40
THEODOR BĂLAN Lidia Cristian	42
★	
Nelu Danielescu	43
NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE	

O NOBILĂ LEGĂTURĂ

Leagăn din vechime al vieții și culturii pe pământul patriei, satul constituie în istoria poporului român mediul în care se confruntă atât de patetic și de roditor datele statornice ale firii și obiceiurilor, esența spiritualității naționale cu marile prefaceri social-politice, etice și estetice pe care le înscrie neobosită istoria. Hărăzit după paseiste concepții să rămână lovit pentru vecie de blestemul fatidic al încremenirii în rostul dintii, satul este vatra de unde a pornit străbuna minie a gloatei să sfarme întocmirile strîmbe, locul care l-a născut pe Doja și pe Horia

Pină-a fost Horea împărat
Domnii nu s-au descălțat
Nici în pat nu s-au culcat,
Prînz la masă n-au mîncat

Locul de baștină și de luptă al Vladimirescului și al Iancului, altarul ce-a sfințit jertfa țaranului obidit de nefasta coalizare, în anul al șaptelea

Poate nici nu te-ai gîndit
Că un băț doar de chăbrit
Ar da foc într-o clipită
La mătase împletită...
Dumitru țărănoiul, dulgher și lăutar
Nu tulburase satul vorbindu-i în zadar...

Satul este albia unde, sub soarele Bărăganului, strălucește holda dăruită și unde nopțile șoptesc de dragoste

Mărie, Mărie,
Ia să-mi spui tu mie
Care floare-n floare
Noaptea pe răcoare ?
Mărie, Mărie
Ia să-mi spui tu mie
Ce frunză se zbate
Cînd vîntul nu bate ?
Frunza plopului
Și a codrului
Aia se tot zbate
Cînd vîntul nu bate...

Satul este minunea care l-a zămislit pe Eminescu și pe Enescu...
Generînd literatura, muzica și arta plastică, printr-o directă și neîntreruptă filiație de la popular la savant, de la anonim la notoriu, satul oferă resurse pentru o concepție realist-militantă și pentru un stil pătruns de duhul originalității naționale și personale, dobîndite în măsura directă și nedezmînițită în care artistul știe să-și aproprieze valorile de viață și luptă, etice și estetice ale acestui mediu. Primul roman românesc și epica măreață a lui Sadoveanu, versul lui Alecsandri, Coșbuc, Goga,

Arghezi, Blaga sau Labiș, pictura lui Grigorescu, Tonitza, Luchian, sculptura lui Brâncuși sînt trup și suflet din trupul și sufletul satului. Sufletul e însăși viața lăuntrică și adevărată a acestor opere, iar trupul e forma lor măiastră ca Miorița și simplă și pătrunzătoare ca un proverb. Definim deșteptarea conștiinței muzicale românești, apariția unei școli muzicale naționale ca un proces de sesizare a fondului expresiv și structural al melosului folcloric, în strîns raport cu pătrunderea valorilor de gîndire și exprimare existente de veacuri în cîntece, doine și balade, jocuri, bocete, colinde, în muzica vechilor ritualuri de muncă și în lirica muzicală de cult, în cîntecul de luptă socială și de afirmare națională, în melodia de dor și dragoste, în nostalgică romanță și în strigătura care biciuiește, în viersul de libertate, în Mugur, Mugurel din care a purces răscolitoarea cîntare a Doftanei, Grivitei, cîntarea zilelor fierbinți de August 23.

Între viziunea pastoral-idilică a vieții satului și academismul folclorizant al zorilor școlii muzicale naționale este o legătură necesară, care n-a putut fi transgresată decît odată cu revelația caracterului militant al cîntecului social-patriotic, în opera lui Gheorghe Dima, Iacob Mureșianu, Gavriil Musicescu, Dimitrie Kiriac, Gheorghe Cucu, Ion Vidu, Tiberiu Brediceanu, Ioan D. Chirescu, exploratori de avangardă ai modalismului și armoniei modale, heterometriei și construcției rubato a frazei muzicale românești, tălmăcitori inspirați și meșteri ai muzicalității limbii noastre.

Nu mai puțin angajată social-patriotic, arta lui Flechtenmacher, Stephănescu, Dimitrescu, Caudella, Porumbescu, în măsura în care condiția ei istorică nu i-a permis depășirea sferei de cunoaștere și valorificare a aceluia folclor citadin, eterogen ca proveniență stilistică și convențional ca tematică poetică, s-a resimțit de impersonalitatea stilului dominat de universalismul clasic și romantic la lumina căruia acești creatori s-au format. Lucrînd într-o etapă cultural-istorică nouă, Castaldi și o parte din elevii lui care s-au ținut la distanță de inedita și viguroasa lume de viață și artă a satului, creează în spiritul unui eclecticism, desigur superior predecesorilor, de extracție impresionistă, mai curînd estetizînd decît militînd estetic și educativ. De aceea, înnoirea adusă de Enescu începînd cu Poema și cu rapsodiile române a strălucit în toată mărirea și nu numai prin calitatea fundamental superioară în raport cu precursorii din veacul trecut dar și — ceea ce subliniem poate îndeobște mai puțin — în raport cu unele direcții artistice contemporane marelui maestru. Căci Preludiul la unison și toată Suita în Do major pentru orchestră, partea a II-a din Simfonia I-a și toată simfonia, finalul Simfoniei a III-a și întreaga lucrare, sonatele, cvartetele, Suita Sătească, — pe care am putea s-o denumim Suita românească, sau suita națională — suita Impresii din copilărie, Oedip, restul creației enesciene de maturitate înseamnă identificarea, confundarea unui artist de geniu cu viața, gîndirea și simțirea poporului său, în tot ce are el mai profund și mai specific, mai plin și mai generos.

Drumul inițial pe care au pășit unii compozitori din generațiile formate de Castaldi, ca de exemplu Alfred Alessandrescu, Ion Nona Ottescu, Constantin Nottara, s-a dovedit închis în măsura în care muzica lor rămînea departe de izvorul atunci proaspăt și pînă azi darnic al vieții și artei populare, aflate în condiția lor cea mai naturală, cea mai

intactă și mai fascinantă la sate. Dimpotrivă, deschisă s-a arătat calea pe care au pornit datorită contactului fertil cu marea literatură națională, Mihail Jora, Mihail Andricu, Sabin Drăgoi, Dimitrie Cuclin, Marțian Negrea, Theodor Rogalski, Paul Constantinescu, Constantin Silvestri, Zeno Vancea, Sigismund Toduță, Ion Dumitrescu, Tudor Ciortea, Gheorghe Dumitrescu, Ludovic Feldman; dramatismul social-psihologic din operele Năpasta de Sabin Drăgoi și Păcat boieresc de Marțian Negrea, pitorescul autentic național din creația simfonică a lui Mihail Andricu, din baletul Priculiciul și din Scoarțe de Zeno Vancea, expresia viguroasă a Suitei a III-a de I. Dumitrescu sau Dansurilor Bihorene de C. Silvestri ori a celor Trei dansuri românești de Th. Rogalski își află echivalentul ca forță de evocare și autenticitate a limbajului în creații aparținând aceleiași perioade de maturitate a școlii naționale întemeiată de melosul folcloric citadin: ne referim la lucrări inspirate din sfera de viață a orașului ca de exemplu realist-satiricele La Piață — balet de Mihail Jora și O noapte furtunoasă — comedie muzicală de moravuri de Paul Constantinescu.

Integrată concepției estetice care s-a fundamentat în anii republicii noastre populare și în etapa ei ascendentă, socialistă, tradiția legăturii muzicii românești cu viața și cultura satului a căpătat în vremea noastră un conținut nou, forme inedite de manifestare, criterii sporite și resurse de relații multiplicat. Sub imperiul transformărilor imense de ordin politic și social-economic prin care a trecut și trece și astăzi satul, viața spirituală a țăranilor a cunoscut înnoiri continui. Școala, căminul cultural, familia, primăria, cooperativa de producție au devenit factori influențați spiritual și care influențează adinc gândirea și sensibilitatea tuturor generațiilor. Radio-televiziunea, filmul, turneele formațiilor artistice profesioniste, concursurile muzicale de masă, discul, cartea muzicală, contactul direct cu creatori și interpreți de muzică, promovarea vlăstarelor de aici în școli muzicale de la oraș — iată posibilități variate care concurează la apropierea muzicii de omul de la țară și la răspîndirea muzicii care emană din acest mediu în întreaga societate. Contribuția Casei Centrale a Creației Populare, aportul unor vrednice de laudă acțiuni, cum este cea desfășurată de Radioteleviziune sub numele de Patrium Carmen, se resimt pozitiv în reînvierea mișcării muzicale de la sat, pornită cu două decenii în urmă să se afirme plină de entuziasm tineresc. Prin toate aceste căi s-a realizat un contact larg cu creația muzicală națională, începînd cu genurile largi, de masă. Au devenit populare în conștiința interpreților și a iubitorilor de muzică de la țară numeroase cîntece patriotice al căror filon melodic își află rădăcinile adinc împlintate aici, numeroase cîntece cu caracter distractiv-educativ și însuflețitor, hrănite din seva brazdei, în frunte cu cele ale inspiraților barzi contemporani care sînt Ioan Chirescu și Ion Vasilescu. Au trecut granița auditoriului de la oraș, prin tradiție și prin condiții obiective mai cultivate, cantate, oratorii și opere pe teme istorice și patriotice, începînd cu Tudor Vladimirescu de Gheorghe Dumitrescu, rapsodii, dansuri simfonice, suite, pornind de la cele ale lui Sabin Drăgoi, Marțian Negrea, Paul Constantinescu, Th. Rogalski, Theodor Grigoriu, Mircea Chiriac pînă la Liviu Glodeanu și Corneliu Dan Georgescu.

În multe alte lucrări de seamă din domeniul muzicii simfonice și de cameră contemporane respiră profund și creator atmosfera vieții de țară.

Deceniul pe care-l sărbătorim în primăvara aceasta de la încheierea procesului de cooperativizare a agriculturii consfințește biruința și la sate a socialismului, existența unei producții în plin progres și în directă relație cu aceasta, propășirea continuă a vieții social-culturale.

Încheiat în modul cel mai semnificativ cu prima Conferință pe țară a secretarilor comitetelor de partid și a președinților consiliilor populare comunale — la care câțiva dintre membrii comitetului Uniunii compozitorilor am avut cinstea să participăm — anul 1971, cu care a debutat actualul cincinal, a făcut bilanțul de îndreptătit optimism al creației economice și al vieții social-culturale de la țară. Analiza întreprinsă de exponenții satului socialist, cuvântarea rostită de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, luminează convingător și angajant locul pe care cultura muzicală se cuvine să-l aibă în viața sufletească a țărănimii noastre contemporane. Departe de a fi astăzi ca în trecut o chestiune de pedagogie și sociologie muzicală, pentru a cărei rezolvare de altfel muzicieni luminați ca George Breazul și Constantin Brăiloiu s-au străduit mult în trecut, problema relației muzicii cu lumea satelor este astăzi una prin excelență politică, aparținând structural planului de măsuri elaborat de documentele de partid din luna iulie și de documentele Plenarei C.C. al P.C.R. din 3—5 noiembrie 1971, care au în vedere crearea condițiilor pentru înfăptuirea profilului etic și a echității socialiste a întregii noastre societăți.

Reprezentînd încă o parte precumpănitoare din populația țării noastre, țărănimea se afirmă astăzi ca un factor dinamic în opera de dezvoltare multilaterală a socialismului în România. În cadrul uriașului șantier în care s-a prefăcut țara întreagă, agricultura cunoaște ritmul fără precedent al sporirii producției, al ridicării de construcții industriale, agricole și social-culturale. În anul trecut, recolta a atins 14 milioane tone, cea mai mare din istoria națională, și cu virtutea de a fi considerabil depășită, dacă vor fi îndepărtate, conform programului stabilit de partid, toate rămănerile în urmă în planul obiectiv al organizării și dotării agriculturii cu tehnică modernizată, dar și în planul subiectiv, al educării conștiinței și al perfecționării cunoștințelor maseilor. Sporită în 1971 cu 14⁰/₀ față de media anuală din cincinalul trecut, producția agricolă, în plină ascensiune, va crea posibilitatea ca sfârșitul actualului cincinal să aducă cu sine majorarea cu 30⁰/₀ a venitului actual al țărănimii. Statul își asumă investirea pentru progresul agriculturii din aceeași perioadă a sumei de 100 miliarde lei. Limbajul acesta riguros al cifrelor își capătă deplina semnificație prin eliminarea treptată a deosebirilor de nivel între viața orașului și cea de la țară, apropiind multilateral satul de condiția de trai a așezărilor urbane. În chipul cel mai firesc, odată cu progresul social-economic și pentru a-l consolida pe acesta, se dezvoltă conștiința politică și viața spirituală a țărănimii, se cimentează coeziunea moral-politică dintre clasa muncitoare, țărănime și intelectualitate, dintre români și naționalitățile conlocuitoare, se desăvârșește unitatea de acțiune și de idei dintre partid și mase. În nobilul pro-

sat cît și cei care își consacră efortul satelor, capătă o nouă și importantă menire. „Pentru că vorbim de activitatea comunelor — arăta Secretarul general al partidului în cuvîntarea citată — de munca educativă de la sate, și deoarece am văzut că aici în sală sînt și scriitori, compozitori, artiști plastici, m-aș referi puțin și la ceea ce așteaptă primarii și secretarii de partid de la ei, la ce așteaptă țărănimea de la oamenii de artă. Desigur, în domeniul artei și culturii s-au realizat multe lucruri bune ; nu e locul aici să fac o apreciere a activității de astăzi a creatorilor din țara noastră. Însă nu putem să nu spunem că prea puțin întîlnim în operele lor viața satelor ; foarte palid este oglindită realitatea de astăzi a satului românesc. Eu sînt complet de acord cu artistul — iar în noțiunea de artist îi cuprind pe toți creatorii de artă — să redea ceea ce consideră el că este mai caracteristic. Aceasta însă cere o cunoaștere foarte bună a vieții. Dar mă întreb totuși — și cred că mulți tovarăși din sală își pun această întrebare — oare în viața satelor românești, unde se desfășoară o asemenea activitate în toate domeniile, unde se înfăptuiesc mari transformări, nu se poate găsi nimic demn să fie adus pe scena Teatrului Național, de exemplu ? Sau de descris într-un roman bun, într-un cîntec bun ? Oare numai Coșbuc a fost în stare să scrie despre sate ? Astăzi nu se mai găsește un Coșbuc care să trăiască și să cunoască satul, să idealizeze puțin viața acestuia ? Sau se crede că țăranul de astăzi are nevoie de mai puțină poezie, literatură ? Dimpotrivă ! El are nevoie de mai multe poezii, de mai multe cîntece, de romane, de picturi — dar ele trebuie să fie mai bune, pe înțelesul lui. Ce să facem tovarăși ? Pînă la urmă cineva trebuie să facă — să spun așa — un compromis. Ca să ridicăm întreaga țărănime la nivelul scriitorilor, e greu, pentru că scriitorii sînt cîteva sute, iar țărani cîteva milioane — și pentru asta ne va trebui ceva mai mult timp. Dar ca scriitori și artiști să se ducă la sate e mai ușor. Le dăm chiar și mijloace de transport ! Nu am pretenția ca, asemenea medicului și inginerului agronom, ei să se mute în sat, deși nici aceasta n-ar fi rău pentru unii. Pînă la urmă, tovarăși — să știți — peste 10—15 ani o să vă duceți să vă rugați să vă primească în sat. Cînd poluarea în orașe va deveni mai mare, oamenii vor prefera să se ducă la 10—15—50, chiar la 100 de kilometri depărtare de oraș și să locuiască acolo, la sate. De ce să nu faceți de pe acum așa, tovarăși ? Credeți că nu se poate scrie mai bine într-o casă de țară cu flori, unde auzi cum cîntă privighetorile, unde cînd deschizi fereastra nu mai auzi zgomotul mașinilor, unde respiri un aer curat ? Acolo veți avea mai multe motive de inspirație și pentru roman, și pentru poezie și pentru muzică“.

Obștea noastră de creatori și teoreticieni ai muzicii, de educatori artistici ai maselor păstrează vii și multiple legături cu satul, prin participarea la activitățile culturale desfășurate aici. Periodic au fost organizate vizite de cunoaștere mai amplă a realităților sătești. Dar trebuie să recunoaștem, în lumina aprecierilor de mai sus ale secretarului general al partidului, că relațiile noastre, foarte sporadice în timp și spațiu

cu acest domeniu al vieții românești, nu ne-au mijlocit decît o cunoaștere de suprafață a țărănimii de azi, a problemelor ei specifice. Consecința inevitabilă a acestei stări de lucruri este îpuținarea treptată a creației muzicale despre sat și pentru sat, creșterea proporțională cu acest fenomen a distanței între conștiința muzicală a maselor de țărani și dezvoltarea de ansamblu a muzicii noastre, neajuns agravat și de alți factori, ca de exemplu eliminarea sau îpuținarea predării muzicii în școala de cultură generală.

Ne invită oare secretarul general al partidului la o vetustă idilizare a vieții de la țară ? „Nu am nimic împotriva — arată el în același loc — ca în arta noastră să criticăm elementele negative. În piesa *Interesul general* este redat ca personaj negativ un director — sint, firește, și asemenea directori — dar cred că industria românească se dezvoltă nu cu directorul din această piesă, ci cu miile de directori care înfăptuiesc politica partidului. Și asemenea oameni trebuie să-și găsească locul pe scena Teatrului Național ! Altfel lumea va rămîne cu impresia că toți directorii din țara noastră sint ca personajul din piesă. Oare așa este, tovarăși ? Sintem de acord să prezentăm asemenea piese, să criticăm prin artă, dar trebuie să ne punem, totodată, întrebarea : Dar de ce în arta noastră nu apar și acei oameni care duc pe umerii lor greul construcției din România Socialistă, cei care reprezintă aproape totalitatea poporului român ? Sint de acord să apară în operele literare și figuri de activiști de partid care nu-și fac datoria, de primari care nu lucrează cum trebuie, dar a-i prezenta numai pe aceștia înseamnă a denatura realitățile societății noastre socialiste. Desigur că mai găsim ici-colo activiști care săvîrșesc greșeli, abateri grave — și n-am nimic împotriva să-i criticăm ; este foarte firesc ca ei să apară și în operele de artă. Dar de ce oare din cei 5 000 de secretari de partid și primari comunali să ne uităm doar la cei cîțiva care, eventual, nu lucrează cum trebuie ? De ce să nu ne uităm la imensa majoritate a celor 5 000 ? Ei trebuie să-și facă primii loc în operele noastre de artă !

De ce pun, tovarăși, această problemă ? Firește, la timpul respectiv, vom pregăti conferința scriitorilor, celelalte conferințe ale uniunilor și vom dezbate pe larg aceste probleme. Vom supune tezele acestor conferințe și dezbaterii activului de partid de la sate, primarilor și președinților de consilii populare și de cooperative, spre a-și spune și ei părerea asupra acestor teze privitoare la orientarea artei și literaturii din România, pentru că pînă la urmă pentru ei se face această artă. Vom discuta atunci pe larg aceste probleme ; le ridic însă și aici pentru că eu consider că este necesar ca organizațiile noastre de partid, consiliile populare să aibă mai multe pretenții față de intelectualitatea creatoare, față de oamenii de artă, să apeleze la ei și să le ceară să creeze operele de care au nevoie. Vrem să se cînte în sat, vrem piese pentru căminul cultural ? atunci trebuie să creăm și piesele, cîntecele, poeziile de care au nevoie satele noastre ! Aceasta cerem noi de la oamenii de artă ! Sperăm că în viitor cursul pozitiv care a început să-și facă drum în

BĂRĂGAN

Cântec pe 3 voci egale

Versurile de Mihai Dragomir

Muzica de Nicolae Oancea

p Moderato *mf*

1. Nu - mai soa - re-i la - nul
2. Du - nă - rea bă - tri - nă Spic de a - ur
Ba - te ve - chiul

1. Nu - mai soa - re-i la - nul
2. Du - nă - rea bă - tri - nă Spic de a - ur
Ba - te ve - chiul

f

grevu
drum _____ Cîn - tă Bă - ră - ga - nul,
Bă - ră - ga - nu - n gi - nă Bă - ră - ga - nul
Doi - na lui de - a -

grevu
drum _____ Cîn - tă Bă - ră - ga - nul,
Bă - ră - ga - nu - n gi - nă Bă - ră - ga - nul
Doi - na lui de - a -

f *mf*

meu.
cum. Ră - co - rit cu ro - uă Cîn - tă
Hol - da - ne - cu - prin - să Cîn - tă - n -

meu.
cum. _____ Cîn - tă
Cîn - tă - n -

p *p*

La la la la la la la la la la

cîm - pu-n zori
vo - ia ei

Ca o
Ca o

pî - ne no - uă
ma - să - n - tin - să

mi - ro - sind a
pen - tru toți ai

la

Și ca o
Ca ca o

pî - ne
ma - să

1. flori.
mei.

2. flori
mei.

f Nu - mai soa - re-i
Cît e za - rea

la - nul
roa - tă

flori, a flori.
mei, ai mei.

flori, a flori.
mei, ai mei.

f Nu - mai soa - re-i
Cît e za - rea

la - nul
roa - tă

FINAL

Spic de a - ur
Nu - mai spic de

greu
stea

Cîn - tă Bă - ră -
Pen - tru ță - ra

ga - nul,
noas - tră,

Spic de a - ur
Nu - mai spic de

greu
stea

Cîn - tă Bă - ră -
Pen - tru ță - ra

ga - nul,
noas - tră.

rit.

f Bă - ră - ga - nul
Pen - tru ță - ra

meu,
mea,

ff Bă - ră - ga - nul
Pen - tru ță - ra

meu.
mea.

f Bă - ră - ga - nul
Pen - tru ță - ra

meu,
mea,

ff Bă - ră - ga - nul
Pen - tru ță - ra

meu.
mea.

acest domeniu va fi ceva mai rapid, că într-adevăr satele noastre vor avea mai multe cîntece, mai multe piese, mai multe poezii și romane care să corespundă cerințelor și așteptărilor celor 12.000.000 de locuitori din mediul rural“.

Cercetînd palmaresul creației noastre muzicale de toate genurile, constatăm cu un viu sentiment al datoriei că din anul 1968 și pînă azi nu au mai fost realizate decît aproape numai lucrări corale pe teme folclorice sau inspirate din literatura clasică pe teme ale vieții de la țară, fără o semnificație actuală, fără un mesaj politic precis conturat. Aceleași concluzii sînt valabile și pentru genurile simfonic și vocal simfonic, de operă, operetă și balet, de muzică ușoară.

Iată de ce considerăm că a dezbate problema relației dintre muzică și țărănimie în momentul de față înseamnă a dezbate concret și eficient căile de largire substanțială a acestei relații, prin intensificarea vizitelor membrilor Uniunii noastre în mediul sătesc așa cum ne îndeamnă în spiritul celei mai mari responsabilități patriotice tovarășul Nicolae Ceaușescu; înseamnă a dezbate împreună cu Consiliul Culturii și Educației Socialiste metodele îmbunătățirii colaborării cu autorii de texte în vederea îmbogățirii orizontului creației muzicale inspirate din viața satelor; înseamnă a dezbate cu forurile de resort refacerea și dezvoltarea formelor de răspîndire a frumuseților muzicii la țară, de largire a cunoștințelor muzicale a celor ce trăiesc și muncesc aci. Numai astfel vom putea avea conștiința împăcată că am contribuit cu forțele noastre specifice la pregătirea și realizarea înaltului țel al înfrumusețării chipului moral-estetic al omului de azi și la înfăptuirea echității socialiste în România. Numai astfel, după pilda marilor precursori la care ne-am referit, vom putea infuza o nouă energie și noi virtuți de atractivitate muzicii noastre, noi calități de originalitate, vom putea descoperi noi resurse de viață și de adevăr uman și artistic, vom putea deschide, în fond, noi orizonturi de înflorire a artei noastre.



Întâlnire cu compozitorii și muzicologii

Sosiți în vizită de documentare, ca urmare a unei acțiuni organizate de Consiliul Central al Uniunii Generale a Sindicatelor și Uniunea compozitorilor, un numeros grup de compozitori și muzicologi au fost oaspeții salariaților uzinelor „23 August” și „Republica”. Vizita a constituit un minunat prilej de cunoaștere reciprocă între cei care produc bunuri materiale și creatorii de artă. Oaspeții au fost întâmpinați la intrarea în uzină de către tovarășul inginer Marin Enache — membru supleant al CC al PCR — secretarul Comitetului de partid pe uzină, Gh. Stuparu — vicepreședinte al Consiliului Central al UGSR — președintele Comitetului sindical și de alți reprezentanți ai conducerii uzinei. După un scurt istoric al uzinelor, a realizărilor și perspectivelor ce stau în fața harnicului colectiv de muncitori, oaspeților le-au fost prezentate unele secții de producție cu oamenii și produsele executate de ei. Îi însoțim și noi în această vizită unde am putut constata interesul manifestat atât de muncitori, ingineri și tehnicieni, cât și de cei care le dăruiesc frumosul artei. La *locomotive montaj*, o reîntâlnire între C. Wolf, șef de atelier și Constantin Arvinte, compozitorul unor cunoscute lucrări de muzică corală și simfonică.

La echipa condusă de Ștefan Zamfir, acolo unde sînt montate echipamentele mecanice ale locomotivelor atacurile de osii, reductoarele, cutiile de viteză etc., vizitatorii se întretin cu cei care dau contur unui nou subsansamblu, produsului în final, oaspeților le sînt prezentate unele tipuri de locomotive din fabricația



curentă, cu datele respective și parametrii de funcționare.

În drum spre turnătoria de oțel, o scurtă discuție cu D.D. Botez, maestru emerit al artei, care ne vorbește despre satisfacția de a face cunoștință cu munca constructorilor de mașini la ei acasă. În continuare, ne vorbește despre formația corală a uzinei, care, mai târziu, la Clubul Republica, avea să-i ofere posibilitatea de a o reasculta.

„Cunosc corul uzinei încă de la înființarea lui, artiștii amatori de aici reprezintă o formație care și-a câștigat un prestigios loc în mișcarea artistică de amatori. Curînd, am să scot o carte consacrată dirijorilor și formațiilor corale. Acolo, am scris un lucru la care țin mult și anume, că în marile întreprinderi în cor să nu existe voci îndoicelnice din punct de vedere calitativ, deoarece consider că există suficiente talente și posibilități de a alege. În acest context, consider că și aici, în uzina „23 August“ se poate face mai mult, dirijorul Vasile Dogaru, pentru care am numai cuvinte de laudă, are un suficient număr de salariați, iubitori ai cîntului. Și, mai ales, trebuie atras mult tineretul. Uzina trebuie să aibă un cor format din cel puțin 100 de persoane, care să o reprezinte cu succes pe scenele de concert.

Se continuă cu vizitarea uzinei „Republica“ a laminoarelor de 6 și 3 țoli, secția de tras la rece.

După amiază, la Clubul Uzinelor „Republica“, muzicienii au asistat la un concert de muzică corală românească prezentat de corul reunit al uzinelor „23 August“ și „Republica“, care a cuprins printre altele, lucrări în primă audiere sau special create pentru colectivele acestor două mari întreprinderi: *Partid nou, partid victorios* de D.D. Botez, *Imn uzinei „23 August“* de Mircea Neagu, *E-un anotîmp de sapte mari* de Teodor Bratu și altele.

După concert, a fost inaugurat cercul de „Prietenii ai muzicii“, care va funcționa în ca-

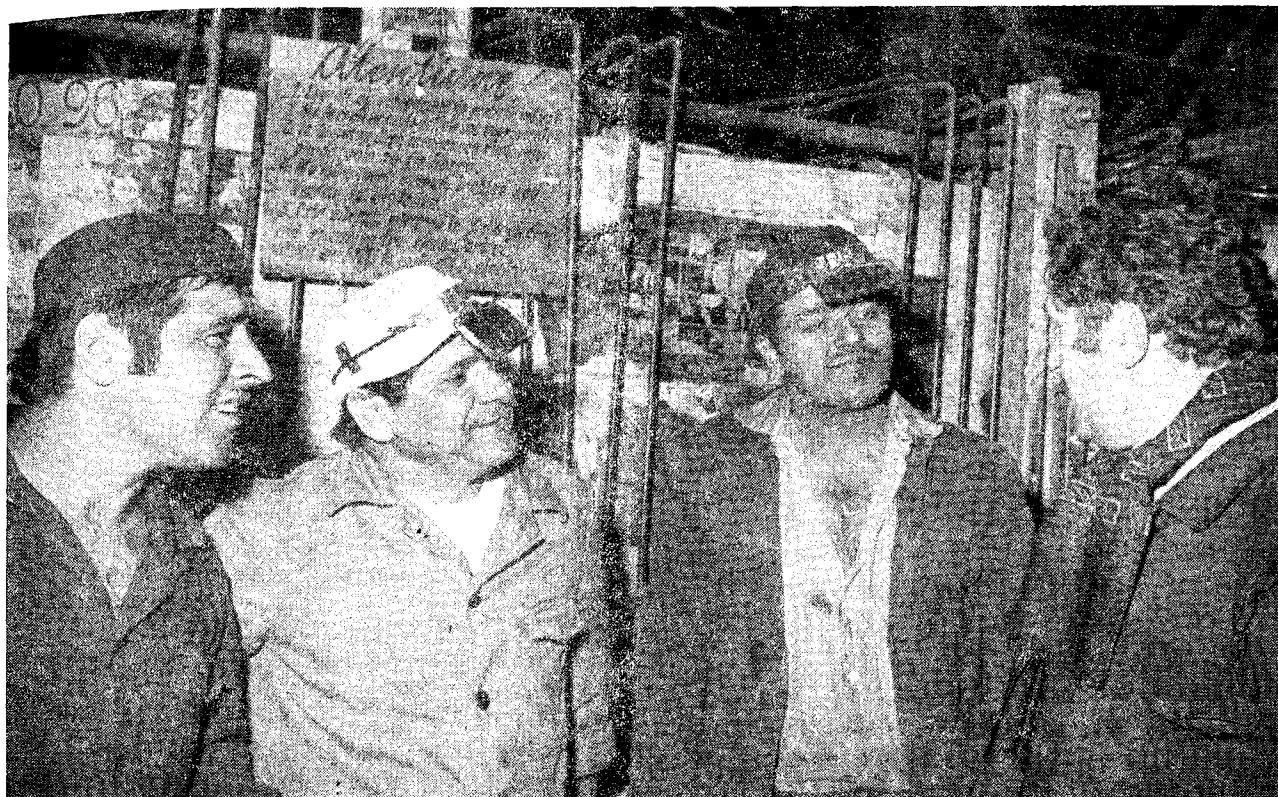




drul clubului sindicatului de la uzina „Repubblica“ și la care vor participa iubitorii muzicii din întreprinderile platformei industriale „23 August“.

În dialogul purtat cu acest prilej, între muncitori, ingineri, tehnicieni și muzicieni, au fost abordate multe din multiplele posibilități de dezvoltare a creației muzicale românești. Și-au exprimat opinia, printre alții : Moise





Tudor, maistru la turnătoria de oțel, C. Duțulescu, Val Petrovici, iar din partea oaspeților Zeno Vancea, D.D. Botez, și, ca o concluzie din care se desprinde bogata semnificație a acestei vizite, maestrul Ion Dumitrescu, președintele Uniunii compozitorilor.

T. DUMITRESCU



80 de ani de la nașterea lui Mihail Jora

La împlinirea a optzeci de ani de la nașterea lui Mihail Jora s-ar cuveni să vorbim despre destinul aspru și superb al creatorului baletului și liedului românesc modern.

N-o vom face, însă, fiindcă lui Jora nu-i plăceau vorbele mari, metaforele gongorice, epitele exagerate, nici măcar într-un cenaclu omagial. El, care n-a acceptat de-a lungul întregii sale vieți de muncă și luptă să i se spună „maestre“, tolerând cel mult modestul apelativ de „meștere“, a fost întruparea modestiei, a bunului simț și a nobleței oamenilor care își cunosc rosturile în viață și caută să le împlinească prin ultimul lor strop de energie.

Oare nu acestea sînt calitățile morale cele mai însemnate pe care se poate construi o personalitate artistică — personalitatea unui artist și animator, în cazul lui Jora, care nu s-a mulțumit să compună doar muzică și să scrie articole întru apărarea artei și a artiștilor, ci a coborît în arena publică, acolo unde se administrau bugetele instituțiilor muzicale, acolo unde se hotăra soarta muzicienilor români dintre cele două războaie, acolo unde „Guliverul birocratic“ paraliza, în plasele sale inextricabile, entuziasmul și inițiativele creatorilor școlii noastre naționale de compoziție.

Spiritul național, care a fost confundat timp îndelungat cu o colecție de ornamente etnografice sau cu un cod de convenții pe baza cărora se pot confecționa, fără greș, versuri, cîntece și tablouri „românești“, s-a lăsat descoperit de către creatorii școlii noastre naționale de compoziție doar prin incursiuni istorice aprofundate și prin ferma contrazicere a opiniilor oficiale, de acum o jumătate de secol, ce nu mai puteau fi acceptate de adevărații artiști. Era nevoie așadar, de un spirit de frondă, de demonul contradicției, de curajul opiniei noi și innoitoare, pe care Mihail Jora le-a avut, în adevăr, și — în cursul războiului său, dus împotriva inerției, a nepăsării, a ignoranței — le-a dezvoltat într-o măsură mai mare decît cei mai mulți dintre confrății săi de generație.

Țin minte, și, poate, unii dintre cei prezenți la acest cenaclu n-au uitat nici ei încă, gestul lui Mihail Jora cînd — în 1965 — la premiera baletului său *Întoarcerea din adîncuri*, pe un libret al poetei Mariana Dumitrescu, ieșind pe scena Operei Române, a poruncit tăcere, cu mîna înălțată energic, celor ce-l aplaudau.

Cîți dintre cei aflați atunci în sală și-au dat seama că gestul acela Jora l-a făcut mereu, timp de lungi decenii, ca să amuțească „orăcăitul broaștelor“ — cum îi spunea el vorbăriei despre artă a celor nechemați — pentru ca muzica bună, muzica noastră cultă, împreună cu marea muzică universală să poată fi auzită

de cei puțini care voiau să stabilească semnele egalității între cîntec și simțire, între artă și om.

Pentru Mihail Jora, care a trăit numai prin muzică și de dragul muzicii, ea era — citez — „cea mai nobilă și mai luminoasă artă, care înlătură, zimbînd, orice atingere necurată“.

Așadar, un fel de cupă a lui Graal, nu însă destinată doar cîtorva inițiați, ci la îndemîna celor mulți, a tuturor, și — îndeosebi — a celor care au nevoie permanentă de virtuțile ei consolatoare, încurajatoare, elevatoare.

De aici, apoi, asprimea ironiei lui Jora față de cei ce vorbeau despre arta muzicii ca despre o delectare efemeră, neînțelegînd nimic din puterea ei de a-l face pe om, ascultînd-o, să se ridice, într-un plan ideal, la maximum prag de umanitate posibil.

Ironia aceasta se transforma pînă și în minicruntă de cite ori spiritul larg al lui Mihail Jora întîlnea marile umbre ale nesincerității, ale speculațiilor tehnice și ale negării îndrîjite a valorilor dobîndite de maestrul din trecut, care întunecau orizontul contemporan și încercau să escamoteze, cu divagații subtile, lipsa de suflet a unei bune părți din noua muzică, din acea „ars nova“ pe care și el, autorul *Sinfoniei în Do major*, a căutat-o, firește, realizînd-o la timpul său cu mijloacele artistului străin de facilități și desuetudine.

Exemplu ne stau chiar liedurile lui Mihail Jora, ca și al doilea său *Cvartet pentru coarde*, opus 52, scris în 1966, pe care îl va interpreta formația „Philharmonia“, pentru ca liedurile să fie cîntate de Emilia Petrescu și Valentin Teodorian cu Marta Joja la pian, artiști care au integrat de mult cîntecul în marile ritmuri spirituale ale omului de la noi.

Jora, acest meșter nobil și curajos al muzicii românești moderne — ca să rămînem la epitetul pe care singur și l-a dorit, poate fiindcă era ceva în caracterul său din umilința și răbdarea meșterilor medievali — n-a creat liedul românesc prin mari declarații teoretice. El a acționat prin înseși compozițiile sale, și nu prin niscaiva noi teorii despre cîntecul cu acompaniament instrumental, situîndu-se în albia unei tradiții, unde dacă nu putea da peste mari muzicieni români, spre a-i sluji ca model, avea să descopere destule comori de poezie.

Revalorificarea cîtorva poeți români, din unghiul de vedere al unui compozitor al nostru proeminent, a fost un act de însemnătate istorică pentru muzica noastră cultă. Textele lui Eminescu, Goga, Lucian Blaga, Ion Pillat, George Bacovia și, nu în ultimul rînd, ale Mariane Dumitrescu — izvor nesecat pentru creația de balet și lied a compozitorului — și-au dezvoltat, transpuse în muzică, armoniile secrete, prin jocul variat al procedeelelor melodice, armonice și ritmice, îngăduindu-ne, să întrezărim zona profundă, aproape inaccesibilă, a versurilor.

Iată de ce n-au greșit criticii care au văzut în creația lui Mihail Jora cea dintâi maturizare a liedului românesc. În adevăr cu câtă naturalețe urzește „meșterul“, pe versurile lui Octavian Goga, o melodică de factură populară! Cum urmează el sugestia și muzicalitatea poeziei eminesciene, de pildă în liedul *Ce stă vîntul să tot bată!* Cum fixează, într-o grimasă tragi-comică, cu tehnica de acvaforte din arta picturii, lamentul din poezia cu titlul *Proză de Bacovia*, sau cum, în *Note de primăvară* de același poet, află tălmăcirea muzicală cea mai potrivită pentru melancolia de o grațioasă luminozitate, proprie stărilor de metamorfoză psihică provocate de reîntoarcerea primăverii.

Firește, toate acestea sînt amănunte de ordin estetic, care nu au de-a face direct cu sensibilitatea ascultătorului decît prin intermediul auditivei.

Nici Jora nu pune mare preț, în relațiile sale cu ascultătorii, pe prea multe explicații și analize psihologice. Asemenea tuturor marilor artiști, știa și el că despre artă nu trebuie spuse prea multe lucruri, o dată ce ea vorbește nemijlocit cu oamenii.

Orice muzică este mai ușor de înțeles, de apropiat, dacă îl cunoaștem pe autor și viața lui. Viața lui Mihail Jora a fost, timp de o jumătate de veac, căutarea stăruitoare de a desăvîrși ceea ce începuse, sprijinul acordat mereu și fără ezitare muzicienilor noștri și muzicii românești, o luptă neobosită pentru afirmarea noului și a elementelor românești în artă.

Urmărind orientările și curente apărute în muzica occidentală, care amenințau să absoarbă arta tradițională, modificîndu-i total funcția și rolul avute din totdeauna, compozitorul a denunțat permanent tot ceea ce i s-a părut că nu duce mai departe arta și pe creatorii ei.

Spre onoarea lui fie spus, n-a prea greșit în osîndirea unor exagerări venite de peste hotare, așa cum n-a greșit cînd susținea că va fi artă a oamenilor doar aceea care se va hrăni din spiritul lor, din simțirea lor, din aspirațiile lor înnoitoare, precum și din cele mai bune experiențe ale precursorilor. El s-a străduit să deslușească din efervescenta vieții acestui secol struna aceea specifică, proprie numai nouă, de a crea un stil simfonic și cameral care să fie numai al nostru, de a scrie muzică românească la nivelul muzicii universale.

La sfîrșitul verii trecute, la împlinirea de către Mihail Jora a vîrstei de 79 de ani, l-am vizitat la patul său de suferință, spre a-i strînge mîna și a-i face urarea cuvenită.

A întîmpinat urarea mea cu încredere, neîncercînd să disimuleze niște descurajări care, deși ar fi fost pe deplin îndreptățite după toate cîte îndurase, nu-i erau în fire. Chiar în ajunul

sfîrșitului, omul și muzicianul acesta dîrz, zidit parcă dintr-un material dur și inflexibil, credea în viață și o iubea, fiindcă îi aflate înțelesul mai adînc în muncă.

Pînă și dintre pereții de spital, el comunica misterios și imperceptibil cu viața tumultuoasă de afară, cu muzica noastră, cu foștii săi discipoli, pe care voia să-i știe antrenați în imensul angrenaj al culturii artistice românești.

Ne aflam singuri în camera albă, la ceasul amurgului, așa cum ne mai aflasem de multe ori, în camera cu pian de pe strada Silvestru 16, în timp ce-și depăna amintirile, cu atîtea detalii de importanță istorică pentru muzica românească, spre a fi trecute nu peste mult în biografia sa.

Acum, însă, biografia aceasta ajunsese aproape de sfîrșitul ei — din punctul de vedere al activității creatoare a meșterului, ea se și isprăvise — dar Jora, omul, poetul discret ce se ascundea în sufletul lui și îl lega cu nenumărate fire de viață, era încă prezent cu toată ființa în lumea fizică și socială, îngăduindu-și doar atîta iluzie asupra propriei sale stări cîtă încapă în gîndirea și firea unui realist.

Atunci, la acea ultimă aniversare a lui Mihail Jora, mi-am dat seama că acestui om, plămădit din numeroase contradicții — fiindcă blîndețea și asprimea, patriotismul și universalitatea, atașamentul fierbinte de tradiție și setea nepotolită de înnoire erau deopotrivă note fundamentale ale firii sale — i s-ar fi potrivit cel mai bine epitetul de *realist romantic!*

Fiindcă Mihail Jora a făcut parte din categoria acelor artiști creatori care visează neîntrerupt, dar — în ciuda acestui vis prelungit despre frumusețea nepieritoare — rămîn cu picioarele bine înfipte pe pămînt.

Pe acest pămînt al nostru, care i-a fost atît de drag și pe care și-a propus să-l cînte în întreaga sa operă.

Ar putea să fie acum între noi, la aniversarea a numai opt decenii de la naștere, deoarece era într-însul o energie ce părea că nu se va epuiza nicicînd.

Cei ce l-au cunoscut știu că, dacă ar auzi că se vorbește despre el, ar pune capăt torentului de fraze cu acel gest de neuitat, de pe scena Operei Române, ca să spună :

— Ajunge cu vorbele! Muzica spune mai mult decît cel mai frumos cuvînt!

Înainte, însă, n-ar uita să mulțumească Uniunii compozitorilor pentru felul cum încearcă să promoveze muzica românească și pe muzicienii români — pe care dacă noi nu-i promovăm, nu putem aspira la ceea ce a aspirat Mihail Jora și generația sa de creatori : la afirmarea în lumea largă a muzicii culte românești!

GEORGE SBĂRCEA

Enescu în lumina unei partituri necunoscute: „Strigoii” după Eminescu

de CORNEL ȚĂRANU

Deplorăm, în eseurile din volumul *Enescu, în conștiința prezentului*, faptul că Enescu n-a reușit să finalizeze proiectul *Simfoniei a V-a*, al cărei final făcea apel la *Mai am un singur dor*, o replică eminesciană a spiritului mioritic. Acest proiect, nu abandonat, ci chiar neterminat ar fi meritat (și merită în continuare) o analiză mai amănunțită, după primul „semnal” muzicologic al lui Zeno Vancea. S-ar fi putut stabili corelații, un studiu comparativ asupra consonanței între lirismul eminescian și cel enescian, atât de înrudit lui.

Se pare că un destin comun îi leagă pe cei doi mari Nord-Moldoveni și prin lumina difuză pe care o aruncă asupra întregii lor opere și postumelor lor, în cazul lui Enescu manuscrisele pierdute sau neterminate. Dezavantajul acestuia din urmă constă în faptul că puține din acestea (poate doar *Vox Maris*, dar și aici dubiile persistă) au un caracter finit sau variante apropiate unei redactări definitive.

Cunoscînd scrupulozitatea extremă a compozitorului, îi dăm dreptate lui Pascal Bentoiu, care pledează pentru o firească rezervă față de lucrările ocazionale și „re-ake”-urile eventuale după lucrări nefinisate și totuși...

Cînd, dintr-o extremă amabilitate, Romeo Drăghici, directorul Muzeului Enescu, mi-a încredințat fotocopia manuscrisului „strigoilor” am fost emoționat și intrigat.

Despre *Strigoii* nu se știa nimic, iar în însemnările compozitorului nu cunoaștem nici o consemnare. Partitura, pierdută, împreună cu altele, în vârtejul primului război mondial, va fi regăsită acum cîțiva ani, împreună cu *Suita inedită pentru pian*, *Trio pentru vioară, violoncel și pian*, etc. și răscumpărată, odată cu celelalte de Romeo Drăghici.

Se știe că descifrarea unui manuscris enescian este o întreprindere din cele mai dificile. Nu pentru a ne autoelogia, ci pentru a face mai ușor înțelese momente ale creației „strigoilor” credem necesară parcurgerea descifrării și reconstituirii manuscrisului, muncă dusă din fericire la capăt după mai multe luni de eforturi.

Lucrarea este concepută pentru orchestră mare, cor și soliști și transpune în muzică întregul text al poemului eminescian.

O întîlnire cu Eminescu era ceva cum nu se poate mai firesc pentru compozitorul moldovean, trăind atmosfera de cult eminescian ce domnea în Iașul acelor vremuri. Între cei doi mari creatori există atîtea similitudini de valoare, temperament sau orientare estetică, încît aprofundarea lor ar necesita un studiu special, destinat mai degrabă unui estetician. Fie și numai bogăția postumelor lăsate de cei doi mari poeți, unul muzician al cuvîntului, celălalt poet al sunetelor, e revelatoare. De altfel în critica ultimilor ani se subliniază tot mai des valoarea postumelor lui Eminescu, mergîndu-se pînă acolo (vezi I. Negoîtescu) unde locul postumelor tinde să depășească în importanță antumele.

Abordarea *Strigoilor* în acel an 1916 este, așadar, fructul unei mai vechi admirații, ce se va prelungi pînă în ultimii ani ai vieții compozitorului. Mărturie, amintitele schițe ale *Simfoniei a V-a* al cărei final face apel la un alt text eminescian: *Mai am un singur dor* (Sinaia, 1941).

Destinul acestor revelatoare întîlniri a fost însă neprielnic, ambele lucrări neputînd ajunge la acea finisare amănunțită ce-l caracteriza pe Enescu. Pierderea este incalculabilă, cultura noastră nu putea să-și viseze o mai elevată îngemănare de sensibilități!

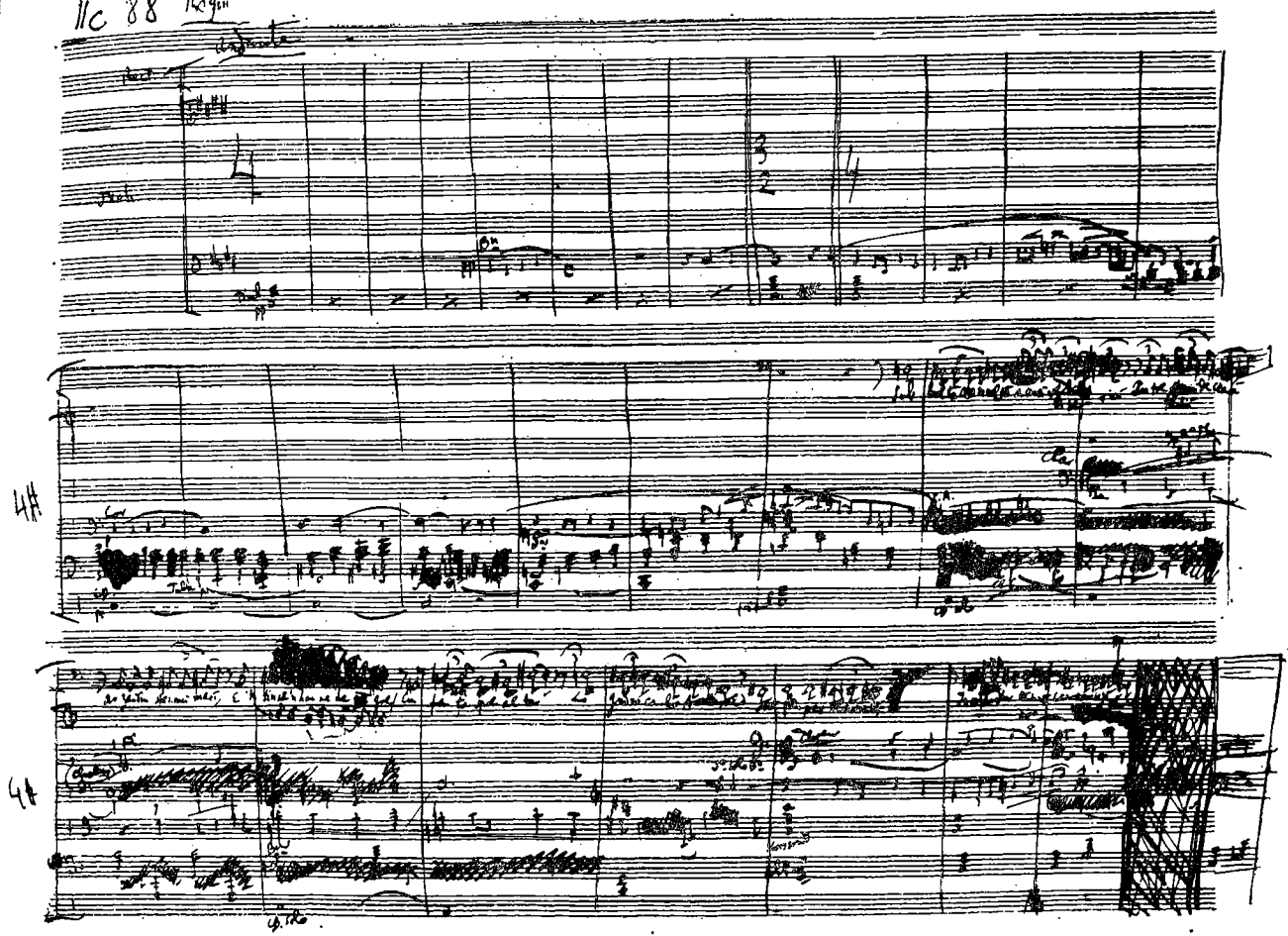
De aceea, să încercăm a defini exact starea manuscrisului *Strigoilor* și ce anume se poate reconstitui din lectura și interpretarea sa atentă.

O primă constatare: compozitorul pune pe muzică întregul text eminescian. Așadar, dramaturgia oratoriului, sau a poemului vocal-simfonic, coincide cu „libretul” respectat ad-literam. Ne-ar fi fost de altfel imposibil să stabilim succesiunea paginilor și portativelor, fără textul care ne-a călăuzit pas cu pas.¹⁾

1) De altfel, se poate urmări cu ușurință cum forma este călăuzită de necesitățile interioare ale textului. Astfel, în prima parte, forma ternară mare (cu un mijloc contrastant, „povestirea lui Arald”) este determinată de simetria primei părți a poemului, de revenirea la atmosfera de legendă a începutului.

Asemenea aspecte survin și în părțile următoare, unde revenirea, oarecum ciclică, a ideii motivice inițiale, este întotdeauna coroborată textului. Se poate observa, aici, deosebita fantezie variațională a compozitorului, care readuce, mereu altfel, ideea inițială.

№ 88 Regii



facsimil al primei pagini

Amplul poem-oratoriu, cu o durată de circa 30 de minute, e conceput în cele trei părți care compun textul, fără motto-urile sale. Din analiza manuscrisului reiese că autorul a procedat la o primă redactare, sumară și evasi-stenografică, scrisă sub impulsul unei inspira-ții susținute. Schițată în București, lucrarea este atacată și terminată într-un singur suflu: prima parte în 15—31 octombrie 1916, a doua în 25 octombrie — 7 noiembrie, iar a treia în 29 octombrie — 11 noiembrie a aceluiași an, cifrarea dublă a datelor reprezentînd notația „stil vechi — stil nou“ a calendarului. Schița se prezintă sub forma unui extras pe două portative în care este înghesuit și textul, frag-mente ale părților vocale și corale, rare notații de orchestrație sau dinamică. O primă tran-scriere, mult mai detaliată, cu partida vocală scrisă separat, și cu un „subsol“ bogat, de trei-patru portative, cu indicații amănunțite de orchestrație și nuanțe se oprește, din păcate,

la jumătatea primei părți. Totuși, după anali-za atentă a manuscrisului, s-a putut proceda la o redactare cu voci și extras de pian, a în-tregului text, anumite omisiuni fiind cu ușu-rință deductibile, astfel încît ne aflăm acum în posesia *întregii* lucrări fără adaosuri perso-nale.²⁾

Evident, e de presupus că autorul și-ar fi șlefuit în continuare partitura, odată cu relua-rea ei în succesive redactări și, în faza finală, a orchestrării ei.³⁾ Dar, și așa, ne aflăm în po-

2) După transcriere, manuscrisul *Strigoilor* are, în extras de pian cu voci, circa 60 de pagini, ceea ce în transpunere orchestrală înseamnă peste 200—220 de pagini de orchestrat!

3) Indicațiile de orchestrație abundă în manuscri-sul, mai îngrijit, al primei părți, pentru ca mai tîr-ziu să „pâlpile“ din ce în ce mai rar. Din fericire, ele pot reconstitui *concepția* orchestrală a *Strigoilor*, precum și aparatul orchestral dorit de autor. Acesta se prezintă sub forma unei orchestre mari, de tipul, să zicem, *Simfoniei a III-a*, dar poate cu trăsături timbral-coloristice mai subtile. Pentru edificare, iată indicațiile de orchestrație ale sunetului: pedală do

sesia unui manuscris enescian schițat în întregime, permițându-ne considerații clare asupra limbajului, a construcției, a folosirii unor procedee stilistice specifice. Astfel, analiza *Strigoilor* permite o situare exactă în contextul întregii creații enesciene și în contextul epocii, permițând concluzii, sper, interesante, nu o dată surprinzătoare.

Dacă munca de reconstituire „arheologică” a manuscrisului, dusă pînă la capăt, va fi continuată printr-o fericită orchestrare, întreprindere dificilă, dar de loc imposibilă pentru un bun cunoscător al muzicii enesciene din acea perioadă, *Strigoii* ar putea fi redați patrimoniului nostru cultural ca o partitură de extrem interes. Neavînd girul ultimei finisări (dubiu care, așa cum arată Marcel Mihalovici, persistă și asupra variantelor la *Vox Maris*), ea ar putea da, totuși, o imagine netrădătoare a acestui moment enescian, imagine ce depășește, prin importanță și valoare, interesul strict documentar.

Spre deosebire de alte reconstituiri celebre și nu mai puțin discutabile (vezi cazul *Atlantidei* de De Falla, unde numai o treime a oratorului avea schițele originale ale autorului, sau a *Concertului pentru violă de Bartók*, reconstituit după fragmente disperate într-un întreg de o valoare arbitrară, ce nu are certitudinea construcției autentice, gîndită de compozitor), *Strigoii* se prezintă cu o concepție cristalizată, cu o articulație definitivă, așadar nefragmentară a formei muzicale, a stilului și a limbajului.

Desigur, lucrarea odată orchestrată ar putea primi și o altă destinație decît aceea a versiunii de concert. Ne gîndim la o posibilă versiune scenică, de tip operă-oratoriu, oarecum asemănătoare unui *Oedipus-Rex* de Stravinski. Prezența în text a atîtor elemente descriptive, multe din ele atît de „vizuale” ar putea stimula fantezia unui regizor, nemaivorbind de faptul că indicațiile de scenografie sînt amănunțit plasticizate de textul poemului.

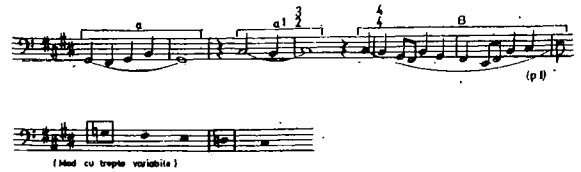
★

Cum arată, așadar, profilul lui Enescu în lumina *Strigoilor*? Deja în prima parte apare o atmosferă particulară, arhaizantă de „protistorie”, încă neîntîlnită la Enescu. Pe o pedală

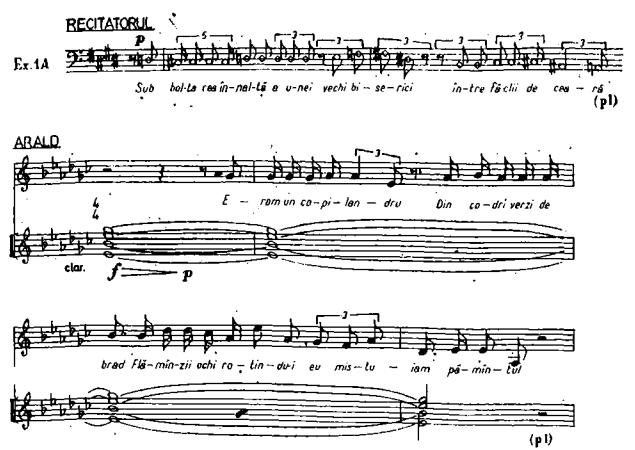
diez: timpani, contrabași, tuba, timpani, contrabas solo, preluări timbrale ce anunță deja elemente de „Klangfarber”.

Indicațiile de orchestrație ale primei părți permit observația că în prima ei secțiune (a „recitatorului”) ca și în repriza ei, abundă sonoritățile transparente. Sînt indicate numeroase dialoguri ale unor instrumente soliste (suflători), iar masivitățile apar, descriptiv, în momentele de tensiune ale textului. Numeroasele semnale sînt indicate prin „pachete” de corni sau trombe (surdinate) în mixturi interesante (3 trombe + 3 oboi), și aici orchestrația enesciană ar fi reușit în pofida aparatului mare, acea transparență și poezie timbrală ce avea să caracterizeze mai tîrziu un *Oedip*.

do diez, adevărat fundal sonor al primului bloc apare și urcă din registrul grav un motiv de puternică turnură modal-pentatonică, dezvoltat apoi în zone din ce în ce mai înalte într-o măiestrită țesătură polifonică fugat-imitativă.



Peste aceasta, recitatorul, principalul personaj al oratorului, evoluează într-un „sprächgesang” de o mare bogăție ritmică și cromatică.^{*)} Peste stabilitatea modal-pentatonică, stratul de instabilitate cromatică și ritmică a recitatorului contrastează puternic. În partida recitatorului găsim turnuri apropiate unei lucrări semnificative ale înnoirilor acestui început de secol, ce ne reamintesc limbajul naratorului din *Gurrelieder* de Schönberg, iar atmosfera arhaizantă ce revine și în blocul final al primei părți, reaminteste partituri celebre ale epocii: *Pelléas-ul* lui Debussy, sau *Castelul lui Barbă-Albastră* de Bartók. Notată riguros, partida recitatorului ar fi continuat desigur la fel pînă la sfîrșit dacă autorul ar fi apucat să termine a doua redactare. Așa însă, ea continuă prin recitarea liberă a textului, putînd fi — eventual — reconstituită în spiritul primelor pagini. Desigur, absența notației amănunțite a recitatorului e o neșansă însemnată. Din fericire, situația celorlalte părți solistice e mai bună, Arald (tenor), Regina (soprană dramatică) și Magul (bariton) fiind, cu infinite excepții, prezenți prin notarea exactă a muzicii ce le este destinată. Toate părțile vocale (în afară de specificul „sprächgesang” al recitatorului) au ca o caracteristică comună declamația liberă, sau recitativul melodic. Aparițiile Reginei reiau un text foarte asemănător, sînt extrem de înrudite intonațional, recurgînd la repetări variate ale aceluiași material. Iată profilul intonațional al celor patru personaje.



*) Vezi facsimilul primei pagini

MAGUL

Din i - ni - rîd pă - mîn - lul la morți să de - ie via - ță

nucleul ideii trăiește

(p11)

REGINA

A - răd, — nu vrei tu fă - ța pe si - nul meu s-o culci?

A - răd sa plîndă singur, rîd, vorbind.

Rolul corului, aici „mut“, este strict ilustrativ. Scurtele sale apariții reprezintă un fundal sonor sugerat chiar de text.

Limbajul, alături de elementele arhaizante, caracteristice mai ales primei părți ce anunță preocupările din *Oedip* (ale cărui prime schițe datează din aceeași perioadă), folosește din plin elemente post-romantice, post-tristanesti, inevitabile la o traducere fidelă în muzică a poemului eminescian, în care găsim nu puține similitudini cu profilul eroului wagnerian.

Un limbaj extrem de cromatic, instabil, în care mișună leit-motive, sau leit-acorduri, disprețuind funcționalitatea (cu posibile apropieri față de un Scriabin, scurte ostinato-uri, motive de semnale și cavalcade, largi arcuiri de fraze (tip „șuvoi infinit“) iată câteva caracteristici ale *Strigoilor*.

Se poate vorbi în *Strigoii*, alături de prezența unor leit-motive sau leit-acorduri, și de unele „leit-situații“.

Iată, de pildă, diferitele ipostaze ale unui ostinato în bas pe un asemenea leit-acord, menit să redea atmosfera de așteptare, de tensiune surdă cu care începe partea a treia.

Ex. 2

Moderato

mp

etc.

Răsuc. Răsuc. întinzeala, ca pe la grătar.

A - răd sa plîndă singur, rîd, vorbind.

Regăsim aici acea specifică hiperchromatizare a epocii, ce a dus apoi la bifurcarea înspre serialism a școlii vieneze.

Enescu a fost foarte aproape de această bifurcare, cum o arată și *Strigoii*, dar, din considerente estetice interioare, nu a continuat un drum cu care a avut certe convergențe, dacă nu paralelisme.

Există în *Strigoii* și o intervalică specifică: cromatismul „întors“, atât de familiar al unui Berg sau Bartók, salturile de nonă minoră descendentă, atât de „la zi“ în acea perioadă de răspîntie, foarte aproape de „seria-pîlnie“ a lui Schönberg.

Ex. 3

(p11)

Armonia prezintă și ea particularitățile unei epoci de tranziție. Regăsim deci instabilitatea cromatică a romantismului tîrziu, multe acorduri de nonă, ba chiar paralelisme impresioniste, armonii plutitoare, foarte greu de definit într-un spirit funcțional. Lipsită de agresivitate, de ciocniri dure, armonia trădează și aici temperamentul compozitorului.

Ex. 4

(FINE II)

Suplețea lineară, liberă sau strînsă în tipare imitative, e întreruptă deseori de acordurile-pedală ce servesc drept suport numeroaselor recitative.

Măiestria de polifonist a compozitorului se confirmă mai ales în țesătura fugată din prima parte.

Este admirabil realizat contrastul între lumea imuabilă „albă“, de legendă străveche, a începutului, și torentul pasional atât de cromatic al celor doi îndrăgostiți.

Enescu s-a identificat cu țesătura intimă a textului eminescian, de o rară muzicalitate, l-a urmărit îndeaproape, atât pe planul ilustrativ (cavalcade, furtuni, cortegii funebre), cît și pe acela, mult mai însemnat, al incandescenței interioare, a situațiilor limită, a zugrăvirii sentimentelor-limită ce caracterizează cuplul de îndrăgostiți al poemului, efortul lor supraomnesc de a depăși moartea prin dragoste. Iată premise pentru un adevărat *Tristan* românesc, ale cărui înălțimi numai un Enescu putea să le abordeze!

Am arătat laturile, numeroase, prin care manuscrisul enescian se dovedește a fi recuperabil. Studiarea lui e revelatoare pentru laboratorul de creație al celui ce avea să atace *Oedip*.

Să consemnăm aici câteva prevestiri ce anunță viitoarea capodoperă:

— Prezența elementului arhaic, lumea modal-pentatonică, atmosferă pe care am numit-o protoistorică și s-ar potrivește admirabil unei drame ca *Zamolxe* de Blaga. Nu întâmplător Liviu Glodeanu, abordând același subiect, alege instinctiv soluția unui limbaj deseori „pre-modal“.

— Prozodia specifică, pusă în valoare de o ritmică extrem de bogată: ritmuri iraționale, accente neobișnuite ale unor silabe. Ar fi interesant de comparat „*sprachgesang*“-ul de tip Gurrelieder sau Pierrot, continuat de un Wozzeck, cu recitatorul din *Strigoii* și apoi cu recitativul mai complex din *Oedip*. Oricum, partida recitatorului din *Strigoii* e de pe acum de o stupefiantă noutate.

Compunând *Strigoii*, Enescu arată cât de neîntemeiat este reproșul de mai târziu al unui Caudella, care ar fi dorit în locul lui Oedip, un „sujet“ românesc.

Față de *Oedip*, însă, cu toată prezența amintitului element arhaic, conturul unui subsol românesc în limbaj e covârșit încă de obsesii post-wagneriene.

Aflat în toiul redactării *Simfoniilor II și III*, compozitorul nu întrezărește încă soluția *Sonatei a III-a*, ce avea să apară zece ani mai târziu.

În *Strigoii* eforturile sale consună cu cele ale multor contemporani iluștri, similitudinea de procedee amintind un Schönberg sau un Bartók, îngemănată cu prezența crepuscularelor pagini post-romantice, amintind pe un Mahler, fiind evidentă.

Amărăciunea noastră de a vedea acest manuscris atât de promițător nefinisat nu poate întrece amărăciunea creatorului ei.

Strivit o viață întreagă pe patul procustian al violonisticii sale, urmînd un destin creator rareori norocos, Enescu, ca și Bartók pe patul morții, putea să-și facă un trist bilanț al proiectelor sale neterminate. Cum ar fi arătat acestea, dacă pana maestrului ar mai fi avut răgazul și puterea să le șlefuiască?

Printre ele, salbă de preț, *Strigoii* ar fi strălucit desigur ca o operă importantă, reprezentativă, o genială prevestire a lui *Oedip*.

Datoria noastră e să salvăm ceea ce rămîne, să încercăm a pătrunde tot mai adînc în agitata lume interioară a *Strigoilor*.

Hotărît, Enescu ar avea nevoie de un Perseus, care să-și consacre o viață studierii moștenirii sale postume.

Dar cine dintre noi e în stare să-și asume o asemenea strivitoare răspundere?

Critica muzicală a apărut o dată cu însuși fenomenul muzical social: însuși atitudinea ascultătorului, de aderare, reținere sau respingere a muzicii sau interpretării reprezintă un act critic. Paralel cu evoluția muzicii, cu diversificarea sa, cu statuarea unor forme complexe de viață muzicală, critica a căpătat și ea substanță și eficiență. Considerată — pe drept sau pe nedrept — un „rău necesar“, critica face parte integrantă din cultura muzicală a societății și, atunci cînd este practică cu înalt profesionalism și cu probitate, ea este însuși conștiința muzicii. Subordonată în parte activității creatoare și interpretative, alteori anticipînd actul creator, critica are o funcție stimulatorie, și îndeplinește un rol social bine definit. Confruntarea compozitorului, a interpretului și a consumatorului de muzică cu opinia critică avizată este necesară. Aprecierile criticului au un grad de obiectivitate în orice caz mai ridicat decît al muzicianului; pe de altă parte, pentru ascultător, ea poate reprezenta un sistem de criterii și argumente cu ajutorul cărora acesta își corectează opiniile, își consolidează gustul și își definește idealul estetic. Criticul este — sau ar trebui să fie — cel mai fin și sensibil ascultător, a cărui reacție să se constituie drept etalon al valorii lucrării sau interpretării comentate. Între realitate și posibilitate, între concret și ideal există în mod obiectiv un decalaj: iată de ce, vom observa din capul locului că, într-o discuție cu caracter teoretic, punctul de plecare este cel al posibilităților ideale de manifestare a criticii muzicale. Dar, totodată, o discuție care rămîne suspendată pe planul pur teoretic, nu are șansa de a fi fructuoasă, dacă nu ține seama de condițiile concrete de manifestare a criticii, de mediul social în care se realizează, de stadiul de cultură și, firește, de idealurile societății pe care o servește. Scopul întîlnirii noastre devine astfel schimbul de opinii asupra problematicii operei contemporane în raportul multilateral dintre actul de creație și interpretare pe de o parte și eficiența sa socială, pe de altă parte.

În efortul unanim al poporului român pentru construirea societății socialiste multilaterale dezvoltate, artei îi revin sarcini de seamă. Însușindu-și în mod creator învățătura marxist-leninistă despre artă ca formă specifică a conștiinței sociale, a ideologiei, Partidul Comunist Român, statul nostru acordă o permanentă

*) Referat ținut la consfătuirea teatrelor de operă din R.P. Bulgară, R.S. Cehoslovacă, R.D. Germană, R.P. Polonă, R.S. România, R.P. Ungară și U.R.S.S., Varșovia, 24—28 nov. 1971.

grijă acestui domeniu atât de sensibil și de importantă majoră. În iulie anul trecut, tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului nostru a făcut cunoscute o serie de propuneri de maximă importanță, privind îmbunătățirea muncii politico-ideologice și cultural educative, propuneri adoptate de către Comitetul Executiv al Partidului, îmbrățișate cu deplină adevărată de către intelectualitatea română, de către întregul popor. Dintre aceste propuneri, câteva au tangență cu obiectul întâlnirii noastre, și anume cele legate de creația de operă, operetă și balet, de dezideratele cu privire la structura repertoriilor lirice. Cerințele exprimate față de artă și slujitorii ei — ceea ce pe drept cuvânt numim comanda socială — se înscriu pe linia orientării politicii Partidului și țării noastre către servirea deplină a necesităților spirituale ale poporului. Este de prisos să amintim că nu este vorba despre o orientare nouă, diferită de principiile noastre de până acum, ci de o mai atentă și mai consecventă urmărire a rolului pe care arta și creatorii sunt chemați să-l joace în societatea românească de azi, în continuă dezvoltare și perfecționare. Compozitorului îi revine nobila misiune de a realiza opere inspirate din viața contemporană a poporului, din istoria sa bogată în momente de eroică luptă pentru libertate socială și națională, în care spectatorul să regăsească transfigurate artistic, la o înaltă temperatură emoțională, realitățile noi ale patriei sale, aspirațiile sale. Teatrului îi incumbă sarcina de a prezenta, alături de valorile consacrate ale muzicii universale, lucrările contemporane ale autorilor români și din țările socialiste, în montări convingătoare, de o înaltă ținută artistică. Lucrările plenarei Comitetului Central al Partidului Comunist Român din 3 — 5 noiembrie, 1971 au confirmat justetea orientării partidului în aceste probleme fundamentale pentru făurirea conștiinței sociale a omului nou. S-au rostit opinii întemeiate, larg argumentate, s-au făcut propuneri constructive. În expunerea sa, tovarășul Nicolae Ceaușescu a lansat o chemare caldă creatorilor, spunând, între altele : „*Faceți din arta voastră un instrument de perfecționare continuă a societății, a omului, de afirmare a dreptății și echității sociale, a modului de muncă și viață socialistă și comunistă*“. Iată, deci, încă un îndemn la atitudinea militantă, partinică, activă a omului de artă. În acest context, un rol îi revine și criticii muzicale, prezentă în procesul de selecție a valorilor și de orientare a interesului și gustului publicului.

Criticul muzical devine astfel un factor mai dinamic, mai conștient în evoluția unei culturi. Înarmat cu solide cunoștințe profesionale, având un orizont politic și cultural larg și un spirit pătrunzător, mînuind cu talent și cu expresivitate arta scrisului, criticul muzical va putea să

contribuie efectiv la progresul muzicii. În accepțiunea noastră, prin critic muzical înțelegem nu numai pe cronicarul care, după concert sau spectacol, își exprimă opinia cu argumente estetice, ci mai ales pe cel care prin întreaga lui activitate publicistică — sau orală — servește consecvent și multilateral viața muzicală. Cronica este una dintre forme — poate cea mai frecventă și pentru unii de predilecție — dar mai sînt și altele, cu un rol cel puțin tot atât de hotărîtor în orientarea creației și vieții artistice. Astfel, avancronica, al cărei scop este de a atrage atenția asupra unui eveniment, oferind date informative, situîndu-l într-un context cultural, definindu-i datele specifice, este, pentru spectator, o invitație pertinentă, care creează un fond apercipitiv, stimulează apetitul, polarizează interesul consumatorului de spectacol muzical. Mijloacele moderne de informare solicită mereu mai mult aportul multilateral al criticului, care poate fi cronicar în reviste de specialitate și în ziare, conferențiar, comentator la radio și televiziune, avînd într-un cuvînt posibilitatea de a-și ilustra, *de visu* sau *de auditu*, părerile și ideile critice, punctele de vedere, aprecierile.

Care sînt însă problemele particulare legate de cronica spectacolului de operă? Spre deosebire de concert, al cărui program se schimbă continuu, spectacolul rămîne același. El este consemnat la premieră și prea rar în cazurile cînd apare o nouă distribuție. El se poate degrada sau, dimpotrivă, poate cîștiga în tensiune emoțională și acuratețe muzicală, dar, de regulă, critica îl ocolește. În felul acesta, un teatru de operă apare în atenția criticii și a opiniei publice doar de cîteva ori pe an. Reprezintă aceasta o modalitate eficientă de popularizare a activității atât de complexe a teatrului? Evident că nu. Doar cu ocazia unor turnee sau a prezenței unor cîntăreți de talie internațională se lărgește acest cadru de interes.

Deseori, între subiectivismul interpretului și opinia critică se poate ridica o falsă barieră, a susceptibilității hipertrofiate a primului, prea puțin dispus să accepte că există și o altă modalitate de concepere a unui rol — sau, pentru regizor, dirijor etc. un întreg spectacol. Pe de altă parte, printre interpreți mai apare uneori părerea falsă că orice obiecțiune critică la adresa lor îi discreditează personal, discreditează instituția sau însuși genul. Pentru înlăturarea unor astfel de idei preconcepute și pentru instaurarea unui climat în care critica să-și exercite pe deplin funcția este necesar un dialog permanent între compozitori, interpreți, critici și public. Se cere remarcat că nu orice critic muzical poate face cronica spectacolului de operă, gen complex în care muzica este o determinantă, dar nu unica; sînt necesare cunoștințe de structură dramaturgică, de artă teatrală, plastică, arhitectură, dans, mobi-

lier, costum. Cronicarul trebuie să urmărească raportul acestor componente, rezolvarea scenică în funcție de ideea conducătoare, unitatea sau disparitatea de stil. El judecă fenomenul artistic imediat prin comparație cu un fond acumulat în urma frecventării asidue a operei, cu o imagine a sa ideală asupra spectacolului. În trecut fie spus, criticii care vin în sala Operei numai la premiere sau cunosc numai din imprimări o lucrare se află dezarmați într-un dialog profesional de detaliu cu artistul interpret.

Criticul de probitate profesională și morală nu are de dat socoteală decât adevărului, societății pe care o slujește, idealului său social și estetic, și nu unor individualități, grupuri sau mode artistice; altminteri, el își subminează autoritatea și se autoelimină din opinia publică. Făcând concesii muzicianului, el intră în conflict cu publicul spectator, care nu-i poate acorda la infinit încrederea sa, oricâte „argumente“ ar etala. Opinia medie a publicului este de regulă, conformă cu realitatea obiectivă, cu condiția ca acest public să posede datele necesare unei juste aprecieri. Am făcut această precizare întrucât se poate întâmpla uneori ca părerea criticului să nu fie îmbrățișată de cititor. Aici nu este vorba de a vîsli între Scylla și Caribda, ci de a avea o busolă exactă, cu atît mai exactă cu cît criteriile sînt mai profesionist fondate și idealul social-estetic, mai clar conturat, pe baza filozofiei marxist-leniniste. Am încercat să definesc astfel însuși rolul constructiv al criticii muzicale, care nu trebuie să fie aservită nici autorului sau interpretului și nici unei anumite categorii de public, inertă și încă neavizată.

Se știe că, în general, publicul teatrului liric este mai conservator — și nu este vina lui; repertoriul este el însuși mai conservator, cîntărețul de asemenea. Nu violentînd gusturile, preferințele individuale — la care știm cît de mult ținem fiecare — ci desfășurînd o amplă gamă de argumente, cu tact și ferocitate publicistică, cu verb inflăcărat, putem contribui la formarea unui public receptiv la nou. Și noul înseamnă, pentru noi, teatrul muzical care vibrează la unison cu gîndirea, cu sensibilitatea contemporană, care răspunde intereselor fundamentale ale poporului, socialismului. Activitatea susținută a criticilor muzicali din România — în presă, la radio și televiziune, în diverse întîlniri cu publicul — țintește la stabilirea unei corespondențe între idealurile de artă ale profesionistului și necesitățile auditoriului. Evident că o concordanță perfectă nu va exista niciodată, datorită locului pe care îl ocupă muzica în preocupările acestor categorii: pentru unii — modalitate și rațiune de

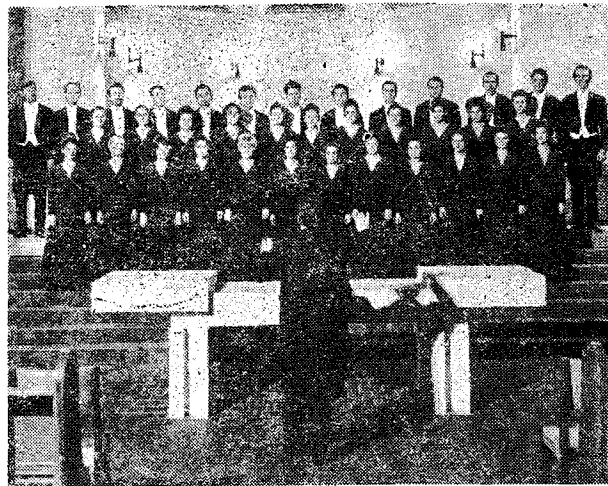
existență în societate, pentru alții — un complement al existenței, conștiința socială. Nu trebuie să reiasă de aci concluzia că pentru public, arta este un *ce* superflu sau secundar, ci doar că el este mai puțin înarmat cu cunoștințe de specialitate pentru a putea aborda problemele de fond ale artei, dar el este în drept să-și exprime punctul său de vedere prin simpla adeziune sau respingere a unei forme sau a alteia de artă. Noi luptăm totuși pentru o atitudine *conștientă* a publicului, și, menținîndu-ne la subiectul în discuție, afirmăm clar rolul activ al criticii muzicale în formarea conștiinței și receptivității acestuia. Putem pleda, *teoreticește* pentru o artă majoră, de adînci semnificații umane și largi rezonanțe sociale; trebuie să avem însă și argumentul concret al creației, al actului interpretativ. Critica muzicală apare astfel, dacă risc o comparație, ca un catalizator care nu intră în combinația chimică dar fără de care această combinație nu poate avea loc; muzica și publicul există și fără critică, dar puntea *de conștiință* se realizează, între altele, și prin aportul criticii.

În acest proces de interinfluențare, un rol definitoriu îl joacă condițiile specifice ale fiecărei colectivități. Există centre muzicale cu tradiție seculară sau centre cu o experiență istorică mai redusă; există un public cu preferințe pentru un gen sau altul; iată de ce, criticul muzical își poate îndeplini menirea numai dacă ține seama de acest complex de factori. Pentru mine, care activez la București, problemele sînt întrucîtva diferite de ale unui coleg dintr-un alt centru cultural românesc, unde nivelul și formele de manifestare ale vieții muzicale sînt altele, nevoile publicului sînt, de asemenea, altele, după cum este altul gradul de măiestrie profesională al slujitorilor teatrului muzical și orizontul de înțelegere al spectatorului din acea localitate. Rețete nu se pot da — nu știu nici măcar dacă există — am preferat să mă mențin într-un cadru general; exemplele particulare pot fi expresive dar nu suportă transplantarea. De altminteri tocmai acest fapt conferă vieții muzicale, pe plan național și internațional farmecul ineditului, al particularului, al irepetabilului. Spectacolul muzical este conceput într-un fel specific, izvorît din tradiții și condiții contemporane specifice. Învățînd unii de la alții, și preluînd tot ceea ce corespunde particularității fiecărei culturi naționale, contribuim cu adevărat la cunoașterea și difuzarea reciprocă a valorilor, la atingerea țelului nostru comun, edificarea societății socialiste și comuniste.

În patria lui Glareanus și Ansermet unde tradiția artistică cunoaște nu numai câteva secole de muzică, ci și o continuă încrucișare de drumuri europene ale marilor creatori, în țara concursurilor de la Geneva și a festivalurilor de la Lucerna, Montreux și Vevey, creația compozitorilor români a cunoscut — prin recentul turneu al corului *Madrigal* al Conservatorului din București — un prestigios succes.

Partea de nord a Elveției, datorită unei accentuate industrializări, a devenit în ultimele decenii un puternic centru munditoresc, cu o remarcabilă mișcare artistică de amatori, unde muzica corală, în special, a atins nivelul artistic superior ce șterge adeseori granițele între arta amatoare și profesionistă. La Zürich, Biel, Winterthur, Basel, Chur etc. pe lângă formații cu experiență artistică (ca binecunoscuta *Cammerata dei Madrigalisti* din Zürich) activează numeroase asociații vocale muncitorești (*Liedertafel*) care deseori colaborează cu formații simfonice remarcabile (de pildă, orchestra *La Suisse Romande*). Iată de ce, prezența unui ansamblu coral românesc, poposit pentru prima oară în Elveția după cel de al doilea război mondial, a stîrnit un viu interes, iar creația noastră vocală a fost privită nu numai cu inerența curiozitate determinată de prestigiul crescînd în arena internațională a școlii muzicale contemporane, ci și cu dorința confruntării tendințelor de innoire a limbajului artistic.

Corul *Madrigal* a răspuns acestei întîlniri cu autorii elvețieni printr-un larg tur de orizont asupra muzicii românești, încercînd să surprindă în programele sale o cît mai amplă diversitate de stiluri și tendințe, de genuri și de forme muzicale, într-o amplă frescă sonoră desfășurată pe mai multe secole (de la monodiile bizantine din sec. XIV—XV pînă la creația contemporană). Cîntece populare și armonizări de folclor, melodii bizantine originale și prelucrate, piese corale de factură restrînsă și lucrări de ample proporții (*Bocete străbune* de Alexandru Pașcanu, *Suita din Oaș* de Darius Pop, *Ritualul pentru setea pămîntului* de Myriam Marbé) toate au oferit imaginea inedită, colorată, a școlii românești de compoziție vocală. Întreaga parte a doua a programului fiecărui concert a fost dedicată creației noastre; nume ca Marțian Negrea, Francisc Hubic, Gheorghe Cucu, Mihail Bărcă, Gheorghe Dan-ga etc. figurînd pentru întîia oară pe afișele elvețiene. Cîteva lucrări ale acestor compozitori au pătruns definitiv în discoteca radiodifuziunii din Zürich și în filmoteca televiziunii



din Einsiedeln, instituții pentru care formația *Madrigal* a făcut înregistrări speciale.

Turneul ansamblului cameral bucureștean s-a desfășurat — datorită entuziasmului impresarului dr. Henri Wyss, originar din Transilvania — într-o atmosferă autentică românească: în foaierele sălilor de spectacole și concerte se aflau obiecte de artizanat românesc, iar tinerele gazde care distribuiau discurile *Electrecord* purtau costume populare din Oltenia și Banat. Afișele și programele — tipărite în țară prin grija Conservatorului *Ciprian Porumbescu* — anunțau, în limba română: „*Corul Madrigal — ROMÂNIA*“. Deseori, dorința excesivă a impresarului de a impune cu orice preț formația în fața publicului elvețian și prin alegerea celor mai somptuoase săli de concerte, s-a răzbunat pe alocuri (*Victoria Hall* din Geneva, *Théâtre Beaulieu* din Lausanne, *Kongresshaus* din Biel) asupra calității audicienilor. Dimensiunile impropriei concertelor camerale (peste 1500 de locuri) au necesitat amplasamente speciale, repetiții oboșitoare, eforturi suplimentare de concentrare artistică. Timp de 11 zile, ansamblul a susținut în fiecare seară un concert (în acest interval de timp înscriindu-se și înregistrările la radio și televiziune), fără nici o zi de repaus și cu deplasări zilnice la sute de kilometri cu autocarul, pentru a reveni după miezul nopții la sediul permanent din Zürich!

În ciuda eforturilor, nivelul artistic al concertelor nu a suferit nici un moment. Tinerețea și ambiția ansamblului pe de o parte, dar mai ales experiența de turneu (acesta era al 31-lea din cei opt ani de la înființare) pe de altă parte, au învins obstacolele organizatorice, corul *Madrigal* dovedindu-se același impecabil instrument de propagandă artistică din totdeauna.

Presă elvețiană a acordat un spațiu larg muzicii românești, iar oamenii de specialitate s-au dovedit interesați profund de lucrările compozitorilor noștri. De altfel, cele mai cerute discuri *Electrecord* din întreg turneul s-au dovedit acelea de muzică românească (din păcate, *Bocetele străbune* de Alexandru Pașcanu și

Suita din Oaş, de Darius Pop, viu solicitat de către melomanii elvețieni, nu se află încă înregistrate). Sub titlul *Culmea perfecțiunii*, ziarul *Vaterland* din Lucerna, nr. 249, din 26 octombrie 1971, p. 10, remarca despre lucrarea lui Alexandru Pașcanu: „*Vechi bocete românești erau adaptate și legate într-o perfectă țesătură corală, iar strigătele stilizate se integrează atât de organic încât însuși Penderecki ar putea învăța de la acesta*“. Iar despre *Ritualul* compozitoarei Myriam Marbé, cunoscutul muzicolog Franz Walter observa în *Journal de Genève*, nr. 250 din 27 octombrie 1971 că „opera stereofonică“ admirabil scrisă pentru voci „folosește cu atita inteligență, dar totodată cu tact și eficacitate efectele vocale la ordinea zilei“ încât creația de avangardă românească a completat imaginea colorată a programului inspirat din folclor în partea a doua a concertului. Interes deosebit a manifestat față de vechea muzică românească dirijorul Cornelio Cairati, conducătorul formației *Camerata dei Madrigalisti* din Zürich, care ne-a solicitat partiturile în vederea includerii în programele propriului ansamblu.

Muzica universală care a figurat pe afișele corului *Madrigal* ilustrează maturitatea artistică atinsă de această formație. Madrigaluri, chansonuri, villanelle, lieduri polifonice, frottole, aparținând școlilor renascentiste din occidentul Europei au alternat cu pagini de largă respirație de Palestrina și Vittoria. Fără îndoială, că *Missa brevis* de Palestrina a întrunit unanimele elogii ale presei muzicale elvețiene, aprecieri ca „elasticitate“, „transparență“, „pregnantă“, „perfectiune“ etc. etc. fiind prea palide spre a ilustra impresia puternică asupra interpretării *Madrigalului*. „*Muzica lui Palestrina s-a desfășurat cu o liniște minunată și o sobrietate desăvârșită, dezvoltând plinătatea melodiei și echilibrul ideal între conducerea liniilor contrapunctice și țesătura sonoră armonică, unitatea perfectă între text și muzică, între cuvânt și sunet*“ — scria H. R. Wettstein în *Glarner Nachrichten* din 25 octombrie 1971. Și cronicarul conchidea astfel: „*Missa lui Palestrina a constituit piscul absolut al concertului*“. Semnificativă ni s-a părut și aprecierea profesorului de muzică gregoriană și canonic al catedralei din Einsiedeln care își încheia articolul din ziarul *Vaterland* cu următoarea remarcă, nu lipsită de ironie la adresa interpreților elvețieni: „*Vă mulțumim pentru splendidul Palestrina. Trebuie oare să primim și în această privință mintuirea din răsărit?*“

Pretutindeni, interpretarea corului *Madrigal* a atras prin puritatea stilistică, prin perfecta omogenitate vocală, prin bogăția inepuizabilă de nuanțe și culori timbrale. Maestrul Henri Gagnebin, prezent la *Victoria Hall* din Geneva, ne mărturisea emoționat că niciodată nu și-a imaginat piesa interpretată de corul *Madrigal* conținând atita poezie. „A fost o revelație“ — a

exclamat în final fostul președinte al concursurilor muzicale internaționale.

De altfel, după concertul de la Geneva principalele ziare elvețiene (printre care *Tribune de Genève*, *La Suisse* și *Journal de Genève*) au consemnat la superlativ evoluția artistică a tinerilor cîntăreți români, admirabil instruiți de dirijorul Marin Constantin. „*Scriam cîndva reîntorcîndu-mă de la festivalul George Enescu: „dacă veți ajunge să vedeți afișat vreodată — corul Madrigal din București — nu ezitați, alergați la concert, încetînd orice altă preocupare: veți descoperi unul din ansamblurile vocale cele mai extraordinare care există*“ — își începea cronică ziarul *La Suisse* din 27 octombrie 1971, semnificativ intitulată *Prestigiosul „Madrigal“ din București*. „*Ieșind ieri seară de la concert aș putea oare să mă exprim altfel decît ca atunci asupra corului și asupra lui Marin Constantin, admirabilul său conducător? Acesta a știut nu numai să selecționeze 36 de voci oarecare, bine lucrate, cu timbre foarte pure, ci mai mult să le modeleze, să le integreze într-un ansamblu care a devenit un veritabil instrument, sensibil la cea mai mică solicitare, perfect ca sonoritate în toate registrele, „acordat“ cu o rară precizie și ale cărui sonorități sînt de o transparență neasemuită, de o rafinată suplete... Desigur, cînd se atinge un asemenea grad de perfecțiune, cînd se ajunge la minuțirea nuanțelor sonore cu atit rafinement — remarca autorul articolului din *La Suisse* (ce semnează cu inițialele „G.d.A.“) — formația riscă să cedeze amefelii ispravei. Sînt pericole către care unii alegă, dar Marin Constantin și cîntăreții săi le înfruntă fără a ezita, fără a le slăbi puterile, siguri pe mijloacele lor de expresie și siguri de asemenea pe gustul lor artistic*“.

Că formația *Madrigal* dispune de voci remarcabile (departe de a fi „oarecare“) a subliniat-o însăși presa elvețiană. Soprana Mariana Rădulescu, acompaniată la pian de Krimhilda Cristescu, a talmăcit admirabil micul poem vocal de André François Marescotti în programul de la Geneva. Aceleași elogii le-au întrunit seară de seară, tenorul Ștefan Pruteanu (posesorul unui deosebit stil al cîntului de strană, reliefat mai ales în *Stihira* bizantină din sec. XIV), bașii Eremia Stere (solist al *Catavasiiei* de Gh. Cucu) și Ștefan Teodorescu (neîntrecutul susținător al *Ritualului pentru setea pămîntului* de Myriam Marbe).

Turneul corului *Madrigal* a prilejuit și un prețios schimb de experiență didactică între Conservatoarele din Zürich și București. Receptorul instituției noastre, profesorul Victor Giuleanu, a vizitat Conservatorul elvețian, închegînd o fructuoasă discuție cu profesorul Sava Șavoff. Interesul purtat artei românești s-a remarcat nu numai în schimbul oficial de păreri, ci în toate celelalte discuții cu gazdele. Directorul Operei din Zürich de pildă, și-a manifestat ferma dorință de intensificare a

raporturilor culturale cu țara noastră, mărturisindu-și admirația pentru școala românească de canto. Chiar în timpul vizitei noastre la Zürich am putut asista la un remarcabil spectacol cu opera *Vecerniile siciliene* de Giuseppe Verdi sub bagheta dirijorului italian Nello Santi, unul din rolurile principale fiind deținut de basul Aurelian Neagu, personalitate artistică de reputație internațională. Cuvinte de laudă la adresa artei interpretative corale românești ne-a transmis și Otto Häberli, președintele asociației *Bieler Liedertafel*, ce și-a propus o audiere colectivă a discurilor *Madrigalului* la

proxima adunare generală a corurilor elvețiene din regiune.

Succesul formației Conservatorului din București la prima întâlnire cu publicul din Geneva, Lausanne, Biel, Basel, Chur, Zürich, Berna, Einsiedeln, Winterthur, poate fi socotit în primul rând ca o nouă afirmare a creației românești într-o țară de prestigiu muzical european. Cît privește arta interpretativă, poate că invitația *Madrigalului* de a reveni în 1972, rămîne „argumentul“ edificator al deplinei prețuiri.

VIOREL COSMA

De vorbă cu Ludovic Spiess în pragul unui nou an de activitate

— Ne aflăm, stimate Ludovic Spiess, la început de an. Iată-ne deci tentați să deschidem convorbirea printr-o sumară retrospectivă a anului 1971 și o perspectivă a anului 1972. Care sînt, așadar, principalele realizări care marchează această perioadă?

— Iată-le, foarte pe scurt și în ordine strict cronologică. Luna ianuarie 1971 a început la București prin participarea la înregistrarea unor selecțiuni din opera *Năpasta* de Sabin Drăgoi pentru „Electrecord“. În continuare, la München spectacol *Tosca*, sub bagheta lui Nello Santi, avînd ca parteneră o tinăra și foarte talentată soprană norvegiană, Ingrid Bjoner. În februarie, trei reprezentații *Trubadurul* la Teatrul „San Carlo“ din Napoli, alături de Montserrat Caballé și Peter Glossop, cu Giuseppe Patané la pupitru. Luna martie a fost rezervată repetițiilor și premierei *Turandot* la București. A urmat în aprilie participarea la un spectacol festiv *Aida* la Opera din Zagreb, cu prilejul centenarului instituției, după care mi-am făcut debutul ca regizor la Teatrul Muzical din Brașov, punînd în scenă *Boema*. În mai, *Fidelio* la „San Carlo“ din Napoli, din nou cu Ingrid Bjoner ca parteneră, iar apoi debutul la „Metropolitan Opera“ din New York în *Trubadurul*, cu Martina Arroyo și Mario Sereni, dirijori fiind Molinari-Pradelli la prima reprezentație și Kurt Adler la cea de-a doua. La sfîrșitul lui iulie și începutul lui august, de trei ori *Aida* în stagiunea de vară de la „Terme di Caracalla“ din Roma, alături de Gabriella Tucci și Mario Sereni, apoi la București înregistrarea unui disc de canțonete napolitane pentru „Electrecord“. Prima parte a lunii septembrie a fost rezervată filmărilor pentru producția unui documentar al studioului „Alexandru Sahia“ intitulată „O voce în jurul lumii“, în regia lui Paul Orza; apoi din nou peste ocean pentru două spectacole *Paiate* la „Metropolitan Opera“ dirijate de foarte tinărul și talentatul american Christopher Kean, distribuția cuprinzînd pe Teresa Stratas în Nedda și doi baritoni diferiți în Tonio:

Sherill Milnes la prima reprezentație, Cornel McNeill la a doua. A urmat în octombrie, un spectacol *Turandot* tot la Metropolitan, împreună cu Birgit Nilsson, și de două ori *Tosca* în noiembrie la Houston-Texas. Acum, la începutul lui decembrie, mai am programat debutul la „Bolșoi Teatr“ din Moscova în *Aida* și apoi încă odată *Aida* la Leningrad, iar spre sfîrșitul lunii *Paiate* la Opera de stat din Viena cu întreaga distribuție de la „Metropolitan“. Vorbind despre anul 1971, să nu omitem spectacolele susținute la Opera Română din București: *Turandot*, *Boema*, și la finele stagiunii de vară *Aida* la „Arenele Romane“.

— Ce vă așteaptă în 1972?

— Anul 1972 se anunță de pe acum destul de agitat. În ianuarie și februarie, cu excepția a două spectacole *Bal mascat* și *Boema* la München, voi sta la București, cîntînd la Opera Română și participînd la opera-concert *Forța destinului*, organizată în studioul mare al Radioteleviziunii și la înregistrarea acestei opere pentru „Electrecord“. Va fi luna în care voi împlini zece ani de carieră. Pentru a sărbători acest „jubileu“, voi participa la un spectacol al operetei *Lăsăți-mă să cînt* al Teatrului de Operetă din București, reluînd rolul meu de debut. În martie, la Napoli, *Bal mascat*, iar în aprilie o lungă serie de spectacole la München: *Aida*, *Boema*, *Don Carlos*, *Tosca*, *Bal mascat*. În luna mai voi fi prezent la Viena pentru un spectacol-concert cu opera *Samson și Dalila*, organizat de „Eurovision“; partenera mea va fi Christa Ludwig, la pupitru se va afla Georges Prêtre. Pentru iunie este prevăzută deplasarea în Canada, la Toronto, pentru un concert cu *Recviemul* de Verdi sub bagheta lui Zubin Mehta, iar pentru iulie *Aida* în Mexic, în cadrul festivalului liric de vară. În septembrie voi fi pe scena Operei de stat din Viena în spectacolul de deschidere al stagiunii cu *Fidelio* sub conducerea lui Karl Böhm. În general, în 1972 voi activa mai mult — în afară de București — la München și la

Viena, unele date de spectacole urmînd să-mi fie comunicate abia de aci înainte.

— *Ca participant direct sau ca martor la numeroase realizări ale unor scene lirice de pe variate meridiane ale lumii, ce ne puteți spune despre noile tendințe care predomină în spectacolul de operă?*

— „Nou“ în operă este „normalul“, adică revenirea la corectitudinea deplină, la respectul strict al partiturii. Anumite inovații se caută mai mult în domeniul regiei și al scenografiei, dar de regulă asemenea încercări se soldează cu eșecuri.

— *Exemple?*

— *Trubadurul* montat de Karajan la Viena, fără decoruri, pe o scenă aproape goală, cu fundaluri de întuneric sau cu proiecții de frunze etc. Spectacolul n-a mai fost spectacol, ci mai degrabă concert, cîntăreții au fost dezorientați, publicul și presa au protestat. Asemenea montări, inspirate de „moda“ lansată la festivalurile de la Bayreuth, se potrivește poate pentru unele opere wagneriene, dar în nici un caz pentru repertoriul italian.

— *Exemple contrare?*

— *Cavalleria rusticana* și *Paiate*, montate de Franco Zeffirelli la „Metropolitan Opera“ din New York. Decorurile sînt superbe, pe deplin realiste, fără exagerări naturaliste, în stilul practicat de acest celebru regizor de film și de operă în mod curent, de pildă la Viena, în *Boema*.

— *Să înțelegem oare că regia de operă își exercită rolul înnoitor mai mult în domeniul scenografiei?*

— Nicidecum. Adevăratul regizor de operă este acela care reușește să explice interpretului cu claritate datele esențiale ale personajului, să-l determine să înțeleagă mobilul acțiunilor sale și modul în care ele trebuiesc exteriorizate, fără a-i pretinde însă să reproducă mecanic indicațiile primite. Am lucrat în acest mod rolul Canio din *Paiate* cu Franco Zeffirelli la New York și mărturisesc că am fost bucuros să constat identitatea deplină a vederilor noastre: exprimarea stărilor sufletești ale croului trebuie să aibă loc fără exagerările gestice atât de înrădăcinate pe scena de operă, fără manierisme, accentul fiind pus pe interiorizarea sentimentului. În același sens se ghidează și cunoscutul regizor de operă Günther Rennert la München în indicațiile sale. Este metoda pe care am folosit-o și eu cu prilejul spectacolului pus în scenă la Brașov în 1971, cerînd interpreților Carmen Hanganu și Paul Nicolaescu să pătrundă în adîncimea structurii intime a personajelor din *Boema* și mai ales să învețe să reacționeze la replicile partenerului, să se obișnuiască „să-l asculte“.

— *Măiestria cîntărețului de operă cuprinde totuși, în afara laturii actoricești, și aspecte*

legate direct de interpretarea muzicală. Cum vedeți aceste aspecte în lumina experienței cîștigate în cei zece ani de activitate în țară și peste hotare?

— Superficialitatea nu-și mai găsește locul în teatrul modern de operă sub nici o formă. Partitura muzicală trebuie studiată pînă în cele mai mici amănunte, incluzînd și 50—70% din ceea ce au de cîntat ceilalți interpreți. Sînt împotriva copierii servile a unor cîntăreți celebri, a folosirii discului drept model infailibil. Pornind de la partitură, este necesar ca fiecare interpret să-și găsească propriul său stil, în acord cu datele personalității sale artistice. În plus, se impune o viață sobră — aproape sportivă — cu antrenamente continue, asemănătoare gimnasticii zilnice, necesare menținerii unei forme fizice constante. Este metoda pe care o folosesc și eu, rezervîndu-mi în fiecare zi timpul indispensabil pentru vocalize, exerciții de respirație și de agilitate. Viața unui cîntăreț de operă solicitat pe plan internațional nu este ușoară. Ea impune multe renunțări: nu ai voie să fumezi, să bei, să-ți pierzi nopțile în petreceri, trebuie să te ferești de frig, să înveți să te adaptezi la climă, la diferența de fus orar, să ai grijă unde dormi, să întreții o igienă deplină a organului fonator. Și în plus trebuie să știi să-ți organizezi repertoriul de-a lungul carierei, pentru a nu risca accidente ca urmare a „atacării“ premature a unor roluri nepotrivite pentru etapa respectivă.

— *Puteți cita exemple personale în acest sens?*

— Fără îndoială. Directorul Bing de la „Metropolitan Opera“ din New York mă solicită insistent pentru rolul Othello, iar directorul Siciliani de la Opera din Roma pentru Tannhäuser. Sînt două roluri de mare anvergură, deosebit de tentante. Cu toate acestea, am rezistat și rezist în continuare tentației, pentru că apreciez că nu a sosit încă momentul să abordez aceste roluri. Sînt hotărît să mă limitez deocamdată la rolurile studiate, adăugînd eventual altele de factură asemănătoare, tipice pentru *bel canto*. Peste vreo cinci ani mă gîndesc să trec la roluri ceva mai dramatice, și abia ulterior la Wagner, deși sînt foarte des contactat în acest sens. Am convingerea că abordînd prea devreme un asemenea repertoriu aș pierde strălucirea registrului acut și lejeritatea pasajelor, fiind obligat să renunț tocmai la rolurile pe care le interpretez în prezent. Este motivul pentru care evit să cînt pentru moment roluri în opere moderne, uneori scrise contra legilor firești de emiteră a sunetelor. Poate mai tîrziu...

EDGAR ELIAN

Un nou studiu despre opera lui Enescu

OLGA LEVAȘOVA

Nu demult, în primăvara anului 1970, la Institutul de istoria artelor din Moscova a avut loc susținerea unei disertații dedicate operei *Oedip* de Enescu. În susținerea sa, tînăra muzicologă sovietică Rufina Leites, autoarea disertației, a supus opera clasicului român unei serioase și documentate analize. Lucrarea a primit o înaltă apreciere, iar autoarei i-a fost decernat titlul științific de candidat în studiul artelor.

Studiul asupra operei lui Enescu nu este nici pe departe prima lucrare a Rufinei Leites. Condeiului ei aparțin o serie de interesante însemnări și articole despre muzica românească, lucrări dedicate dramaturgiei de operă din secolele XIX—XX. (*Particularitățile dramaturgice în opera Otello de Verdi, Oedip, operă de George Enescu*). În anul 1967 ea a publicat lucrarea *Liedurile lui Grieg*, o carte plină de conținut, scrisă cu inteligență și finețe. Dar, părerea noastră este că, în nici una din aceste lucrări, nivelul creator al tinerei și talentatei cercetătoare nu s-a dezvăluit cu atîta vigoare ca în lucrarea de doctorat asupra operei lui Enescu, lucrare pe care a elaborat-o cu o autentică pasiune și cu o profundă cunoaștere a materialului.

Titlul complet a lucrării lui R. Leites este *Oedip de George Enescu — dramaturgia, stilul, rolul istoric în dezvoltarea artei de operă românești*. Acest mare studiu cuprinde 13 coli de tipar, fiind însoțit de o anexă cu peste 100 exemple muzicale, în care sînt publicate două scrisori necunoscute pînă-n prezent (una aparținînd lui Enescu, cealaltă scrisă de Bernard Gavoty, adresată autoarei disertației) și bibliografia dată în limbile rusă, română și franceză — în total 198 de titluri.

Disertația cuprinde trei capitole, o introducere și o încheiere. În introducere sînt fundamentate sarcinile propuse în elaborarea studiului, este determinat locul pe care-l ocupă Enescu în cadrul artei românești și universale, este pus în lumină destinul scenic pe care l-a avut *Oedip*; tot aici este trecută în revistă literatura dedicată acestei opere, dîndu-se totodată părerile unor mari muzicieni contemporani asupra ei. Primul capitol, intitulat *Bazele ideologico-estetice ale operei Oedip*, dezvăluie conținutul ideologic al operei, idealul nutrit de Enescu în operă, exigențele lui față de dramaturgia libretului, procesul muncii compozitorului cu libretistul E. Fleg. Capitolul al doilea, intitulat *Genul și dramaturgia. Particularitățile dezvoltării precursorii*, fundamentează natura de gen a operei, particularitățile ei dramaturgice ca dramă muzicală contemporană. Aici este dezvăluită teza privind caracterul sintetic de gen al operei, reclamat de aspectul multiplan al conținutului ei. Este cercetată tratarea formelor soliste, de ansamblu și corale, se analizează particula-

ritățile dezvoltării dramaturgice, principiile compoziționale, trăsăturile caracteristice ale eroilor, imaginea poporului. Sînt cercetate în amănunțime tematismul muzical al operei, principiile simfonismului din opera *Oedip*.

Capitolul al treilea, intitulat *Despre limbajul muzical și transfigurarea fundamentului popular în opera Oedip*, este dedicat celor mai însemnate particularități ale stilului melodic al operei (genurile și tipurile structurilor melodice, izvoarele melosului, legătura cu folclorul), limbajului modal-armonic (modurile și formarea modurilor, fundamentele lor folclorice, dezvoltarea tonală, structurile și tipurile de acorduri), facturii orchestrale. În încheiere, atenția cititorului este solicitată asupra următoarelor probleme: locul și rolul pe care-l ocupă *Oedip* în istoria muzicii de operă românești; *Oedip* în sfera lucrărilor autorului ei; *Oedip* și locul pe care-l ocupă în panorama culturii de operă europene din secolele XIX—XX.

Studiul lui R. Leites atrage prin profilul său sintetic. Este o lucrare și de istorie, și de estetică și de analiză muzicală în același timp. Autoarea folosește cu multă libertate datele oferite de știința muzical-teoretică contemporană, demonstrează cunoașterea temeinică a armoniei, polifoniei, sistemelor modal-tonale contemporane, cu alte cuvinte a stilisticii muzicale a timpului nostru. Totodată lucrarea relevă o vastă erudiție a autoarei în domeniul teatrului, literaturii și istoriei. Este larg folosită literatura muzicologiei românești — lucrările lui G. Bălan, O. Cosma, E. Ciomac, Z. Vancea, Voiculescu, A. Tudor și alți autori, noi date din folcloristica românească. Și credem că tocmai această abordare multilaterală față de tema aleasă i-a permis tinerei cercetătoare să realizeze această sarcină deosebit de dificilă a unei analize integrale a operei lui Enescu.

Noul și complexitatea problematicii din lucrarea lui Leites sînt incontestabile. În muzicologia noastră studierea artei muzicale românești este abia la început. De aici și însemnătatea deosebită pe care-o capătă aspectul istorico-stilistic al studiului. În procesul analizei autoarea a reușit să arate deosebit de convingător că *Oedip* reprezintă în sine un pregnant moment culminant din întregul drum de creație al lui Enescu, și în același timp punctul cel mai înalt al culturii operei românești, că în această operă sînt concentrate, ca într-un focar, cele mai importante trăsături ale stilului muzical național românesc și cele mai bune tendințe ale culturii artistice românești. În cuprinzătoarele capitole ce încadrează lucrarea — introducerea și încheierea — este arătat locul istoric real pe care-l ocupă *Oedip* în sfera unor fenomene universale ca lucrările de teatru muzical

ale lui Puccini, Strauss, Honegger, Stravinski, Milhaud, Prokofiev. În fața cititorilor, această remarcabilă lucrare apare drept una dintre cele mai pregnante manifestări ale culturii umaniste din timpul său.

O deosebită atenție este acordată tratării în opera lui Enescu a temei antice. Sînt făcute interesante paralele cu epoca clasicismului revoluționar, cu Gluck și urmașii săi. Este remarcată deosebita însemnătate a temei antice pentru secolul XX, cînd, în condițiile uriașelor explozii istorice și ale ascuțitelor contradicții sociale „artiștii au fost cuprinși de aviditatea de a găsi în arta antică netrecătoarele valori morale“ (pag. 26 din lucrare). Autoarea arată just profunda deosebire în însăși abordarea și tratarea temelor antice de către Strauss, Stravinski, Enescu și maeștrii francezi. Deosebit de elocventă este amănunțita paralelă făcută între opera lui Enescu și *Oedipus Rex* a lui Stravinski. Făcînd această comparație, autoarea subliniază deosebirea radicală între concepțiile filozofice ale celor doi compozitori: ideii antice a destinului invincibil, care domină în operatoriu a lui Stravinski și se opune concepția anti-fatalistă a lui Enescu, cu acea încordare dramatică a ei și umanismul plin de pasiune. Cum dovedește R. Leites, în concepția operei *Oedip* marele compozitor român a întruchipat pregnant trăsăturile progresiste ale ideologiei epocii lui: „*patosul unei neîmpăcate împotriviri față de ceea ce-i rău și asupra, patosul afirmării forței spirituale de neînving a omului*“ (pag. 38).

Una dintre problemele cele mai însemnate, temeinic dezbătute în disertația lui R. Leites, este problema legăturilor de creație pe care le-a avut Enescu cu arta muzicală rusă, în special cu tradițiile lui Musorgski. În lucrare sînt date interesante paralele între *Boris Godunov* a lui Musorgski și *Oedip* a lui Enescu. Această parte din lucrare este însoțită de dovezi convingătoare. Printre ele se află și scrisoarea trimisă autoarei de prietenul compozitorului, criticul francez Bernard Gavoty, care dovedește cu claritate entuziasmul lui Enescu față de arta lui Șaliapin, genialul interpret al rolului lui Boris Godunov.

Pe scurt despre analiza dramaturgiei și stilului operei *Oedip*. Autoarea face această analiză sub cele mai diferite aspecte și la cel mai înalt nivel al științei muzicale contemporane. Sînt cercetate în amănunțime particularitățile formei operei, natura de gen a operei, dezvoltarea ei tematică, principiile orchestrației. Toată această vastă parte analitică (capitolele II și III) care cuprinde aproximativ 200 pagini, este concentrată asupra celei mai însemnate, mai centrale probleme și anume problema simfonizării genului de operă, care reprezintă linia fundamentală în dezvoltarea formelor contemporane de operă.

Pe acest plan problema compoziției generale a operei *Oedip* este dezvoltată deosebit de temeinic. Pe baza unor anumite complexe imagistice și tematice din întreaga operă, autoarea își elaborează propria sa concepție a caracterului de sonată, înțelegînd-o

ca „un caracter de sonată de cel mai înalt ordin“, ca exprimarea conflictului principal în cadrul influenței simfonice reciproce dintre toate elementele formei de operă. Această idee, susținută de o analiză deosebit de riguroasă a dramaturgiei modal-tonale și a dezvoltării muzical-tematice a operei, este deosebit de valoroasă sub aspectul dezvoltării generale a genului de operă în secolul XX, cu acea trăsătură caracteristică pentru opera contemporană de tendință spre realizarea unor forme instrumental-simfonice.

Capitolul al treilea din disertație, dedicat problemelor limbajului muzical și stilului operei, reprezintă un studiu independent și original. În special aici se vedește într-o mare măsură larga erudiție teoretică a autoarei, buna stăpînire a metodei de analiză teoretică-muzicală, elaborată de știința sovietică contemporană. Autoarea a reușit să pună cu deosebită claritate problema centrală, legată de dezvoltarea tinerelor școli naționale din Europa: corelația dintre elementul național, popular și tradiția clasică cultă. Această problemă capătă o însemnătate deosebită pentru școlile componistice naționale care au intrat relativ tîrziu — în secolele XIX—XX — în arena universală, îmbogățind arta muzicală cu un izvor de forțe proaspete, tinere. Cercetînd trăsăturile caracteristice ale stilului lui Enescu, armonia, melodica, procedeele lui polifonice, Rufina Leites arată profunda legătură a artei maestrului român cu pămîntul natal, cu izvoarele muzicii populare românești. Ea analizează cu multă pătrundere structura modală a muzicii lui Enescu, bazîndu-se pe sistemul complex de construcții modale în care, elemente ale modurilor diatonice populare se sintetizează cu moduri elaborate în muzica contemporană cultă. În felul acesta, tragedia antică este reprezentată de compozitor într-o lumină caracteristică națională și contemporană: eroii ei vorbesc într-o limbă pentru el natală. Cu toată complexitatea mijloacelor muzicale contemporane (cum ar fi polimodalismul, bifuncționalitatea, mobilitatea planurilor tonale, etc.), muzica lui Enescu își păstrează baza sa popular-națională și un fundament temeinic a gîndirii modal-tonale. Referindu-se la trăsăturile caracteristice ale modurilor și intonațiilor populare românești din opera *Oedip*, autoarea disertației lărgiște ideea noastră nu numai asupra stilului maestrului român dar chiar și asupra naturii însăși a folclorului românesc, cu acea bogăție de colorit și expresivitate — este suficient să ne referim la numeroasele exemple, alese cu mult discernămint, din cele mai diferite genuri ale muzicii populare românești, cuprinse în lucrare.

În prezent, lucrarea Rufinei Leites este pregătită pentru tipar. Acest lucru nu poate decît să ne bucure. Lucrarea tînrului om de știință sovietic incontestabil că va îmbogăți muzicologia noastră în domeniul studiului culturii contemporane de peste hotare. Pînă în prezent, lucrări de acest gen, dedicate operei românești, în limba rusă nu au existat. Nu putem decît să salutăm apariția cărții lui R. Leites.

În românește de I. EFREMOV

„George Georgescu“ de Tutu Georgescu

Cartea scrisă de soția regretatului dirijor George Georgescu apare în Editura muzicală la șapte ani de la stingerea din viață a marelui nostru muzician. Nu este o monografie închinată celui care a știut să ridice prestigiul muzicii noastre în țară și peste hotare printr-o activitate de câteva decenii, în care a dat întreaga măsură a talentului său, ci o lucrare ce aduce în cele 450 de pagini o notă personală a autoarei, care vede totul de aproape, prin prisma afectivității, consemnând evenimentele ce s-au desfășurat în atât de bogata viață a lui George Georgescu.

Prima calitate a acestei lucrări este documentarea. Autoarea a avut prevederea și grija să strângă toate materialele adunate de-a lungul a câteva decenii, până în dramaticele clipe ale sfârșitului, chiar și scrisorile de condoleanțe primite după moarte. Aflăm o seamă de detalii prețioase despre viața muzicală a noastră, despre numeroasele turnee de peste hotare, despre începuturile carierei maestrului în străinătate (partea din viață dinainte de căsătorie, pe care a știut să o reconstituie cu multă migală), despre enorm de multe personalități cu care a venit în contact, despre soliștii români și mai ales despre viața muzicală a Capitalei până în anul 1964, când a apărut pentru ultima dată la pupitru. Sînt unele detalii cutremurătoare din ceea ce autoarea denuțește „lupta cu moartea“ pe care o ducea în ultimele luni de viață, cînd strădaniile soției de a-l determina să nu mai dirijeze nu erau luate în seamă: „Datoria înainte de toate — îi replica maestrul. Ce moarte ar putea fi mai minunată decît cu bagheta în mînă, la pupitrul la care mi-am început cariera“. Interdicția de a se mișca și repausul absolut erau incompatibile cu temperamentul său. Cînd i s-au arătat fotografiile de la ultimul turneu în Germania, privindu-și chipul a exclamat: „Cap de mort!“ Își aștepta sfârșitul.

O altă calitate a lucrării este tonul sincer, volubilitatea stilistică, am spune chiar talentul literar, pe care doar dragostea pentru marele dispărut l-a declanșat. Dacă George Georgescu i-ar fi supraviețuit, o asemenea lucrare nu ar fi fost scrisă. Admirația, afecțiunea, devotamentul ce se citesc printre rînduri sînt indubitate. Poate tocmai din cauza acestei continue prezențe, cartea se citește cu interes. Este atîta participare afectivă în fiecare pagină, încît cititorul este repede convins de adevărul celor relatate.

În același timp, autoarea urmărește o anumită gradăție în cele ce consemnează. Ai impresia că figura impozantă a lui George Georgescu „crește“, pînă la

citatul atît de bine plasat (pag. 433) dintr-o cronică a unui simfonic berlinez (festivalul Richard Strauss) care remarcase „*calmul suveran al celui mai mare senior al baghetei*“.

Desigur că marele nostru dirijor merita cu prisosință o asemenea calificare. Dintr-o altă cronică se reține o apreciere semnificativă: „*Claritatea este legea lui supremă, care mijlocește pătrunderea în profunzime*“.

Autoarea nu încearcă să facă o schiță a profilului de dirijor, o analiză a artei sale. Într-un fel este bine că s-a oprit la ceea ce avea la îndemînă, impresii și amintiri personale, care vor putea fi folosite de eventuali viitori exegeți ai acestui domeniu pur artistic. S-a încercat în lumea dirijorilor (vezi Eugen Pricope, *Dirijori și orchestre*, Buc. Ed. muzicală, 1971) stabilirea unui caracter dionisiac, în opunere cu acela apolinic, în raport cu care să se stabilească anumite categorii dirijorale. Este, desigur, un punct de vedere. În afară de marele merit de educator muzical al publicului românesc, arta lui George Georgescu aparține totuși unei oarecare tipologii. Ca și soliștii de acum un secol, unii dirijori trebuiau să-și asume și calitatea de „mim“. Așa zișii dirijori de disc, sau chiar de operă, nu au nevoie de prea multe manifestări gestive. Dacă, cu mijloace de o mare sobrietate și eleganță, George Georgescu folosea o cuceritoare mimică, gesturile nu aveau ca scop decît să amintească ceea ce se stabilise cu exactitate la repetiții. După unii, primul dirijor „modern“ ar fi fost Beethoven, pentru care gestică era neinteresantă, avînd grija să stabilească anticipativ toate detaliile interpretării la repetiții. Reîntorcîndu-ne la caracterul dionisiac sau apolinic, exista la George Georgescu o admirabilă îngemănare a ambelor, care îngăduia șefului de orchestră să pătrundă cu fluidul său personal nu numai grupul de instrumentiști ce-l iubeau, dar și pe cei din sălile ce-l ovaționau frenetic.

Dacă se va scrie o lucrare monografică despre marele nostru dirijor, lucrare ce va pleca în mod necesar de la cartea soției sale, acel ce-și va lua o asemenea sarcină va găsi drumul netezit în ce privește faptele de viață. Iar dacă va încerca să stabilească și coordonatele artei sale dirijorale, va trebui să nu uite că arta sa era întotdeauna subordonată muzicianului. Monografia pe care o dorim, ar trebui să poarte titlul: *George Georgescu, muzicianul și dirijorul*.

THEODOR BĂLAN

„Năpasta“ de Sabin Drăgoi

Apariția discului cu opera *Năpasta* de Sabin Drăgoi, trebuie considerată ca un eveniment muzical!

În perioada interbelică, s-au creat trei opere românești care au intrat definitiv în istoria muzicii noastre: *Oedip* de Enescu, *Noaptea Furtunoasă* de Paul Constantinescu și *Năpasta* de Sabin Drăgoi.

În ce constă valoarea emoționantei creații a compozitorului bănățean?

În primul rând prin expresivitatea melosului modal, preluat din folclor, melos încadrat în moduri naturale. Am fi nedrepti însă dacă n-am reliefa și meritul deosebit al lui Sabin Drăgoi de a obține un specific autohton chiar și atunci când pune în relief armonizarea tonală, de tip occidental. În acest sens se cuvine a aprecia preluarea de pe noi poziții a unei tradiții străvechi. Armonia lui Drăgoi are mult farmec în simplitatea ei. Nu recurge la aspecte politonale sau polimodale și totuși... acest sector al discursului său muzical nu se aseamănă cu al romantismului școlilor naționale de la finele veacului trecut, căci există o expresie innoitoare. Nu vom întâlni o polifonie barocă, ci mai ales o eterofonie, iar în această privință monologul lui Ion rămîne o pagină demnă de o profundă analiză muzicologică. Este totodată punctul culminant al operei, ce se identifică cu spiritualitatea celor nedreptățiți și separă destinele acestora de ale claselor suprapuse, ce nu o dată și-au clădit fericirea pe nefericirea altora! Se vorbește uneori cu rezerve despre tratarea orchestrală a lui Sabin Drăgoi. În ceea ce mă privește, mă declar total împotriva! În împerecherile sale timbrale se conturează o paletă de mare puritate timbrală, mai apropiată de sonoritățile corale. Există o naivitate voită, un farmec al transparenței, care îți amintește de specificul muzicii nemăsurate, de polifonia în faza ei embrionară, de monodia pregnantă și cu sensuri sonore multiple, cu alte cuvinte o măiestrie a simplității. Dar cel mai important lucru este faptul că putem vorbi de un stil „Drăgoi“, stil ce se raportează și la spiritul laconic al arhitecturii muzicale. Iar în ceea ce privește tratarea corală, cred că nu exagerez când afirm cu toată sinceritatea și cu un legitim entuziasm: „Drăgoi este unul din marii maestri ai artei corale din țara noastră!“

Interpretarea dată de dirijorul Carol Litvin este foarte sobră, dar nu lipsită de o profundă forță emoțională. El a respectat sensurile partiturii și poate în aceasta constă izbînda tălmăcirii. În rolurile principale amintim trăirea lăuntrică a marelui bas Nicolae Secăreanu (Ion), cel care pentru a nu știu cîta oară ne-a dovedit pasiunea sa ardentă pentru promovarea a tot ceea ce reprezintă muzică românească... Nu puține sînt lucrările de valoare generate de compozitorii noștri de ieri și de azi pe care acest „senior“ al școlii noastre de canto le-a valorificat minunat! Mai amintim pe Ludovic Spiess, emoționant prin dramatismul său în rolul lui Dragomir și sub acest raport el ne arată că un tenor, fie el și „spinto-

dramatic“, format la școala și tradiția italiană, poate și trebuie să nu se izoleze de ceea ce numim „spirit contemporan“. El distruge falsă legendă în virtutea căreia artiștii care excelează în opera italiană nu pot ataca cu succes și alte domenii. Mai cităm și pe soprana Eugenia Moldoveanu, în rolul Anca, o voce bine timbrată și expresivă în acut ca și pe muzicalul Ion Suanea, în rolul uncheșului.

„Coruri“ de Paul Constantinescu

Un alt eveniment îl constituie înregistrarea celor mai valoroase piese corale ale lui Paul Constantinescu. Am fost profund emoționați reascultînd *Miorița* — o genială fuziune între mijloacele de expresie ale madrigalului palestrinian și cele ale folclorului nostru. În lirismul ei extatic, ca un codru într-o ușoară și contaminantă legănare, se simte ceva ce aparține muzicalității acestui pămînt. O deosebită apreciere o acordăm polimodalismului său original, cu trepte mobile și totodată obținerii unei varietăți, chiar și prin insistarea asupra unei admirabile unități funcționale. Dacă soluția cromatică a modalismului lui Bartok, Enescu, Messiaen, creează uneori și dubii tonale, Paul Constantinescu izbuteste printr-o nobilă emoționalitate să fie original și inovator, chiar dacă nu înlătură acest parametru tradițional: accentuarea pronunțată, în momentele de concluzie, a primei trepte. Și dacă mai adăugăm la toate acestea eterofonii, înlănțuiri timbrale pline de finețe și o logică de fier în construcția edificiului sonor, putem vorbi într-adevăr de o capodoperă, care rămîne o călăuză pentru muzica corală românească, cu strălucirea unei stele polare! Contrastantă prin dramatismul ei ni se prezintă cunoscuta piesă *Doină oltenească*, unde, după cum spunea cu decenii în urmă muzicologul Liviu Rusu, se poate vedea că Paul Constantinescu a avut o mare afinitate pentru recitativul de esență folclorică, pe care l-a introdus printre primii în contextul muzicii culte românești din zilele noastre. Pline de finețe ni se înfățișează și cele patru madrigale pe versuri de Eminescu: *Freamăt de codru*, *La mijloc de codru des*, *Peste vîrfuri*, *Stelele în cer*. Interpretarea dată de corul „Madrigal“ — solist Eremia Stere, pianistă Victoria Ștefănescu — și marelui îndrumător Marin Constantin, se înscrie în orbita mult rîvnitei măiestrii. Ne impresionează plăcut, chiar de la o primă audiție, o sonoritate pură, creată de o muzicalitate interiorizată, avînd acel ceva neostentativ, cu rezonanțe cosmice, încît aș considera totul unitar, granitic, de o nuanță hieratică ca și monumentele funerare egiptene, o admirabilă sonoritate de fond pentru o artă străveche românească, însă profund actuală prin faptul că scoate pregnant în relief sufletul omenesc, înclinat cînd către durere, cînd către bucurie. Prin acest disc, interpretarea muzicală românească contemporană poate privi de la egal la egal pe acelea din țări cu o străveche tradiție culturală!

DORU POPOVICI

Opera

„Hamlet”

de Pascal Bentoiu

În plină maturitate artistică, Pascal Bentoiu a dat la iveală opera-concert *Hamlet*.

Drama shakespeariană cu complexitatea situațiilor ei tragice a suscitat mai demult interes și în rîndurile muzicienilor. (Unul dintre aceștia a fost, în veacul trecut, Ambroise Thomas. După *Mignon* a scris, în 1868, opera *Hamlet* reprezentată cu succes la Paris și la Londra). Pascal Bentoiu a întreprins, la rîndu-i această temerară acțiune, la capătul unei experiențe rodnice. Mai întii vom arăta că el face parte din acea categorie, mai rară, de compozitori care a absorbit, tentacular, nu numai din muzică dar, și din domeniul vast al culturii, cam tot ce i se cere unui artist. Am susținut totdeauna că un bun muzician — creator ori chiar interpret — trebuie să-și fi apropiat nu numai lucrurile muzicii dar și o întreagă literatură, de la Eschil și Shakespeare pînă la Proust și Sartre, de la Pindar la Apollinaire, după cum trebuie să fi luat cunoștință și cu operele de artă din domeniul sculpturii ca și ale picturii. Despre filozofi nici nu mai pomenim. Pascal Bentoiu se află, repetăm, în această situație.

Mai trebuie arătat, de asemenea, că adevărat *self made man*, el „și-a făcut mîna”, scriind mai întii o seamă de muzici de scenă. În teatrul muzical, vrem să spunem al operei propriu-zis, a apărut, în 1964, cu savuroasa operă bufă *Amorul doctor* după Molière apoi cu opera radiofonică *Jertfirea Ifigeniei* după Euripide care i-a atras Premiul „Italia” (Roma, 1968). Un an mai tîrziu scria opera-concert *Hamlet*, pentru care a fost distins în 1970 cu Premiul *Guido Valcarenghi*, de asemenea la Roma.

Este adevărat că Bentoiu este și la noi titularul încă din 1964 al Premiului de Stat. Parcă ne este ciudă însă că *Jertfirea Ifigeniei* ca și *Hamlet* au trebuit să fie recunoscute mai întii peste hotare. Dar să trecem...

Compozitorul a fost atras totdeauna de marii clasici, Shakespeare aflîndu-se, se pare, în frunte judecînd după muzica de scenă care i-au prilejuit-o, pe rînd, piesele *Femeia îndrăgănită*, *Cei doi tineri din Verona*, *Poveste de iarnă*, *Romeo și Julietta*.

Este de menționat faptul că în cazul lui *Hamlet* și-a întocmit singur libretul, după drama marelui Will. Incontestabil avantaj, căci și-a luat libertatea de a aprecia esențialul și de a elimina tot ceea ce



ar fi slujit mai puțin, sau chiar de loc, dramaturgia muzicală pe care compozitorul a avut-o permanent în vedere. Faptul că a făcut nu mai puțin de cinci redactări succesive ale libretului, dovedește strădania sa de a-și alcătui un text care, fără să trădeze pe cel shakespearian, să-i favorizeze desfășurarea muzicală a dramei. Nu mai aducem în discuție ce a rămas și ce nu a rămas pe dinafară, deoarece, mărturisim că, fără să neglijem textul (creat de altfel în versuri, fie ele și albe, dar în versuri) pe noi ne-a preocupat în primul rînd muzica. Aceasta nu are un caracter ilustrativ ci este integrată organic dramei. Valoarea muzicii este absolut de sine stătătoare. Este, se poate spune, o simfonie dramatică, ce poate fi urmărită cu maximum de interes pentru ea în sine, independent de reprezentarea scenică. Aceasta și explică paradoxala situație a prezentării ei în primul rînd ca operă — concert, pe cînd în majoritatea cazurilor, lucrurile se petrec invers: opera trece în sala de concert, numai după ce a fost prezentată pe scenă cu tot aparatul, cu tot cortegiul de circumstanță.

Cum este muzica ?

În linii mari, o muzică din zilele noastre. Cunoșcînd și ținînd cont de o seamă de realizări contemporane din domeniul scriiturii muzicale, Pascal Bentoiu s-a păstrat cît se poate de personal, făurind o muzică cu caracter liric și dramatic, tragic și, la rigoare, eroic, în raport foarte strîns cu exigențele situațiilor și caracterul personajelor. O seară întreagă de concert s-a scurs repede, muzica fiind într-o permanentă mișcare, foarte diversă, variată, cu îndrăzneii care nicidecum nu violentează urechea, cu momente de culminație viforoasă și la tot pasul cît se poate de interesantă; mai mult decît atît, captivantă. Faptul că deseori orchestrația este foarte transparentă, rarefiată, redusă uneori la cîteva instrumente, constituie o calitate în plus. Cu mijloace foarte simple, (în treacăt am remarcat că a utilizat lemnele mai rar și cu economie) a reușit să creeze totuși un colorit orchestral bogat și eficace, cît se poate de expresiv.

La tot pasul am întâlnit realizări simfonice și vocal-simfonice sugestive și care rimau bine cu momentele dramei. Vom puncta unele dintre acestea. Scurtul preludiu orchestral a apărut sumbru, cu caracter fatidic, anunțator al tragediei. A fost ingenios realizat apoi glasul spectrului, prin folosirea vocii umane (în speță a lui Hamlet) înregistrată la magnetofon dar filtrată și combinată cu acompaniament de orgă. Efectul: excepțional, terifiant.

În această ordine de idei vom sublinia cu cele mai bune aprecieri episodul de tulburător dramatism, realizat muzical în interludiul simfonic din actul al II-lea, scena a IV-a (când Hamlet înaintea spre regină cu spada în mână, și este oprit de spectru) și deosebi *Fuga* care se desfășoară ulterior cu ingeniozitate la instrumentele de percuție, în paralel cu o bandă de magnetofon (și care ne-a dus cu gândul la admirabila piesă *Zyklus*, scrisă exclusiv pentru percuție, de Stockhausen).

Asemenea participări ale electronicii fac modă în creația muzicală contemporană. Dar Pascal Bentoiu a folosit totul, cu eficiență și succes, într-un scop bine determinat, nu de dragul modei, așa cum se poate întâlni nu rareori la alți compozitori.

Mai ținem să menționăm și alte reușite din domeniul simfonic, ca de pildă acele sugestive efecte sonore, ca un șuerat de crivăț, care acompaniază tirada Regelui când se adresează lui Laertes *Tatăl tău a fost ucis de Hamlet / Credea nebunul că lovește în mine Dar viclenia ne va scoate la bun liman* etc.

De asemenea, când Hamlet monologhează (scena VIII-a), filozofind asupra morții, muzica devine funebră, cu punctări de clopote în *crescendo* de un efect deosebit, pentru ca după aceea să se mute într-o adevărată litanie când protagonistul spune cu resemnare: „*Conștiința ne prefăc-n lași pe toți iar hotărârile sub palida lumină a gândirii se-nmoaie și se transformă-n inacțiune...*” /

Compozitorul și-a menajat valoroase contraste de ordin dinamic pe care i le-a favorizat de altfel și desfășurarea dramei. Așa bunăoară, când Osrick intră în scenă (a IX-a) și dialoghează cu Hamlet, cu dezinvoltură, muzica devine alertă, vie, am zice zglgobie. Dar imediat după aceea, când Hamlet rămâne singur: „*Destinul însă / se cuvine să-l privesc în față*” etc., muzica devine mai aspră și dobândește o mare forță expresivă.

Muzica a fost puternic evocatoare a zgomotului în *crescendo* ce precede, (scena VI-a) întrebările regelui, neliniștea: „*Ce se întâmplă? Unde sint gărzile?*” Și plină de tumult, amenințătoare (scena X-a) când regele spune: „*Iar dacă fiul nostru reușește prima lovitură* etc. etc... *vestească tobele trompetelor...*” / Mai tirziu, în cadrul luptei dintre Laertes și Hamlet, frământarea a fost exprimată cu stridențe judicioase alose; notăm, de asemenea, tragismul copleșitor cu care este realizată secvența finală, a morții lui Hamlet.

Pe parcursul desfășurării dramei, muzica simfonică a apărut împletită strâns și organic cu elementele de ordin teatral și cu acțiunea personajelor piesei cărora le-au fost încredințate roluri de soliști vocali.

Lucrarea nu cuprinde arii în stilul operei clasice. întreaga operă fiind construită pe temeiul unei acțiuni

dramatice în care personajele monologhează și dialoghează, cu replici îndeobște scurte, o arie introdusă pentru valorificarea, de pildă, a însușirilor vocale, ar fi reprezentat un element „lipit”. Acesta nu ar fi fost legat nici de structura, n-ar fi stat nici în economia lucrării. Totul ar fi apărut convențional. Or, Pascal Bentoiu a făurit pentru fiecare situație, pentru fiecare monolog sau dialog, o muzică... pe măsură. Este de notat că autorul apare destul de ...*à la page* cu stilul vocal contemporan și acele intervale caracteristice (uneori mari) fără a abdica totuși de la individualitatea sa bine conturată.

Rolul titular a fost interpretat de tenorul Florin Diaconescu: voce puternică și clară, de o deosebită amploare, dicțiunea perfect inteligibilă. Pentru caracterul personajului a apărut însă de o impetuozitate și energie, uneori, exagerate.

Am socotit drept o excelentă realizare, între altele, muzica scrisă pentru Ofelia și nu mai puțin interpretarea ei. Depărtările uneori mari de intervale și acele alunecări tonale, iar din partea eminenței interprete, soprana Emilia Petrescu, vocea intenționat albă, pe care a făcut-o să intre în joc, au servit de minune rolul. Cu deosebire în pasajul de debut al scenei a VII-a, vocalizele executate magistral au figurat admirabil aiurelile, nebunia Ofeliei. Cântăreții de calitate — Maria Slătinaru, Iulia Buciuceanu, Gheorghe Crăsnaru, Dionisie Konya, Eduard Tumageanian, Antoniu Nicolescu și Marcel Anghelescu — au dat glas celorlalte personaje ale dramei, contribuind la succesul acesteia.

Corul (dirijor Vasile Pântea) a cîntat nuanțat, realizând momente de înaltă tensiune dramatică, ca de exemplu în finalul actului I, când cîntul a fost desfășurat ca o cascadă, ca un vifor. Tot corul a făcut încheierea dramei, epilogînd în chip impresionant asupra morții lui Hamlet: „*Se stinge un suflet nobil Noapte bună dulce prinț* ...etc. Corul ocupă un loc relativ redus. Dar credem, totodată, că nu i se putea acorda o mai mare participare.

Orchestra Filarmonicii a trecut, o dată mai mult, un examen de mare exigență răspunzînd strălucit intențiilor talentatului dirijor Erich Bergel. Atenția distributivă a acestuia a fost neșovăielnic prezentă, dozînd ireproșabil intensitățile sonore, favorizînd soliștii și coordonînd cu o participare vie, activă și pasionată, totodată cu o mină expertă și sigură, întreaga desfășurare a operei-concert. Intențiile autorului au fost satisfăcute, sîntem convinși, într-o largă măsură. Să cităm în încheiere și participarea eficace a orgii, mînuită de reputatul Josef Gerstenengst și care a fost prezentă prin înregistrările magnetofonice. Cu această valoroasă creație, Pascal Bentoiu și-a asigurat, după *Oedip* de George Enescu, un loc de indiscutabil prestigiu în creația noastră de operă. Este de nădăjduit că, într-un timp ce nu se va lăsa așteptat, *Hamlet* va intra în repertoriul Operei Române. De altfel, autorul se dovedește — judecînd după indicațiile pe care le-a dat cu minuțiozitate de vizionar avizat în programul de sală — că va fi cel mai bun, mai competent regizor al operei. Succesul, credem cu tărie, va fi la înălțimea celui din sala de concert a Ateneului Român.

Simfonia a XIX-a de Dimitrie Cuclin la Radioteleviziune



Emanuel Elenescu este unul dintre dirijorii care au prezentat cel mai mare număr de prime audiții de muzică românească. Între acestea, recent, a *XIX-a Simfonie* de Cuclin.

Dimitrie Cuclin (trecut de 86 ani), este un exemplu fericit de vitalitate. Nu numai de vitalitate dar și de consecvență. Într-adevăr. Am urmărit ultima sa simfonie, la orchestra simfonică a Radioteleviziunii. Cel puțin tot atât cât și celelalte care o preced, lucrarea exprimă luminos profesia de credință a esteticianului Cuclin. Nu de mult ne spunea: „*Pentru mine, muzica trebuie, cu necesitate, să aibă melodie, o armonie consonantă, să fie diatonică*“. *Simfonia a XIX-a* ilustrează din plin această concepție. Din multitudinea elevilor lui Vincent d'Indy puțini au mai rămas azi în viață. Cei mai tineri sînt trecuți de 70 ani. Nu vorbim despre un Marcel Mihalovici care a fost dizident încă de la primele-i contacte cu Schola Cantorum. Dar prea puțini au rămas statornici magistrului de odinioară.

Această statornicie am deslușit-o odată mai mult ascultînd *Simfonia* lui Dimitrie Cuclin: o construcție limpede, echilibrată, teme de o melodicitate fluentă, pe alocuri suavă, orchestrația bogat colorată care chiar cînd capătă, prin suprapunere de sonorități, o anumită densitate, nu deranjează. Ideile melodice au un lirism cu rezonanțe berlioziene. În partea a II-a, Andante, tonul devine, pe alocuri, elegiac, dar în final, melodiile sînt vesele, chiar dansante, și aluziile folclorice aduc o atmosferă de serbare populară. Dacă la acestea se adaugă faptul că totul este dimensionat mai convenabil, fără lungimi împovărătoare, se înțelege că audiția a fost primită cu plăcere.

Prima parte a programului a conținut și *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Mainardi (primă audiție) în interpretarea solistică a autorului. Enrico Mainardi este un senior al muzicii. Cariera sa interpretativă este încununată de succese deosebite. Este un artist de clasă mondială și, în ceea ce privește repertoriul său, un clasicizant. Cu atât mai mult am apreciat faptul că a realizat o lucrare „modernă“. Într-adevăr, *Concertul*, scris pentru solist și orchestră de coarde, deși are arhitectura tripartită, clasică, se resimte de influența scriiturii contemporane în ceea

ce privește ideile melodice mai... abstracte, armoniile mai aspre. Orchestra e rarefiată așa că solistul apare lesne în evidență. Trăsăturile de virtuositate sînt încorporate cu pricepere în lucrare. În *Adagio*, cantilena lirică, tonul vibrant, pe alocuri dramatic, al discursului muzical a fost emoționant, iar acel *saltarello* cu care se încheie concertul a apărut de o indiscutabilă vitalitate.

Dar ce minunate pagini de stil interpretativ ne-a oferit Mainardi în partea a doua a programului, cînd a cîntat *Concertul pentru violoncel și orchestră de coarde* de Vivaldi! A fost o adevărată îmbăiere în efluviile cantabile pe care *il prete rosso* le-a împrăștiat cu generozitate de-a lungul întregii lucrări.

Am prețuit mult noblețea și profunzimea sentimentului cu care a cîntat *Adagio* ca și bravura execuției variațiilor din final. Chiar cîntînd, să zicem, uneori mai puțin precis Mainardi rămîne un mare interpret și ne-am bucurat să-l putem avea în mijlocul nostru.

J. — V. PANDELESCU

Zara Doluhanova

În galeria marilor interpreți contemporani, alături de nume consacrate, apreciate pe diverse meridiane, personalitatea marcantă a Zarei Doluhanova ocupă un loc stabil și bine definit. Remarcabila cîntăreață, laureată a Premiului Lenin, Artistă a poporului din R.S.F.S. Rusă și R.S.S. Armeană, apare astăzi la a doua sa tinerețe, de o cuceritoare prospețime, o apariție scenică și o voce fermecătoare.

Solistă a Radiodifuziunii Sovietice, Zara Doluhanova a devenit cunoscută publicului prin intensa sa activitate interpretativă pe estrada de concert, rezistînd tentației scenice, lirice, compensînd-o printr-un repertoriu amplu și divers, din care amintim lieduri de Ceaikovski, Glinka, Rachmaninov, Schubert, De Falla, Britten, Poulenc, muzică veche, arii din opere.



Un loc deosebit de important îl ocupă în repertoriul cântăreței muzica rusă și sovietică. De altfel aceasta a fost prima surpriză a serii: dintr-un program în care figurează 7 compozitori doar unul singur este străin, Poulenc, în rest Glinka, Komitas, Hacıaturian, Ceaikovski, Tariverdnev, Șcedrin. Un respect pentru creația națională în fața căruia rămânem surprinși, fiind obișnuiți cu interpretării noastre...

Recitalul a debutat cu cinci cîntece de Glinka, cunoscută și în alte interpretări dar redescoperite acum la adevărata lor frumusețe datorită acestor minunate artiste care știe și reușește să transforme fiecare miniatură într-o bijuterie sonoră. În special în ultimele *Ah, de-aș fi știut* și *Cîntec de drumeție* albul frazei și frenezia virtuozității au conturat două din dimensiunile artei interpretative a solistei.

Inspirate din folclorul milenar al Armeniei, cele două cîntece de Komitas: *Tu ești ca un arțar* și *Kale Kale* alături de *Cîntec armenesc de masă* de Hacıaturian, încărcate de un autentic parfum oriental, deopotrivă pasionate și lascive, ne-au oferit un prilej de întâlnire cu o tehnică vocală de o altă factură, adaptată perfect unor forme tradiționale în care primează abia perceptibilele melisme, jocul discret și rafinat pe sunete nedeterminate, șoapta și chiar gestul, cu o preponderență lirică la Komitas — clasic al muzicii armenesti — mustind de energie debordantă la Hacıaturian.

Punctul culminant al primei părți a programului l-a constituit fără îndoială interpretarea celor trei cîntece de Ceaikovski: *Să uiți atât de repede*, *În iureșul balului*, *Ziua domnește*. Ascultînd-o pe Zara Doluhanova tîlmăcind aceste minunate pagini ceaikovskiene nu poți să nu fii de acord cu cronicarul prestigiosului cotidian *Le Monde* care nota după una din prezențele sale pariziene „*Rar, extrem de rar, ne este dat să ascultăm o cîntăreață atât de muzicală și posesoare a unei tehnici atât de perfecte*“.

Partea a II-a a recitalului a cuprins două lieduri de compozitorul contemporan rus Tariverdnev *15 băieți și Frunzele* și Ciclul de lieduri *Cîntece de la țară* de Poulenc.

Cu o imagistică apropiată de cea impresionistă, cu un limbaj armonic și melodic evoluat, dar mereu cantabil, Tariverdnev s-a impus prin ușurința cu care creionează o atmosferă specific rusească. Zara Doluhanova ne-a dezvăluit întreaga lor frumusețe cu o lejeritate de instrument sub degetele unui virtuoz.

În miniaturile lui Poulenc, cîntate în limba franceză, ca de altfel și în liedul *Este bine aici* de Rahmaninov și în aria *Vissi d'arte* din opera *Tosca* de Puccini, dimensiunile reale ale acestei mari soliste contemporane s-au dezvăluit în toată măreția lor. Nu ne rămîne decît să sperăm că o vom mai asculta.

MIHAI MOLDOVAN

Dimitrie Markevitch

În programul simfonicului din 11 noiembrie al Radioteleviziunii condus de Emanuel Elenescu, violoncelistul Dimitrie Markevitch (Elveția) a cîntat două concerte în aceeași seară. Ni s-au oferit astfel și posibilități mai largi de a-l aprecia pe interpret.

Dimitrie Markevitch a cîntat mai întîi *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Hindemith, lucrare de un neoclasicism comod pentru ascultător, dar de o exigență deosebită pentru interpret. În ideile melodice ale primului *Allegro* și îndeosebi în lunga sa cadență, reclamînd o virtuozitate bine elaborată, vio-



loncelistul a dovedit bună școală (Gregor Piatigorski), de la care se reclamă pondere și calm în execuție. Tonul său moderat, ca intensitate a fost limpede și just. În partea mediană (care comportă un *Andante* și un *Allegro*) Markevitch a cântat pe rînd cu lirism, un lirism decent, sobru, apoi cu o energie în care precizia sa ritmică s-a dovedit fără greș. În aceste mișcări, ca și în *Allegro final*, căruia dirijorul i-a imprimat, așa cum se cuvenea, un aer marșial, solistul a apărut aproape tot timpul pe primul plan, făcînd demonstrații, pe care le-am apreciat, de cantabilitate și de bravură, în stilul hindemithian cerut.

Profilul artistic al lui Dimitrie Markevitch avea să ne fie întregit în partea a doua a programului, cînd a interpretat *Concertul no. 1 în la minor pentru violoncel și orchestră* de Saint-Saëns. Lucrarea are, cum se știe, o melodică nostalgică, dar și dificultăți remarcabile de scriere violoncelistică, pe care exigențele autorului le-a presărat în calea solistului. Aici s-au relevat agilitățile și trăsăturile de bravură ale interpretului și în același timp romantismul și patosul imprimat cantilenelor — totul însă cu multă rezervă. A fost o interpretare de o sobrietate desăvîrșită. Noi o preferăm însă celor de efuzie romanțioasă în care cad nu rareori alți violonceliști, din teama de a nu apărea... academici.

Atît în acompanierea acestor concerte cît și în *Uvertura* festivă de Șostakovici, redată cu o reală strălucire, apoi în *Rapsodia I-a* de Marțian Negrea, înfățișată cu reliefașul avantajos a evocatoarelor ei melodii românești, dirijorul Emanuel Elenescu s-a dovedit, ca de regulă, muzicianul care, pregătind concertul cu seriozitate, a imprimat orchestrei ținută artistică, toată corectitudinea și discernămîntul interpretiv necesare.

J. — V.P.

Gonzalez Mantici

La pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii l-am întîlnit pentru a doua oară — după prima sa vizită în București, cu patru ani în urmă — pe dirijorul cubanez Gonzalez Mantici, o figură de prim plan a vieții muzicale din patria sa, dirijor principal al Orchestrei simfonice naționale din Cuba și profesor de dirijat la Școala națională de muzică din Havana. Ca și la trecuta sa evoluție în fața publicului bucureștean, Gonzalez Mantici ni s-a înfățișat ca un muzician experimentat, capabil să stăpînească cu autoritate ansamblul orchestral atît în lucrări consacrate ale repertoriului universal, cît și în piese de muzică contemporană mai puțin familiare instrumentiștilor și chiar în prime audiții. Gestica sa este sobră, dar eficientă, antrenînd orchestra la execuții de frumoasă ținută.

Am apreciat cu deosebire includerea în programul dirijorului oaspete a unei lucrări românești de valoare unanim recunoscută — *Tripticul simfonic* de Zeno Vancea — semn al prețuirii creației muzicale din țara noastră de către acest reprezentant de marcă al artei interpretative cubaneze. Sub bagheta



lui, *Tripticul* și-a dezvăluit odată mai mult virtuțile expresive, incluse într-un text muzical concis, cu o tematică pregnantă și o orchestrație transparentă. În mod deosebit s-a impus execuția *Marșului final*, datorită ritmicii sale incisive, și a dinamismului său plin de antren.

Programul a cuprins și o primă audiție bucureșteană a unei lucrări cubaneze de José Ardevol, intitulată *Mișcare simfonică*, în realitate partea introductivă a unei ample creații vocal-simfonice cu caracter programatic, care-și propune să evoce dramaticele evenimente de la Playa Girón, moment de seamă din istoria Cubei revoluționare. Folosind o orchestră de vaste dimensiuni (peste 100 de persoane, cu cvadruplă sau cvintuplă distribuție la suflători și 11 persoane la percuție), José Ardevol sugerează pentru început tensiunea latentă care domnește în rîndurile luptătorilor, pentru a ilustra apoi desfășurarea bătăliei, încheiată prin victoria forțelor armate populare împotriva invadatorilor contra-revoluționari. Datorită amplelor mijloace puse în acțiune, fresca sonoră nu este lipsită de putere evocatoare, deși substanța muzicală propriu-zisă pare pe alocuri discutabilă sub raportul consistenței.

Din repertoriul universal, programul a cuprins *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră* de Saint-Saëns și *Simfonia nr. 4* de Ceaikovski, ambele lucrări străbătute de puternice efluvii romantice. Solistă în concert a fost Sofia Cosma, ca întotdeauna o interpretă viguroasă, imbinînd forța percutantă cu precizia ritmică și cu finisajul superior al execuției, elemente indispensabile unui pianist care abordează acest opus de mare virtuozitate și strălucire. Acompaniamentul a fost în general corect, cu unele decalaje în *Final*, unde vioiciunea tempo-ului a ridicat probleme de sincronizare între dirijor și solistă.

Peisajul sonor ceaikovskian a fost restituit de Gonzalez Mantici cu o vădită înțelegere a trăsăturilor sale specifice. Evitînd cu grijă orice alunecare pe panta unui sentimentalism desuet, maestrul cubanez s-a ferit totodată și de căderea în extrema

opusă a unei uscăciuni străine spiritului lucrării. A fost, sub acest aspect, o execuție echilibrată, dovădind un gust artistic ferm conturat. Cît privește reliefaarea detaliilor arhitectonice și a construcției în ansamblul ei, interpretarea a avut unele carențe, pârînd mai degrabă axată pe valorificarea contrastelor dinamice și a momentelor de mare intensitate expresivă. Am apreciat, pe de altă parte, finețea și cursivitatea impregnate de dirijor *Scherzo-ului* simfoniei, pagină de înaltă dificultate tehnică, care cere corzilor să realizeze o mare bogăție de nuanțe, cîntînd tot timpul *pizzicato* și într-un tempo viu. Meritul a aparținut aci în egală măsură compartimentului de coarde al orchestrei (concertmaestru Radu Zvorișteanu), mereu mai omogenizat de la un concert la altul.

EDGAR ELIAN

Grupul folcloric jugoslav „France Marolt“

Grupul folcloric *France Marolt*, aparținînd universității din Lubliana, ne-a prezentat un buchet de dansuri din folclorul atît de divers și original nu numai al slovenilor dar și al celorlalte popoare jugoslave.

Ca o trăsătură comună, am notat caracterul de autenticitate al tuturor dansurilor. Există o simplitate și o puritate nativă pe care le-am deslușit la fiecare dans.

Spectacolul a fost deschis cu *Dans rile din Posavina*. La început fetele se prind în h ră, fără flăcăi. În timp ce se rotesc cu pași mărunți și repezi ele cîntă, uneori pe două voci, acompaniate de o formație instrumentală redusă la două chitare, două mandoline, un acordeon și un violoncel cu trei coarde. Flăcăii se țin pe lături, căci dansul exprimă voința fetelor de a-i ține pe băieți la distanță... Dar apoi aceștia sînt acceptați. Intră în joc și își aleg perechea. Mișcarea e foarte vioaie. De remarcat portul bărbătesc, în cămăși și pantaloni albi strînși la gleznă cu niște cordele. Flăcăii execută apoi sărituri individuale cît mai înalte.

Tot slovene au fost și dansurile din Bela Krajina, regiune de bogată tradiție care a fost bine păstrată. Dansul pare o promenadă lentă, apoi mișcarea se mută într-un dans de cerc. Simplitatea costumelor, exemplară, impresionează plăcut. Flăcăii au pantalonii largi, cu franjuri la bază, care le dau multă originalitate. De remarcat faptul că dansurile s-au desfășurat, fără muzică, pe simplul suport ritmic, bine ținut, al pașilor. Această absență a muzicii, tăcerea solemnă în care se mișcă dansatorii, are ceva arhaic și straniu. Cînd fetele intră în cerc în alternanță cu flăcăii care conduc acea roată dansantă, ele sînt purtate pe sus, cu putere, vijelios.

Hora Șopilor (a păzitorilor de cai) este un joc din sud, de la frontiera Serbiei cu Bulgaria, în partea Macedoniei. Bărbații se prind de briurile lor late și execută flexiuni ale picioarelor și sărituri de o mare exigență care vor să sugereze anumite mișcări cabaline.

Într-un port splendid au apărut fetele și flăcăii din Bosnia, în hora lor veche, din regiunea orașului Glamoc. Dansul (un Kolo) figurează alegerea viitoarei mirese. Tinerii se întrec în a-și dovedi însușirile... dansante. Hora se desfășoară nu pe muzică, absentă, ci pe ritmul marcat cu vigoare de flăcăi și clinchetul salbelor, al podoabelor fetelor. Unul dintre tineri comandă jocul care se accelerează frenetic. Este un exemplu de energie și măiestrie populară.

A apărut interesant apoi dansul *Bunecilor*, croați care trăiesc în Voivodina. Somptuozitatea fustelor de mătase înflorate ale fetelor e cu totul atrăgătoare, dar neîpătoare. Flăcăii au un soi de zurgălăi la cizme, ca un fel de pintoni. Jocul e săltat și bine ritmat. Muzica are unele plăcute indecizii tonale de major-minor.

De o deosebită originalitate s-a dovedit dansul *Slavonsko Kolo* în care băieții execută o coregrafie populară cu totul neobișnuită; rămînînd pe loc, ei execută individual sărituri și tremurături ale corpului numai în sens vertical. Fetele în costume pitorești, au coroane de flori pe cap; dansează în cerc.

Unele dansuri au o origine magică, rituală (ca și „drăgaica“ noastră de pildă). Ea se confirmă în *Dansurile din Gorenjsko*, caracterizate prin bătăi imperative din picior. Flăcăii, cu cizme înalte își dovedesc măiestria dansînd, uneori, cu un vas de pămînt pe cap. Perechile se petrec unele pe sub mîinile întinse ale altora. Muzica în trei timpi, e asemănătoare unui laendler.

Menționăm de asemenea *Dansurile din Prekmurje*. Sînt dansuri de muncă, dansuri de breaslă; dansatorii mimează, de pildă, munca cizmarilor. Dansul torcătorilor — specific locului — se distinge printr-o seamă de agilități. În cadrul acestor dansuri s-a jucat și o „periniță“.

Au avut loc și două-trei divertismente muzicale. O muzică țărănească, la cele cîteva instrumente amintite. Întreg spectacolul de cea mai autentică artă populară, simplă, curată, neîntinată de influențe străine, a fost cu totul atrăgător. Exprimăm aprecierile noastre cele mai bune coregrafilor dr. Ivan Ivancan, Mirko Ramovs, Marija Sustar, Igor Pobegjlo, Milica Iljin, Marijan Kralj, Vaso Popovici, ca și aranjamentelor muzicale realizate de Toncko Marolt, Julijan Strajnar precum și conducerii artistice (Toncko Marolt și Mirko Ramovs). Spectacolul grupului folcloric din Lubliana a strălucit prin naturalețe și autenticitate, prin simplitatea-i cuceritoare. El a reprezentat un minunat exemplu împotriva stilizărilor excesive în dansuri și în port care nu o dată și-au făcut loc pe scenele de pretutindeni.

J. — V.P.

Cvartetul danez

Cvartetul danez reprezintă un exemplu elocvent al rezultatelor la care se poate ajunge în domeniul interpretării cvartetelor de coarde, atunci când membrii formației se dedică vreme îndelungată acestei activități, după ce au preluat — în mod individual și colectiv — experiența unor muzicieni de reală valoare. Aflați astăzi la o vîrstă de 37 pînă la 45 de ani, cei patru instrumentiști danezi care colaborează de două decenii în cadrul micului lor colectiv, au la bază studii superioare la Conservatorul din Copenhaga, urmate de studii de specializare cu personalități de prestigiu: Arne Svendsen, vioara cu Paolo Borchiani din „Cvartetul Italian”; Palle Heichelmann, vioara a II-a, cu Mihail Vaiman la Leningrad; Knud Frederiksen, violă, cu Vadim Borisovski la Moscova, iar Pierre René Honnens, violoncel, cu André Navarra la Paris. În plus, întregul grup a beneficiat de îndrumările lui Joseph Calvet, întemeietorul vestitului cvartet ce-i poartă numele, și s-a perfecționat alături de Cvartetul Italian și de Cvartetul Erling-Block.

În asemenea condiții, nu este de mirare că cei patru instrumentiști danezi au pînă în prezent la activul lor peste două mii de concerte în toată Europa și în S.U.A., pe lîngă participări la o seamă de festivaluri internaționale și numeroase înregistrări pe discuri, unele dintre ele distinse cu „Grand prix du disque”. Luat cu începere din 1969 sub oblăduirea statului danez, Cvartetul întreprinde de asemenea și o vie activitate didactică de specialitate, alături de o prezență susținută în școli și licee, unde militează în mod concret pentru formarea unui nou public al manifestărilor de muzică de cameră.

Este, cu alte cuvinte, un colectiv care activează pe planuri foarte variate în favoarea nobilului țel al răspîndirii gustului pentru cvartetele de coarde, domeniu în care există o vastă literatură, semnată de cei mai iluștri compozitori din istoria muzicii, de la Haydn și pînă la reprezentanții diverselor curente ale muzicii contemporane.

Dorind pesemne să demonstreze această realitate, *Cvartetul danez* și-a început concertul cu o lucrare de Haydn (*Cvartetul op. 74, nr. 3*), pe parcursul căreia a dovedit în mod convingător calitățile sale de omogenitate și de generozitate sonoră, mai ales că acest opus haydnian constituie un test nu lipsit de dificultate: cere ca instrumentiștii să fie auziți toți laolaltă și în același timp, fiecare în parte.

Un examen și mai pretențios l-a constituit apoi *Cvartetul nr. 7 în Fa major, op. 59 nr. 1*, de Beethoven, primul din ciclul celor trei cvartete „Razumovski”.



Am avut aci surpriza să constatăm că cei patru instrumentiști danezi nu corespund cîtuși de puțin imaginii — probabil de origine livrescă — pe care ne-am făcut-o despre muzicienii nordici ca interpreți de mare sobrietate, înzestrați cu un temperament „rece”. În cazul de față, interpretarea a fost pasionată, plină de căldură și de energie, sonoritatea căpătînd chiar, în unele pasaje de mare vigoare, o oarecare asprime. Întreaga lucrare a fost străbătută de o înflăcărare juvenilă — ce e drept, uneori puțin exterioară —, de brio instrumental și de vervă, discursul muzical circulînd în același timp de la un instrument la altul (mai ales în partea a doua, *Allegro vivace e sempre scherzando*) cu o deplină dezinvoltură și precizie.

Între cele două cvartete clasice, oaspeții danezi au inclus prima audiție a unei lucrări de compatriotul lor Poul Rovsing Olsen, compozitor de vîrstă matură, fost elev al Nadiei Boulanger la Paris, în prezent etnomuzicolog la Arhivele de Folclor din Copenhaga. *Cvartetul* său nr. 2, scris în 1968—1969 și dedicat acestei formații, folosește un idiom modern care-și trage aparent obîrșia de la Bartók, el însuși un pasionat etnomuzicolog. Alcătuită din două părți extreme, amplu dezvoltate, care încadrează o parte mediană concisă, ca un simplu intermezzo, lucrarea parcurge pentru început o tensiune mereu crescîndă pînă la un punct culminant; apoi, brusc, totul se rupe, pentru ca după o pauză generală sfîrșitul primei părți să instaureze o atmosferă de calm. Printre-o concepție dominată de principiul simetriei, partea a treia — care urmează după intermezzo-ul central — urmărește aceeași curbă de tensiune, cu deosebirea că ambianța este pigmentată cu elemente de pulsație ritmică, realizate prin mijloace variate (corzi în *pizzicato*, lovituri *col legno* cu arcușul, bătăi cu palma peste cutia de rezonanță a instrumentelor), uneori însă cu funcție mai mult decorativă. *Finalul* se încheie din nou brusc, neașteptat, surprinzînd publicul. În general, o lucrare de frumoasă ținută, prezentată de *Cvartetul danez* cu o simpatie evidentă și cu un accent de spontaneitate deosebit de atractiv.

E. E.

Muzică din Renaștere și Baroc pe scena Filarmonicii

O inițiativă în adevăr admirabilă, una din cele mai interesante și utile întreprinse în ultima vreme de Filarmonica bucureșteană, o constituie, desigur, organizarea ciclului de concerte foarte general intitulat „Muzică de epocă”; este un ciclu ce tinde să readucă din paginile antologiilor, ale tratatelor de istorie a muzicii o întreagă savoare sonoră cvasi-picturală a muzicii Renașterii europene, raționalismul constructiv al creațiilor reprezentative ale Barocului muzical. Dar în plus, este vorba de antrenarea — în cadrul acestei unice acțiuni — a unor colective de interpreți, de soliști, a unor formații ce au deja o îndelungată experiență și realizări însemnate în promovarea muzicii acestor perioade de mult apuse.

Primul concert dedicat creațiilor compozitorilor franco-flamanzi, a păstrat acea notă a ineditului sonor, datorat în mare parte utilizării instrumentelor de epocă chemate să releve universul îndepărtat al lucrărilor lui Machault, Binchois, Josquin des Prés sau Jakob Obrecht și Jan Ockeghem. Formația camerală condusă de Ludovic Bacs are meritul deosebit de a fi reținut nu numai litera dar și spiritul acestei muzici a cărei caligrafie estompată, de esență modală, poartă pecetea unei evocatoare paline a timpului. Corurile de flaute, cele de viole alternează în modul cel mai elastic cu acele ansambluri atât de versatile în care, cu secole în urmă, o vioară era înlocuită cu o trompetă sau invers; căci — trebuie neapărat subliniat — o parte însemnată a muzicienilor membri ai ansamblului, mînuiesc cu dezinvoltură, foarte firească, un număr diferit de instrumente. Desigur, mînuirea acestora este destul de dificilă, pe cît de dificilă este și obținerea intonației justă a sonorității individuale — foarte firave, ca și a celei de ansamblu. Sînt probleme importante pe care melomanul din stal le sesizează mai puțin sau, cel mult, le intuiește, probleme pe care instrumentiștii ansamblului le-au rezolvat într-un mod cu totu meritoriu, grație dăruirii în cînt, acelei bucurii interioare — simple dar atât de prețioase — de a face muzică.

Nu trebuie să mai amintesc faptul că formația *Concertino* deține actualmente — în viața noastră muzicală — un binemeritat loc; programele fiecărei apariții denotă investigații atente, minuțioase, în literatura muzicală a Barocului, interpretarea propriu-zisă a dobîndit în ultima vreme mai mult relief și în special suplețe stilistică. În plus, membrii formației au dobîndit darul de a crea o atmosferă camerală autentică, un climat spiritual în care prețioasele bijuterii sonore ale Barocului ne sînt actualizate cu multă căldură și devoțiune în cînt. Căci, fără a urmări reconstituirile de tip muzeal — interesante și acestea atunci cînd sînt făcute cu gust — grupul *Concertino* tinde să fixeze o privire, să lumineze o epocă de muzică, tocmai pentru a ne apropia, pentru a readuce în prezent creația de cameră — imensă și încă prea puțin cunoscută — a preclasicismului.

De data aceasta, o seară de muzică aparținînd compozitorilor din școala italiană a Renașterii tîrzii și Barocului, ne-a permis audierea creațiilor datorate unor compozitori mai puțin cîntați în sălile noastre de concert. Giovanni Croce, Felice Anerio, Carlo Farina, Tomaso Giordani, Antonio Sacchini, Benedetto Marcello și alții, alături de Arcangelo Corelli sau Antonio Vivaldi, sînt nume ce ilustrează în chip magistral o epocă de mare strălucire a civilizației europene. Demnă de remarcat îmi pare și diversitatea genurilor prezentate: canzone, dansuri de epocă, sonate, trio sonate, un concert „a cinque”, toate etalînd același echilibru static, aceeași cuviință și prețiozitate a rostirii muzicale, fie că este vorba de prospețimea ingenuă a monodiilor acompaniate sau de aspectul laborios al polifoniei tonale instrumentale.

Interpretarea însăși nu a tîns să releve — cu rare excepții — străluciri solistice; cea mai prețioasă realizare a ansamblului a apărut a fi tocmai conturarea firească a atmosferei camerale specifice genurilor. Flautistul Virgil Frîncu este tipul de interpret dotat cu o excepțională intuiție a stilului, cu un simț al proporțiilor juste ale frazei, al conturării ei impecabile. Iar suflul generos și diferențiat permite interpretului reliefarea pregnantă dar neostentativă a volumelor, a culorilor timbrale într-o *Sonată* de Corelli sau într-un *Trio* de Giordani.

Foarte metodic și scrupulos în acțiunile sale, violonistul Adrian Semo aduce în ansamblu elementul de coeziune, de rațională ordonare a discursului muzical iar violistul Otto G. Roth etalează o participare camerală marcată de căldura, de precizia tonului, de inteligența expunerii. Deținînd rolul important de susținere sonoră, violoncelistul Tiberiu Ungureanu părăsește însă în mod vizibil cadrul discret cameral atunci cînd este vorba de propriile intervenții solistice. Am apreciat, de asemenea, la clavecinistul Nicolae Licareț, precizia ritmică ordonatoare, simțul proporțiilor, bunul gust în alegerea timbrelor; rămîne salutară și demnă de urmat ideea ca programul de sală — comentariul și explicațiile asupra muzicii executate — să fie scris de interpreți înșiși. Este o sarcină de care Nicolae Licareț s-a achitat pe deplin. Exprimarea unor opinii personale asupra muzicii executate, ar crea publicului noi revelații venite să întărească sensul actului interpretativ întreprins pe scena de concert.

Concertul orchestrei de cameră „București”

Ceea ce impresionează în primul rînd, în momentul de față, în interpretările formației *București* este virtuozitatea de ansamblu de bună calitate, unită cu un ton de partidă generos, bine timbrat, maleabil; *Preludiul*, *Aria* și *Presto* de Benedetto Marcello, au probat pe deplin aceste calități. Se înțelege că, dispunînd de asemenea resurse, *Simfonia nr. 85* de Haydn ne-a apărut nu numai strălucitoare, clară în



luminozitatea ei, dar ceea ce este mai prețios, foarte spirituală și dinamică, etalind o frazare subtilă, logic expusă. Sînt calități pe care le-am putut urmări și în execuția *Divertimentului* de Mozart, avenit ca dezinvoltură și transparentă sonoră. Vibrația coloristică a tonului, o logică expresivă a întrebuintării tempoului, a agogicii a apărut și în execuția celebrei piese *Amurg de toamnă* de Alfred Alessandrescu.

Violonistul Ion Voicu rămîne și astăzi tipul de interpret virtuos a cărui strălucire sonoră a tonului, a cărui agilitate poate să entuziasmeze; faptul devine cu atît mai prețios cu cît este vorba de un concert preclasic — cum este cel intitulat *Iarna* din ciclul *Anotimpurile* de Vivaldi — ale cărui jerbe eclatante de sunete sînt rostite firesc, fiind integrate funcțional ansamblului. Și rămînem convinși că odată cu stabilizarea frazării părților solistice în tempourile lente, dar mai ales cu echilibrarea — din punct de vedere stilistic — a dinamicii în evoluțiile ansamblului (în piesele de repertoriu preclasic), formația *B: curești* va cîștiga o nouă și importantă etapă în afirmarea ei muzical-artistică.

DUMITRU AVAKIN

Festival Haydn

„Marii clasici” (și preclasici) sînt departe de a-și cîpuiza gloria și seducția — dacă ne este îngăduit să spunem astfel — pe care o exercită asupra celor mai mulți iubitori ai muzicii. O seară Haydn la Radio-televiziune a demonstrat-o, dacă mai era nevoie: sala a fost arhiplină.

Realitatea e că Haydn rămîne unul din acei „monștri sacri” în fața cărora majoritatea melomanilor se descoperă. A scris, cum se știe, enorm. Compozitorul s-a criticat pe sine în această privință. În ziua în care a fost prezentat regelui George al III-lea al Angliei, acesta i-a spus, ca un compliment, „*Doctor Haydn, ați compus mult*”, la care el i-a răspuns cu o sinceră modestie: „*Da, sire, ceva mai mult decît ar fi fost înțelept*”.

Trebuie să convenim că fie și... numai 104 simfonii, reprezintă — fără celelalte opere și capodopere — o cifră uriașă. Antonio de Almeida a prezentat patru dintre acestea, scrise în ultima perioadă de creație. Toate, purtînd amprenta puternică a autorului și cuprinzînd aceleași mișcări: un *Adagio* inițial, urmat de un *Allegro*, un *Andante* sau *Adagio*, *Menuet* și un *Final vivace* sau un *Presto*.

Dirijorul Almeida a prezentat *Simfonia no. 92 în Sol major, Oxford*, cu o mare finețe, cu accente ferme și precise, bine marcate, totul cu o mare limpezime, căci Haydn ca și Mozart, cere o desăvîrșită diferențiere a execuției detaliilor. Cornii au sunat just și frumos în pasajele lor din *Menuet*.

În *Simfonia no. 97 în Do major*, dirijorul s-a afirmat pe latura exprimării muzicii lui Haydn nu atît de romantică și delicată cît viguroasă, stenică și, uncori, chiar dramatică. A imprimat de pildă variațiilor din *Andante* o intensitate sonoră sporită la viori care au cîntat aproape tot timpul *sul ponticello*. Nu știm dacă Haydn a scris așa, dar sonoritatea s-a evidențiat cu putere, conferind mișcării multă energie. În final a realizat contraste expresive, dar execuția, în genere, nu a mers pe această linie ci mai degrabă pe aceea a păstrării unor nuanțe dinamice mijlocii.

În *simfonia nr 101 Ceasornicul* dirijorul a făcut o introducere gravă; (această gravitate se pare că ar dori să o afle cît mai des în operele compozitorului). Tempo-ul în *Andante*, ca și tic-tac-ul său evocator a fost de o precizie metronomică și ușor accelerat, în tot cazul foarte sugestiv. Sugestiv a fost redată și *Simfonia no. 104 în Re major „Cimpoiul”*. În finalul *spirituoso* cornii și violoncelele au evocat bine, cu pedala lor, isonul cimpoiului, de unde și numele lucrării, inspirată poate, de cîntul cimpoiului scoțiene, pe timpul șederii compozitorului în Anglia.

De Almeida este un temperament latin, foarte în-sufletit, entuziast, capabil să dinamizeze orchestra — ceea ce a și reușit.

A fost o audiție Haydn de indiscutabilă calitate iar orchestra a răspuns așa cum doar la dirijorii competenți și talentați răspunde.

J.—V. P.





„Damnațiunea lui Faust” de Berlioz

Prezentarea în sala de concert a marilor lucrări vocal-simfonice din literatura universală este un act de cultură, indispensabil oricărei acțiuni ce vizează educația în formarea publicului. Filarmonica George Enescu continuă și în această stagiune promovarea celor mai reprezentative pagini aparținând unor diverse perioade stilistice, unor compozitori intrați definitiv în patrimoniul culturii mondiale.

Sufliul muzicii berlioziene, desfășurat pe spații largi, învobit de fabulos și de fantastic, a căutat în drama lui Goethe lupta între forțe diametral opuse care să-i înlesnească muzica pe care el o simțea și pe care, de altfel, o scria indiferent de tema literară abordată. Dacă declară în *Memorii: Faust m-a fascinat. L-am citit fără încetare, la masă, la teatru, pe stradă, peste tot* nu înscamnă că admirabilul text depășea faza de simplu pretext, dovadă intervențiile pe care le operează împreună cu prietenul său Gandonnière, intervenții ce reduc substanțial sensurile dramei.

Berlioz, avînd forță dar lipsit de adîncimea necesară pentru a crea o capodoperă, oferă posterității o pagină realmente interesantă în ce privește evoluția sa, dar prea puțin marcantă în raport cu ceea ce se găsește implicit și explicit în drama lui Goethe.

Alegerea sa într-un concert simfonic, oricum necesară și binevenită sub aspect informațional, este totuși un act de curaj pentru că oricînd comparațiile, mai ales fiind vorba de o lucrare cu text (și încă după ce text!) se interpun audiției.

Mircea Basarab, semnatar al atîtor prime audiții din creația autohtonă și universală, maestru al gradărilor și al detaliului, și-a ales o echipă de prim ordin: Emilia Petrescu — soprana cu voce ce se acordă oricărei lumi stilistice și cu puritate de instrument; Florin Diaconescu — recent aplaudat pentru remarcabilul său debut în *Hamlet* de Pascal Bentoiu; Gheorghe Crăsnaru — a cărui ascensiune impresio-

nantă într-un timp relativ scurt ne face să ne gîndim la un viitor strălucit, și Alexandru Voinescu, din păcate ieșit din forma vocală absolut necesară unei scene de concert.

Orchestra Filarmonicii, din rîndul căreia am relevat cu fiecare prilej excelentul grup al coardelor, se găsește într-un îmbucurător reviriment, amintindu-ne de strălucirea și acuratețea cu care a uimit, cu ani în urmă, publicul multor centre muzicale de prestigiu.

Din păcate despre cor, pregătit de Vasile Pîntea nu putem spune prea multe lucruri, neglijența totală a dicției prejudiciind pînă și realelor momente în care suna bine și omogen.

În concluzie, un concert care s-a impus atenției publicului dar, din păcate, cu o lucrare asupra valorii căreia ne menținem rezervele.

M. M.

Recital Demetriad

Pianistul Alexandru Demetriad a prezentat anualul său recital în fața unui public — destul de numeros — care îi apreciază talentul și munca.

Muzica pe care o preferă interpretul este cea romantică, de mare efuzie lirică. El excelează în a cînta Brahms și Chopin care au intrat de altfel în programul recitalului. În *Intermezzo în Mi major* (No. 4, op. 116) de Brahms am deslușit întreaga poezie nostalgică atît de caracteristică, în ciuda manierei personale a interpretului de a fragmenta discursul muzical. Este vorba de acele întirzieri pe cîte o notă, cu impresia că visează, că trăiește intens unele clipe pe care le-ar dori fără sfîrșit... Evident intervine o discontinuitate, o lipsă de fluentă care nu e de natură să favorizeze prezentarea integral excelentă a piesei. După *Capriccio în sol minor* (nr. 3, același op.) redat cu însuflețire, am urmărit *Sonata în Do major, op. 1*. Lucrarea, executată mai rar, a reprezentat, într-un fel, centrul de greutate al programului.

După primul *Allegro* tumultuos, redat cu accente puternice, în *Andantele* de inspirație populară (un vechi lied german) am gustat din plin farmecul învăluitoare al variațiilor pe temă, cu ecurile lor schubertiene.

Scherzo-ului i-a imprimat o anumită libertate (nici *Allegro molto*, nici *Con fuoco*, cum sună indicația mișcării), dar credem că a fost mai bine așa. Totul a apărut dansant, bine marcat. A fost evidențiată apoi, în rondo-ul final, tema refrenului (care își are obîrșia în aceea a *Allegro-ului inițial* mișcarea fiind redată de data aceasta realmente *Con fuoco*).

Scurtele preludii de Jora au fost interpretate corect fiind relevabilă verva comunicată celui în *Do major* (Nr. 1)

Restul programului: Chopin. În *Nocturnele în fa minor op. 55* și *Mi major op. 52*, Alexandru Demetriad s-a arătat odată mai mult demnul elev al lui Cortot. Au fost redată cu nota lor de visare specifică. Aici rubato-urile, ezitățile interpretului au fost binevenite

și nu au făcut decît să confirme caracterul poetic al celor două piese.

În cele patru mazurci (plus încă două în supliment) pianistul a realizat poate mai puțin mișcarea dansantă proprie (căci și aici tempo-ul a apărut fluctuant, liber) cît minunate tablouri de gen, saturate de culoare. Căci arta lui Alexandru Demetriad rezidă îndeosebi în capacitatea sa coloristică. Tușeul său subtil și bine diferențiat, conjugat cu un joc de pedală, i-am spus savant, duce la culori deosebite, cu rezonanțe bogate de o expresivitate captivantă.

Recitalul a fost încheiat cu *Scherzo-ul no. 4. în Mi major, Op. 4.*, care (chiar dacă nu este cel mai frumos și, am spune, spectaculos, cum e de pildă al treilea în si bemol) a fost interpretat cu eleganță, fără dulcigării și cu minunate culori realizate cu bun gust, pe alocuri, aproape orchestrale.

J. — V.

Corneliu Gheorghiu Mircea Negrescu

Alegînd pentru primul lor concert cameral cîteva lucrări de mare popularitate, cuplul alcătuit din pianistul Corneliu Gheorghiu și violonistul Mircea Negrescu s-a prezentat în fața publicului Sălii mici a Palatului cu dorința impunerii unei formații de perspectivă. Dar, dacă pentru *Sonata în Mi major, KV 380* de Mozart am constatat o concordantă oarecare a intențiilor interpretative, în *Sonata în do minor* de Beethoven ne-am putut da seama că cei doi muzicieni mai au multe probleme de rezolvat. Ne gîndim la unitatea stilului, la egalitatea participării sonore în genul duetului instrumental, la nivelarea manierelor prea deosebite de citire a textului muzical. Corneliu Gheorghiu tinde încă prea mult spre alura concertantă, Mircea Negrescu păstrînd în aceste condiții o atitudine rezervată, sobră, ceea ce face ca lucrările să apară oarecum lipsite de vibrația trăirii interpretative. Prima audiere a *Sonatei în Re major* de Corneliu Gheorghiu aparține unei preocupări a pianistului pentru concretizarea gîndurilor creatoare ivite în munca pătrunderii altor partituri interpretate. De aici, dacă fondul de idei nu este original, înclinîndu-se spre un discurs eclectic, postromantic, subliniem totodată soliditatea arhitectonicii, cunoașterea normelor de alcătuire a unei sonate. Mai atrăgătoare ni s-a părut însă *Sonata a II-a* de Roussel, unde originalitatea compozitorului francez a dinamizat și interpretarea, oferind momente de autentică muzică. După acest debut, care înseamnă bineînțeles o primă experiență publică, presupunem că prin continuarea drumului ales, prin perseverență și entuziasm, cei doi colaboratori vor reuși să atingă treptat nivelul unui duo instrumental, a cărui personalitate să joace un rol de reținut în viața concertistică românească.

GRIGORE CONSTANTINESCU

Sonate

În luna noiembrie a.c. am avut prilejul audierii unui interesant și substanțial program de sonate la Studioul Conservatorului „Ciprian Populescu” din București. În prima parte a recitalului am putut urmări evoluția violoncelistului Aurel Niculescu, muzician cu preocupări multiple, posesorul nu numai al unei tehnici remarcabile dar și al unei gîndiri muzicale cu trăsături ce se definesc deja cu claritate. Söbru, interiorizat, Aurel Niculescu ne-a demonstrat în *Andantele Sonatei opus 102, nr. 2* de Beethoven cum, prin mijloace aș zice austere, se poate reda cu mai multă eficiență profunzimea unei muzici. Efectele exterioare, lamentările siropoase (din păcate proprii nu numai violonceliștilor, dar însuși instrumentului în registrul corzilor înalte) au lipsit aici cu desăvîrșire, paginile beethoveniene fiind citite în profunzime și cu inteligentă înțelegere. În *Sonata opus 38* de Brahms, instrumentistul a redat esența muzicii marelui vienez de adopțiune, alternînd cu discernămint avînturile tumultuoase cu respiro-urile și meditațiile lirice. Pianista Elena Cosma a răspuns cu promptitudine și muzicalitate solicitărilor.

Partea a 2-a a recitalului, susținută de violonista Maria Mureșanu și pianistul Ovidiu Cucu ne-a prilejuit mai întîi audierea unei reușite talmăcirii a atrăgătoarei și coloratei *Sonate pentru vioară și pian* de Doru Popovici. Lucrarea, concepută într-o interesantă plastică modală, cu o bună structurare a articulațiilor de formă, a dat posibilitatea celor doi instrumentiști să-și manifeste disponibilitățile interpretative pentru muzica românească; remarc precizia și incisivitatea cu care a fost redat *Scherzoul* precum și lirismul de calitate prezent în talmăcirea frumosului și meditativului *Andante*. Dificila *Sonată* de C. Frank a constituit un adevărat test pentru colaborarea între cei doi tineri muzicieni. Ovidiu Cucu a reușit să creeze acea stranie atmosferă proprie primei părți, în care nostalgiile romantice se amestecă cu tentele neclare ce prevestesc impresionismul. Melodica viorii, reținută, poate chiar prea reținută uneori, a răspuns în general acestor sugestii ale pianului. Tinăra violonistă a abordat cu mai mult aplomb și participare pasajele tumultuoase și dramatice, pasaje susținute corespunzător de pian. Frazele acestuia au fost bine construite, vădind posibilități de elaborare a unor arcuri mari. În ciuda marilor dificultăți tehnice și muzicale ce le ridică lucrarea, cei doi talentați instrumentiști au reușit o performanță meritorie.

DAN BUCIU

Soprana Renée Cornea din S.U.A. (pe numele său de artistă Corenne) a susținut șase spectacole de operă — *Boema* și *Traviata* — la Cluj, Timișoara, Galați, bucurându-se de succese frumoase. Cântăreața, născută la București, a studiat la Conservatorul „Ciprian Porumbescu” (clasa prof. Constantin Stroescu) absolvindu-l, în trei ani. Angajată, imediat după aceea, la Opera Română, a cântat între 1951—1956 rolurile principale de soprană lirică, după care vreme de doi ani s-a perfecționat în Italia, unde a beneficiat de o bursă de studii.

Ulterior a cântat în operele *Carmen* (Micaela), *Boema* (Mimi), *Traviata* (Violeta), *Paiațe* (Nedda), *Faust* (Margareta) etc. la Dublin, Trieste, New-York, Philadelphia etc.

Dirijorul Pierre Capdevielle, șeful orchestrei de cameră a Radioteleviziunii franceze, apreciind în mod deosebit înregistrarea ciclului de lieduri *Viață și dragoste de femeie* de Schumann, făcută de Renée Corenne la O.R.T.F. a invitat-o să cînte în oratoriul *Santa Teodosia* de Scarlatti. Prezentarea acestei remarcabile lucrări a avut loc în sala *Grand auditorium* a Radioteleviziunii franceze, sub bagheta dirijorului André Giraud. În primăvara anului 1971 a cântat cu succes în opera *Belfagor* de Respighi, cu orchestra simfonică a operei din New-York la Lincoln Center.

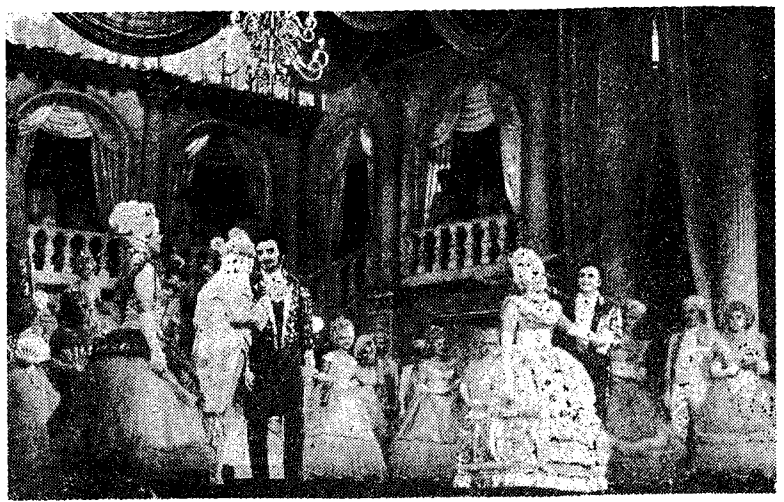
În octombrie 1970, a cântat la Union-City (New-Jersey) cu formația *Garden State Opera Company*, în *Traviata*. Cu acest prilej *Hudson Dispatch* din 20 octombrie 1970 a scris între altele: „*Violetta* d-nei Corenne a fost o incintare atât pentru auz cit și pentru ochi. Ea a impresionat auditorul prin inteligentă folosire a vocii sale lirice atât de frumoase și atât de bine controlată. Cîtă bucurie să vezi o *Violetta* care să semene exact cu „*Dama cu camelii*” a lui *Alexandru Dumas*...” Și ne-am bucurat, fără îndoială, să vedem în ziarul amintit, titlul pe patru coloane: „O stea de la Opera din București debutează aici”.

Renée Corenne a revenit pentru a treia oară în țara sa de baștină. Vocea sa — așa cum ne-a apărut în imprimările din spectacolele date la noi — a câștigat și mai mult în culoare și căldură, în forța expresiei. Deosebit de muzicală și foarte studioasă Renée Corenne și-a apropiat neconținut stilul interpretativ propriu fiecărei lucrări. Ea reprezintă cu succes școala noastră de canto, bucurându-se de excelente aprecieri ale criticii ca și ale unor dirijori cum sînt Antal Dorati, Carlo Maria Giulini, ș. a.

J. — V.

Căutînd să aducă în repertoriul Teatrului de Operetă cele mai reprezentative titluri din istoria genului, artiștii bucureșteni manifestă lăudabile intenții de perfecționare a muncii lor. Desigur, multe lucrări au marcat date semnificative, de-a lungul ultimului secol, în afirmarea spectacolului de operetă. Unele își păstrează nealterată valoarea, atît ca muzică, cît și ca dramaturgie. Este cazul unor operete ca *Voievodul țiganilor* sau *Liliacul* de Strauss, *Pericolul* de Offenbach, *Văduva veselă*, *Țara surisului* de Lehar, și multe altele, reprezentînd caracteristicile unui teatru muzical larg accesibil, în care nu sînt evitate probleme diverse ca tratare și orientare tematică. De asemenea, opereta contemporană, și odată cu ea *musicalul* tind spre contemporaneizarea unui gen în care anumite elemente de convenție ar putea limita orizontul artistic și de idei. În asemenea condiții, ne întrebăm dacă alegerea operetei *Contele de Luxemburg* de Lehar poate răspunde exigențelor actuale, burlându-se doar pe cîteva celebre arii și refrene. Dincolo de sclipitoarea invenție melodică a lui Lehar, care aduce nealterat parfumul unei Viene romantice (transplantate la... Paris), tematica, desfășurarea intrigii, sfera în care evoluează personajele nu mai aparțin prezentului nici măcar prin aluzii. S-a spus deseori că povestirile cu conți și contese, prinți și prințese de operetă sînt depășite, că luxul de dantele și peruci, rochii vaporose și sentimente artificial pasionate nu fac decît să accentueze convenționalismul unui spectacol muzical. Iată că prin *Contele de Luxemburg* reintrăm în plină convenție de operetă, fiind invitați să urmărim aventurile uneori galante, alteori licențioase, ale unei societăți care și-a pierdut de mult vitalitatea. Nici măcar nu putem spune că tema obligă la reflecție, la o atitudine de critică socială a unui timp trecut. Nu, nu este cazul. Dacă pe vremea Companiei Grigoriu, în 1910, personajele mai populau societatea cu tipuri asemănătoare, astăzi ele au dispărut și nu credem că am dori o reînțînire. Aceste precizări odată făcute, nu putem nega valoarea muncii depuse, în scopul unei realizări de calitate, muzical și scenic.

Ion Dacian, interpret a numeroase creații asemănătoare, are experiența de a conduce un spectacol de gen. Cuplurile capătă unitate teatrală, scenele de ansamblu se desfășoară armonios în limitele stilului tradițional, comedia își ocupă locul cuvenit, pentru a da vivacitate anecdoticii. Cerînd costume și decorațiuni adecvate acestei maniere, Ion Dacian obține de la St. Norris și Elena Agapie Stancu un cadru elegant, care reține atenția spectatorului prin somptuozitate, coloristică, funcție teatrală. Mai puțin realizat, baletul este prea revuistic conceput, Elena Penescu Liciu dorind să aducă pe scenă dansuri de manieră clasică, fără a dispune de interpreți cu o disciplină corespunzătoare normelor consacrate. Asistăm (mai ales în actul II) la două divertismente adăugate partiturii originale — *Bacanala* de Glazunov și *Vals* din *Eva* de Lehar — care nu ating nici măcar nivelul



profesional acceptabil, încărcînd spectacolul cu desuetudini de prisos. O remarcă apreciativă pentru dirijorul Liviu Cavassi, capabil să mînuiască destul de suplu corul și orchestra, în dorința de a asigura un suport muzical cît mai solid acestui firav *Conte de Luxemburg*.

În rolul titular, tenorul Nicolae Țăranu pare descins din paginile îngălbenite ale vechii operete de la Alhambra. Stilul de cînt, rigiditatea actricească nu-l avantajează. Aceeași impresie o lasă și soprana Valeria Rădulescu — interpreta Angelei — vocea și jocul nedepășind o limită a corectitudinii. Mai vivace, ca ritm și prezență muzicală, este cuplul secund, în care Constanța Cîmpeanu aduce farmecul irezistibil al spontaneității sale, iar Eugen Savopol o nuanță discretă de romantism, ponderată ca evoluție muzicală, agreabilă ca prezență scenică. Elementul cel mai

captivant, care aduce în sala de spectacol tonifiantul spirit al comediei, este cel al interpretării rolurilor de proză de către Nae Roman — excelent actor, pentru care trucerile nu sînt oboseite de rutină — și Tamara Buciuceanu, o autentică duenă de operetă, plină de personalitate și haz. Rolurile episodice nu depășesc ambianța tuturor spectacolelor operetei noastre, situîndu-se la limita achitării conștiințioase a obligațiilor scenice. Iată că, măcar în privința realizării, putem consemna cîteva elemente de valoare în această premieră care, poate pentru cei ce se mai înduioșează la vechile refrene ale bunicilor, va atrage publicul. Este necesar însă să ne gîndim și la oamenii din timpul zborurilor cosmice, pentru a nu lăsa opereta să îmbătrîncească atunci cînd are atîtea șanse de a rămîne mereu tînără.

Gr. C.

● În cursul anului 1971, Institutul de Etnografie și Folclor al Academiei Republicii Socialiste România a avut o intensă participare la diverse întîlniri internaționale de specialitate. Astfel: Tiberiu Alexandru (comunicarea „Modul de învățare a unui instrument muzical, naitul“ la Congresul anual al IFMC — Jamaica, august 1971); Ghizela Sulișteanu (comunicarea „Aspecte ale cîntecului miresii la popoarele român și macedonean“ la Simpozionul Festivalului Folcloric Balcanic — Ohrid, Jugoslavia, iulie 1971; participare la Seminarul de pedagogie și psihologie a muzicii după metode funcționale — Vis, Jugoslavia, iulie 1971); Iosif Her-

ța (comunicarea „Elemente structurale de gen și rolul lor în păstrarea tradiției“ — în cadrul deplasării pentru schimb de experiență, la Sofia, Bulgaria, august 1971); Adrian Vicol (comunicarea „Tipuri melodice ale epicii populare românești“ — în cadrul deplasării pentru schimb de experiență, la Belgrad, Jugoslavia, septembrie 1971); Corneliu Dan Georgescu (comunicarea „Metoda de cercetare pe teren a Institutului de Etnografie și Folclor din București. Studiul melodiilor de dans“ la Al doilea seminar internațional de etnomuzicologie, organizat de Academia Slovacă de Științe — la Moravany, Cehoslovacia, noiembrie 1971).



Lidia Cristian

După o lungă și chinuitoare suferință, a încetat din viață în dimineața zilei de 21 noiembrie, eminența muziciană Lidia Cristian, pianistă de prestigiu, excelentă îndrumătoare a tinerelor noastre talente.

Născută în anul 1912 la București, a început foarte de timpuriu studiul pianului, fiind îndrumată de mama sa, Sofia Degen, pianistă și compozitoare, elevă a lui Gavriil Musicescu. Admisă de la vârsta de 7 ani în Conservator, care pe atunci avea o cu totul altă organizare, peste trei ani este primită la clasa profesoarei Constanța Erbiceanu, sub îndrumarea căreia absolvă școala, în anul 1930, obținând premiul „Poenaru-Căplescu”, ce se atribuia prin concurs. Imediat după terminarea studiilor în țară, pleacă la Paris. Este admisă la „École Normale de Musique”, unde studiază la clasa lui Alfred Cortot, ilustrul pianist francez și sub supravegherea lui Lazare Lévy și a doamnei Bassecourret de Géraldy, pedagogi de mare prestigiu. Arc ca profesori și pe Alexanian, la muzică de cameră, Nadia Boulanger și Paul Dukas (istoria muzicii și forme muzicale). După un an i se acordă „Diplome d'exécution”, iar în 1933 obține „licența de concert”. Fusese foarte apreciată în această școală, susținută mai ales de către Alfred Cortot, care urmărea să opună „conservatorismului” pe care îl arbora Conservatorul Național de la Paris, o orientare mai nouă, mai puțin îndreptată spre trecutul muzicii. În timpul studiilor, apare la Paris în repe-

tate rinduri pe estrada de concert a școlii, fie ca solistă, fie în calitate de colaboratoare a clasei de cor a profesorului Felix Raugel, cu prilejul prezentării unor lucrări preclasice sau moderne, în primă audiție. După terminarea studiilor, concertează în câteva orașe din Franța și Belgia, cu un deosebit succes. Lazare Lévy scria despre fosta sa elevă: „*Sonoritatea sa este una dintre cele mai emoționante din câte mi-a fost dat să aud. Hotărîrea și puritatea jocului, elocvența sa, relevă pe artistul rasat*”. Este o caracterizare succintă, care încadrează de minune calitățile artistice ce s-au menținut de-a lungul întregii sale cariere.

Primul recital dat în țară în anul 1934 cuprindea în program: *Sonata op. 110* de Beethoven, *Preludiu, Choral și Fugă* de Franck, *Gaspard de la nuit* de Ravel și *Variațiunile „Weinen, Klagen”* de Liszt. Încă de la acest recital se stabiliseră coordonatele unor manifestări muzicale de mare exigență, de înaltă artă ce îi vor caracteriza întreaga activitate solistică de mai târziu. Debutează apoi sub bagheta lui Ion Nona Ottescu, cu orchestra Radio și la Filarmonica din București, a cărei solistă avea să devină în anul 1950. În avântul pe care îl ia viața noastră muzicală după 23 August 1944, apare în cadrul concertelor simfonice ale acestei instituții și a orchestrelor filarmonice din țară, a orchestrei Radio, în emisiuni ale Radiodifuziunii, cîntînd sub bagheta unor dirijori de prestigiu: George Enescu, George Georgescu, Constantin Silvestri, Th. Rogalski, Alfred Alessandrescu. Alături de George Enescu interpretează în concerte de muzică de cameră, sonate de Bach, Beethoven, Schumann, Brahms. „*Lidia Cristian est une pianiste de grande classe. C'est une musicienne qui possède tous les éléments nécessaires à un vrai artiste*” — avea să scrie Enescu după concertele în care au colaborat.

Turneele pe care le face peste graniță îi aduc o seamă de elogii pe care presa le consemnează în cei mai laudativi termeni. În anul 1947 este trimisă în R. P. Bulgaria, apărînd ca solistă în concerte dirijate de Sașa Popov. În 1949 întreprinde un turneu în R. P. Polonia, unde cîntă la Varșovia, Cracovia și Gdansk. Lungul turneu pe care îl face în China în anul 1955, unde susține 11 recitaluri în principalele orașe și centre culturale, stîrnește peste tot entuziasm, pe care presa îl consemnează cu neasemuite elogii, subliniind „*sonoritatea poetică a pianului*” sau „*interpretarea perfectă a sonatelor de Beethoven*”. Ultimul turneu a fost acela din anul 1963 în Cehoslovacia. Dacă vom cerceta programele, un număr impresionant de recitaluri și concerte au constituit munca sa de o viață pe tărîmul artei, la care trebuie adăugată și activitatea pedagogică. În anul 1950 fusese numită profesoară de pian la Conservatorul „Ciprian Porumbescu”, îndrumînd timp de două decenii cu o înaltă capacitate tinere talente, care și-au arătat mai tîrziu măsura posibilităților artistice.

Repertoriul său, deși foarte larg, mergînd pînă la muzica zilelor noastre, marca afinități pentru Beethoven; cele trei concerte (nr. 1, 3 și 4) pe care le interpreta ca și ultimele sonate de Beethoven constituie ponderea, atunci cînd se încearcă definirea tipologiei unui artist autentic. O sonoritate niciodată aspră, chiar în cele mai ample secvențe, un *legato*

de esența jocului beethovenian, o concentrare a expresiei care ne face să ne gândim la Busoni cu al său „rafinament al economiei de mijloace“, pe care îl consideră suprema artă, o conducere simplă și firească a frazei, care nu era decît rodul unei îndelungate chibzuirii, o putere de convingere a auditorului, care simțea că altă soluție interpretativă ar fi parcă imposibilă — iată aspecte ale unei arte ce-i conferă artistei dispărute un profil unic. A considerat actul interpretativ ca o manifestare de mare răspundere. Munca sa înaintea oricărei apariții în fața publicului era acerbă. Dorea să dea tot ce are mai bun în adîncul sufletului. Așa făcea și cu studenții pe care îi îndruma nu numai cu competență de pedagog, dar cu autoritatea unui autentic muzician. A căutat și a izbutit să ridice nivelul artei noastre pianistice.

Viața modestă de muncă și strădaniile spre desăvîrșire a Lidiei Cristian parcă ar fi întruchiparea cuvintelor lui Beethoven, pe care îl înțelegea atît de minunat: „*Trebuie să te jertfești, trebuie neconținut să jertfești artei toate nimicurile vieții*“.

THEODOR BĂLAN

La 16 noiembrie 1971 a încetat din viață compozitorul ploieștean Nelu Danielescu.

Născut la 28 ianuarie 1919, în Ploiești, Nelu Danielescu a urmat calea părintelui său, compozitorul Ioan Cr. Danielescu, devenind un reprezentant al vieții muzicale din acest centru al țării. A creat piese în genul romanței: *De ce nu vii, cînd castanii înfloresc, Mi-e dor, La poarta amintirii*, ultima fiind premiată la cea de a IV-a ediție a Festivalului și Concursului *Crizantema de aur* de la Tîrgoviște.

Prin moartea lui Nelu Danielescu, estrada ploieșteană pierde pe unul din principalii săi animatori, autorul atîtor melodii de succes (*Ploieștiul meu drag, Unde curge Prahova* etc.), pe dirijorul de orchestră entuziast și competent.

Not e

● Orchestra Simfonică din Chicago a concertat, pentru prima oară în afara continentului american, la Edinburgh (Usher Hall), în cadrul festivalului internațional din septembrie 1971.

● Tot în cadrul Festivalului Internațional de la Edinburgh, din septembrie 1971, Deutsche Oper din Berlin a prezentat o operă inedită: *Melusine* de Reimann.

● Orchestra Națională a Scoției a împlinit 21 ani de activitate. La pupitrul său s-au succedat dirijori de seamă ca Adrian Boult, William Walton, Charles Groves, Edo de Waart, Alexander Gibson și Gary Bertini (ultimii doi fiind și directorii formației). Repertoriul orchestrei este bogat și variat. Printre lucrările compozitorilor scoțieni, prezentate în ultimul timp, se numără *Concertul pentru orchestră* de Thea Musgrave și uvertura „*Tîrgul Sfîntului Bartolomeu*“ de Iain Hamilton. Orchestra are o agendă încărcată în acest an: turnee în Austria, R. F. a Germaniei, Elveția, concerte la Royal Festival Hall din Londra și reprezentarea

Tetralogiei wagneriene la Opera scoțiană.

● Sir Arthur Bliss a împlinit vîrsta de 80 ani. În luna februarie 1972 opera sa *Olimpieni* (pe un libret al lui J. B. Priestley) va fi reprezentată în concert de Polyphonia Orchestra, sub conducerea lui Brian Fairfax, la Royal Festival Hall din Londra.

● Corul academic popular rus „Piatnițki“ a împlinit 60 ani de activitate. Sub conducerea actualului său dirijor — compozitorul Valentin Levașov, la Moscova, în sala „Ceaikovski“ a avut loc un concert jubiliar care s-a bucurat de un mare succes.

● La Moscova, în Sala Coloanelor din Casa Sindicatelor, compozitoarea Alexandra Pahmutova a prezentat noua sa lucrare, un ciclu de cîntece intitulat *Constelația lui Gagarin* (pe versuri ale poetului Nikolai Dobronravov).

● Cu ocazia comemorării a 80 de ani de la nașterea lui Serghei Prokofiev, la Casa compozitorilor

din Moscova a avut loc proiecția recentului film-operă realizat de cinematografia sovietică: *Dragostea celor trei portocale* precum și un concert cuprinzînd lucrări ale compozitorului. În preajma comemorării, Teatrul academic liric „Stanislavski și V. Nemirovici-Dancenko“ din Moscova a dat a sută reprezentație a operei comice *Logodnă la mînăstire*.

● În mai multe săli din Moscova, prin concerte omagiale, s-a sărbătorit a 90-a aniversare a compozitorului, pedagogului și criticului sovietic Nikolai Miaskovski. De asemenea, revista „Sovietskaia Muzyka“ a publicat scrisorile lui N. Miaskovski adresate lui Dmitri Kabalevski, documente pefate de destinatari.

● La Teatrul academic de operă și balet „Kirov“ din Leningrad a avut loc premiera noului balet al compozitorului A. Petrov, *Facerea lumii*, a cărui punere în scenă se inspiră din cunoscutele desene ale pictorului francez Jean Effel.

ILEANA RAȚIU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

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



Hamlet de Pascal Bentoiu

Déjà multiséculaire, le genre de l'opéra traverse sans aucun doute de nos jours une période fiévreuse et agitée ; de nombreuses recherches créatrices y sont entreprises, concernant à la fois la viabilité des valeurs classiques dans la conscience musicale contemporaine et les nouvelles modalités de composition. L'opéra, qui s'est voulu être une synthèse féconde du mot, du son et du geste, s'est toujours montré sensible, dans le courant de l'histoire, au renouveau de la pensée philosophique, sociale et artistique. Il a vite dépassé l'allégorie mythologique et pastorale qui l'avait vu naître à la fin de la Renaissance, et les

musiciens classiques, puis les représentants des écoles modernes, l'ont rendu capable d'exprimer de façon vibrante, bouleversante parfois, les grandes vérités de l'existence humaine. Dans un langage qui n'est qu'à lui, l'opéra a su donner une dimension nouvelle aux chefs-d'œuvre de la littérature universelle et a souvent consacré des valeurs inédites de la spiritualité nationale, tandis que de leur côté le dynamisme, la force de certains thèmes littéraires hautement significatifs engendraient dans la dramaturgie musicale de nouvelles formes d'expression.

Plus peut-être qu'aucun autre genre musical, l'opéra a été et continue d'être le théâtre d'un combat ininterrompu. Compositeurs, écoles et courants artistiques s'efforcent de dépasser la convention inhérente au syncrétisme du genre et de renouveler sa conception et son langage, non seulement pour maintenir son audience auprès d'un public considérable mais aussi pour approfondir son message éthique et esthétique. De cet impératif sont nés dans le courant du siècle *Pelléas et Mélisande* de Debussy, *Elektra* de Richard Strauss, *Wozzeck* d'Alban Berg, *Oedipe* de George Enesco, *Guerre et Paix* de Serguéi Prokofiev.

En vertu de son appartenance profonde à la culture nationale qui le voit naître, l'opéra est à même d'exprimer le caractère de cette dernière, de façon d'autant plus pénétrante et complexe qu'il est l'œuvre de personnalités véritablement créatrices. En ce sens, des opéras comme *Un coup du sort* de Sabin Drăgoi, *Une nuit orageuse* de Paul Constantinescu, *Ion Vodă le Terrible* de Gheorghe Dumitrescu représentent à des niveaux variés des accomplissements historiquement nécessaires. Qu'ils ouvrent des voies ou qu'ils soient d'authentiques chefs-d'œuvre, ils illustrent des catégories essentielles du drame et du langage musical : le drame psychologique, le drame historique, la satire sociale. Ces œuvres et d'autres encore, anciennes ou plus récentes, se groupent naturellement autour d'*Oedipe* ; elles ont jeté les bases d'un art national nettement défini, sur lesquelles on est en droit

d'espérer que s'édifie l'opéra roumain contemporain, expression puissante et durable d'un siècle incandescent.

Hamlet, de Pascal Bentoiu, présenté ces derniers jours à l'Athénée roumain en audition de concert, vient confirmer l'intérêt soutenu de l'auteur pour la musique de scène et le drame musical et constitue la preuve péremptoire que ce genre peut brillamment se faire illustrer de nos jours, tant sur le plan de la création que sur celui de l'interprétation.

La critique et le public ont été unanimes à considérer cet opéra comme une oeuvre d'une tenue exceptionnelle et sans doute ont-ils eu raison. Mais par-delà toute analyse de l'oeuvre, qui, certes, mérite d'être entreprise, *Hamlet* nous semble une réalisation profondément intégrée à la spiritualité roumaine, telle que celle-ci ressort de l'expérience des meilleurs représentants du genre et qui s'oriente très nettement dans l'évolution ascendante de Pascal Bentoiu, selon les principales lignes de force de la pensée musicale contemporaine.

Personnalité complexe, Bentoiu a surtout affirmé le côté lyrique de sa sensibilité dans ses *Concertos pour violon et pour piano*, dans le *Quatuor à cordes*, le poème symphonique *Luceafărul*, l'opéra radiophonique *Le sacrifice d'Iphigénie* (oeuvre d'une vibration intense et d'une parfaite unité de style) et démontré, dans l'opéra *L'amour médecin*, son attirance vers la satire musicale ingénieuse et raffinée. S'il se laisse parfois emporter par les élans d'une sensibilité généreuse, de type romantique, ouverte à une synthèse contemporaine des styles, Bentoiu a également affirmé son esprit critique, son discernement et sa rigueur dans sa *Sonate pour violon et piano* et sa *Symphonie*, oeuvres d'une puissante originalité.

Possesseur d'une science de la composition très poussée et disposant d'une invention authentiquement créatrice, Pascal Bentoiu a réalisé la synthèse d'un vaste ensemble de moyens consacrés, en composant un *Hamlet* d'une vision très personnelle, dont l'aspect inédit est assuré par le ton dramatique des voix et de l'orchestre, porteur de significations philosophiques claires et puissantes et par une densité psychologique hors pair. L'opéra de Bentoiu n'est pas le bouleversant *Oedipe* qui a absorbé pendant des dizaines d'années le pouvoir créateur d'Enesco et comprend des pages d'un achèvement sans pareil, ni la structure artistique d'une singularité inimitable, suggérée à Paul Constantinescu par la pièce de Caragiale ; *Hamlet* a son caractère original, il est la transposition, en une oeuvre profonde et d'une grande vérité artistique, des significations délibérément retenues par le compositeur parmi toutes celles que recèle la tragédie shakespearienne. Dans *Oedipe éneskien*, l'universalité, la permanence du sujet et du conflit constituaient le point de départ d'une nouvelle tragédie lyrique ; dans *Une nuit orangeuse*, le conditionnement social et national de l'action et des personnages au théâtre déterminait la musique d'une façon parfaite et unique ; *Hamlet* est recréé, repensé par Bentoiu à la lumière d'une synthèse musicale impliquée par une

vision contemporaine et personnelle du sujet et par l'intention d'atteindre à une haute efficacité dramatique. L'inépuisable complexité de la partition d'*Oedipe* fait que l'oeuvre cherche encore son public et parfois même ses interprètes ; *Une nuit orangeuse*, soigneusement poli et repoli par l'auteur attend encore sa version scénique moderne ; *Hamlet* a parlé de lui-même, de façon vivante et profonde, au jury du concours international Guido Valcarenghi, institué en Italie, et a conquis d'emblée l'adhésion unanime du public et des spécialistes.

Le livret, dû au compositeur, réalise un enchaînement littéraire et dramatique passionnant, rédigé en un langage poétique d'une résonance harmonieuse et originale. Loin de se disperser en „objets sonores“ incohérents, la partition nous présente une construction vigoureuse et expressive, où les structures mélodiques sont développées avec une remarquable maîtrise dans l'écriture des voix, des choeurs et de l'orchestre. L'actualisation d'un tel sujet sur le plan musical impliquait une lourde responsabilité et constituait un projet téméraire que Bentoiu a réalisé de façon admirable, évitant aussi bien les pièges d'un traditionalisme routinier que ceux d'une investigation stérile en direction de „l'anti-opéra“.

L'oeuvre vit avant tout par sa musique, mais renferme aussi d'importantes vertus scéniques. On peut se demander si cette musique est parfaitement homogène au point de vue du style et si l'intensité de la substance dramatique se maintient sur tout le parcours. Les moments pathétiques, puissamment dramatiques, ou d'une grande élévation lyrique, sont particulièrement réussis et font ressortir la haute maîtrise du compositeur sous tous les aspects de la réalisation musicale : construction mélodique, langage harmonique, orchestration. On peut pourtant remarquer, dans la caractérisation de certains personnages — en particulier celui d'Ophélie — des contiguités de styles indiquant certaines intermittences (voulues ou non), dans le processus de sélection et de re-création d'une matière sonore consacrée par l'opéra et la musique symphonique modernes. Mais par-delà ces considérations, *Hamlet* demeure d'une maturité indiscutable, une brillante réussite de l'auteur et de la musique roumaine, un opéra capable d'affronter longtemps, nous en sommes certains, les feux de la rampe sur de nombreuses scènes du monde. L'interprétation, due à l'orchestre symphonique de la Philharmonie „George Enesco“ et aux solistes Emilia Petrescu, Maria Slătaru, Iulia Buciuceanu, Florin Diaconescu, Gheorghe Crăsnaru, Dionisie Konya, Eduard Tumageanian, Antonius Nicolescu, Marcel Angelescu, sous la prestigieuse baguette d'Erich Bergel (chef des choeurs, Vasile Pintea) constitue dans notre vie artistique un mémorable exemple du niveau auquel il serait souhaitable que les oeuvres nationales soient présentées sur la scène de l'opéra.

Dr. VASILE TOMESCU



Gherase Dendrino au fil de années

Le compositeur Gherase Dendrino a été fêté pour son 70ème anniversaire, au Théâtre de l'Opérette de Bucarest, qui a représenté à cette occasion, „Laissez-moi chanter“, l'oeuvre la plus importante du compositeur.

Gherase Dendrino signifie une figure de marque de la musique légère roumaine.

Attiré de bonne heure par la musique, il commença à apprendre, presque tout seul, à jouer du piano. Des mélodies agréables traversaient sans cesse son esprit et je me souviens—il y a plus d'un demi-siècle de tout ceci—d'avoir entendu un beau jour dans sa compagnie, un pêcheur qui jouait sur son chalumeau, au bord du Danube, une mélodie particulièrement nostalgique. Nous l'avons retenue et, de retour à la maison, le jeune Dendrino s'est employé à la jouer au piano, tout en lui imprimant un mouvement de danse. Ce fut une de ses petites expériences qui annonçait déjà le futur musicien. A l'université il suivit d'abord la faculté de Droit, puis la faculté de Médecine, parce-que, on le sait bien, la musique, en ce temps-là, ne passait pas pour un métier. Mais son amour pour l'art des sons fut plus fort. Il s'est inscrit alors au Conservatoire où il a eu comme professeurs des maîtres illustres : D. G. Kiriac (théorie et solfège) Alfonso Castaldi (harmonie et contrepoint) Dimitrie Dinicu et Nicolae Ochialbi (violoncelle). Avant même ses études au Conservatoire, il avait écrit, en amateur, des petites pièces — des valse et des tangos — qui ont montré que le jeune musicien en herbe était un mélodiste d'indiscutable talent. Sa personnalité artistique s'est affirmée progressivement dans maintes pièces de musique légère dont le caractère lyrique attestent une sensibilité exquise. Son tempérament porté vers la rêverie et teinté d'une certaine bohème d'artiste, ne l'a pas empêché de lutter toujours à côté de Ion Vasilescu, pour le succès de la musique.

Le compositeur a continué de créer des mélodies, des romances, qui se recommandaient par le sentiment sincère qui les animaient. La ligne mélodique gagnait toujours en élégance et noblesse. Rien de vulgaire dans tout ce qu'il produisait.

Dans cet ordre, nous allons citer les mélodies „Chante-moi, lautar“ („Cîntă-mi lăutare“), „N'oublie pas qu'un beau jour nous nous sommes aimés“ („Nu uita că-ntr-o zi ne-am iubit“), „Nous nous sommes rencontrés en valsant“, („În vals ne-am întâlnit“), ainsi que la romance-tango „Bon voyage“ („Drum bun“).

Dans quelques-unes de ses pièces, Gherase Dendrino a réalisé un heureux contrepoint entre certaines chansons de large popularité et des mélodies, qu'il avait réalisées dans l'esprit des celles-là. Ainsi, dans sa pièce „Il ne faut pas nous quitter“, (Să nu ne despărțim“) la mélodie d'invention personnelle est joliment contrepointée par la chanson bien connue „Auprès des peupliers impairs...“ („Pe lângă plopii fără soț“).

A partir de 1932 et jusqu'en 1946 il a travaillé comme chef d'orchestre et compositeur au Théâtre „Cărăbuș“ („Scarabée“) de Constantin Tănase. Dans cette qualité il a introduit sans se lasser la musique roumaine, les mélodies de Ionel Fernic, Ion Vasilescu, Vasile Vasilache, Elly Roman ainsi que ses propres mélodies, dans les spectacles de revue dont il assurait la présentation musicale.

De ce point de vue il a eu une remarquable contribution à la diffusion de la musique légère roumaine parmi les spectateurs qui fréquentaient en foule le théâtre „Cărăbuș“. Nombre de ses mélodies ont été composées dans cette période d'intense activité musicale : „Dis-moi que tu ne m'as pas oublié“ („Spune-mi că nu m-ai uitat“), „Il ne faut pas nous quitter“ („Să nu ne despărțim“), „Les années vont passer“ („Vor trece anii“), „Seulement toi, tu as été mon amour...“ („Numai tu ai fost iubirea mea“) etc etc.

Après la deuxième guerre mondiale les chansons de Dendrino commencèrent à être inspirées par l'esprit généreux et constructif de la vie actuelle. Le compositeur chante l'aube de la vie nouvelle et l'élan des jeunes gens qui construisent la patrie socialiste („Jeunesse“). Une chanson qui a fait fortune, „Chemin long, chemin de fer“ („Cale lungă, drum de fier“), lui a été inspirée par l'inlassable labeur, plein d'abnégation, des cheminots.

Le compositeur s'est ensuite attaqué aux formes un peu plus grandes de la musique. Il a alors écrit l'opérette radiofonique *Sur les cordes et sur les touches* („Pe strune și pe clape“) ainsi que la comédie musicale *De lundi jusqu'à lundi* („De luni pînă luni“).

En qualité de premier chef d'orchestre du Théâtre d'Opérette et de revue *Alhambra* (1946—1949), et, à partir de 1950, au Théâtre d'Opérette de l'État, il a eu l'occasion de connaître à fond les exigences artistiques des spectacles qu'il conduisait ainsi que la structure des oeuvres respectives.

Vers 1953 il s'attèle à un travail particulièrement important : la création de l'opérette *Laissez-moi chanter* où il évoque la figure du compositeur Ciprian Porumbescu, précurseur de grand talent qui a lutté pour l'affirmation de la musique roumaine. Gherase Dendrino a le mérite d'avoir fait valoir,

en les remaniant avec une réelle maîtrise, certaines mélodies de Ciprian Porumbescu. En même temps il a créé des thèmes d'invention personnelle, d'un lyrisme discret et prenant. La dramaturgie musicale de cette oeuvre, qui a été représentée, avec succès aussi à l'étranger, a ouvert à l'opérette roumaine de nouvelles voies en ce qui concerne son développement thématique ainsi que son acheminement vers l'intégration totale aux exigences contemporaines du genre.

Les chansons lyriques comme les danses de cette opérette ont un style unitaire. La musique, très expressive, crée l'atmosphère d'époque. La mélodie „Bourgeon de chant roumain“ („Mugurel de cîntec românesc“) est un bel exemple de thème lyrique basé sur des intonations folkloriques. Citons enfin la romance „Pauvre ménétrier“ („Sărmane lăutar“) d'un pathos poignant.

Dans le domaine du film, Dendrino est également présent avec „L'affaires Protar“ et „J'assume la responsabilité“ („Pe răspunderea mea“).

Au point de vue des thèmes actuels, la création du compositeur a atteint un vrai sommet avec sa dernière opérette „Lysistrata“, sur un livret de Nicușor Constantinescu et George Voinescu. En choisissant des personnages de l'antiquité et parfois de la mythologie même, en partie trouvés dans la comédie d'Aristophane, en leur empruntant des rôles dont le caractère est la parodie satyrique, les auteurs ont réussi à réaliser une convaincante plaidoirie en faveur de la paix; c'est un message émouvant dont le sens contemporain apparaît clairement: la fraternité des peuples. Quant à la musique, remarquable-

ment mélodieuse elle a été écrite en étroit rapport avec les nécessités d'ordre dramatique de l'opérette. Elle est fondée sur des intonations archaïques et contemporaines grecques, le tout dans un style qui n'étant pas moins roumain, par son lyrisme, l'accessibilité et le caractère expressif, est en même temps — ce qui est essentiel — propre à l'opérette.

Mais le compositeur n'a pas renoncé, pour autant, aux petites formes de la musique, à la chanson lyrique, sentimentale, qu'il a toujours cultivée avec beaucoup d'exigence. Nous citerons, entre autres, „Jouait une mandoline“ („Cînta o mandolină“) et „Le Tango de jadis“ („Tangoul de demult“) mélodies écrites dans la manière de ses anciennes pièces, comme de vieux refrains, de nostalgiques souvenirs de jeunesse...

Dendrino reste un créateur original de mélodies écrites avec un sentiment délicat et sincère, dont le lyrisme à la fois noble et ardent a contribué à leur diffusion dans la masse des auditeurs. Animateur de la vie musicale et un des promoteurs de la musique légère roumaine, il a été distingué avec le Prix d'État et le titre de maître émérite de l'Art.

Ces quelques lignes écrites à l'occasion de son anniversaire, sont le témoignage de l'appréciation pour un authentique artiste, d'une modeste exemplaire et qui poursuit, à un âge presque vénérable, son merveilleux rêve intérieur, dont nous lui sommes redevables...

J. V. PANDELESCU



1) *Un virtuose du taragote et du hautbois : Dumitru Fărcaș. Trésors folkloriques roumains.* Electrecord EPE 0593 (Mono) et ST-EPE 0594 (Stéréo). Rédacteur : Mircea Sandulescu. Maître du son : Ing. Eugen Wendel. Texte explicatif (français-anglais) : Mihai Pop. Avec l'accompagnement de l'Orchestre Populaire „Mărțișorul” du Centre Universitaire de Cluj, sous la direction du soliste.

Fils d'un paysan d'un village du Maramureș, Dumitru Fărcaș s'est fait remarquer dès sa plus tendre enfance par le talent avec lequel il jouait de la flûte de berger locale. À l'âge de 14 ans, l'occasion lui est offerte de suivre les cours de l'Ecole Moyenne de Cluj, où il apprend à jouer du hautbois. Il continue ses études au Conservatoire „George Dima” de la même ville et les achève en 1967. Le „taragote”, il l'a appris tout seul, de la manière la plus authentique, poussé par son amour pour la musique populaire et par l'intérêt que l'instrument lui suscitait.

Le „taragote” ou „torogoată” (comme on l'appelle — de ce dernier nom — dans le Banat) est un essai hongrois de reconstituer et de rendre plus parfait un très ancien hautbois populaire ; aussi, est-ce un compromis entre le hautbois, la clarinette et le saxophone. L'instrument a commencé par pénétrer au Banat, durant la première décennie de notre siècle, où il acquiert droit de cité et devient très populaire grâce à un célèbre *laoutar* de la région, Luță Ioviță (1883—1954). En très peu de temps, l'instrument s'impose dans la vie musicale populaire du Banat et y devient l'instrument spécifique des *laoutars* de cette région. Mais le „taragote” n'a cessé de gagner du terrain. Aujourd'

hui, par exemple, il est tout aussi caractéristique de la région de Hunedoara et déjà commence à s'imposer dans d'autres régions. Pour le Maramureș, c'est Dumitru Fărcaș qui l'emploie avec le plus grand succès pour exprimer le dialecte musical de sa région.

La première face du disque est réservée au taragote. Elle débute par une scène musicale pastorale — *La simbra des moutons du Maramureș* —. La pièce célèbre la fête traditionnelle de la constitution, au printemps, à date fixe, des associations des éleveurs de moutons ; ceux-ci, en effet, en restant fidèles à une très ancienne tradition, constituent, par association, de vastes troupes qui vont paître dans la montagne pendant tout l'été. Les chansons et les danses qui accompagnent cette fête populaire montagnarde, reliée à la coutume, ont suggéré à notre soliste une petite suite dans laquelle la *dojna* locale, que l'on devine dès le signal du *bucium* (cor de Alpes) va s'entrecroiser à des mélodies de danse du Maramureș et de Tara Oașului. De cette dernière et pittoresque zone folklorique musicale, située à l'Ouest du Maramureș, fait aussi partie la *Ronde des jeunes hommes (Roata feciorilor)*, danse syncopée, au rythme particulièrement vigoureux. *La couronne de la mariée (Mireasa cununată)* est, en échange, la chanson rituelle, des noces du Maramureș. Elle est chantée par les femmes à l'instant solennel où la mariée passe de manière symbolique du groupe des jeunes filles dans celui des femmes mariées (une jolie variante vocale, interprétée par Titiana Mihali, se trouve dans le disque *Maramureș II*, voir „Muzica” no. 9/1971).

Des zones transylvaines voisines, mais situées vers le Sud, en font partie *Purtata de pe Someș (Purtata de la vallée du Someș)*, danse mixte, pleine de majesté, développée sur un rythme aksak des plus subtils, ainsi que des danses pour jeunes hommes (*Crihalma* et *Fecioresca de pe Mureș* — danse pour jeunes hommes de la vallée du Mureș). Quant à la chanson *Din bătrâni (La Chanson de jadis)*, c'est un air lyrique transylvain dans un style rubato caractéristique.

La seconde face du disque contient sept pièces jouées du hautbois. Entre les mains de Dumitru Fărcaș,

l'instrument retrouve son caractère rustique-bucolique. On se trouve devant trois jolies chansons caractéristiques du dialecte musical du Nord de la Transylvanie, qui se distinguent en premier lieu par leur rythme quelque peu balancé iam-bique ou fondé sur l'alternance iambe-trochée : *Vino, mîndro, cite-odată (Viens, ma belle, parfois)*, *De la cîmp (Des champs)*, *Trandafir cu creanga-n apă (Rose à la branche dans l'eau)* ; du même dialecte : *Ciobănelul (Petit pâtre)*, une danse trottée, peut-être bien d'origine pastorale, et (*De strigat*) *Clămer* — chanson de réjouissance, sur la musique de laquelle on récite de brefs couplets (appelés *strigături* — clameurs), souvent improvisés, parfois aussi chantés dans une forme simplifiée de la mélodie instrumentale qui les accompagne. (Une variante vocale-instrumentale en est *Dragă mi-veșelia (J'aime la gaieté)* interprétée par les frères Petreș (voir le disque *Maramureș* dans „Muzica” no. 1/1971). Les danses de rythme aksak *Joc de mînă (Danser, main dans la main)* et *Învîrtita de pe Sebeș (la „tournante” de la Vallée du Sebeș)* appartiennent au centre et au Sud de la Transylvanie.

Le texte explicatif du Professeur Mihai Pop, directeur de l'Institut d'Ethnographie et Folklore, nous renseigne avec compétence sur le soliste et sur le répertoire musical imprimé sur le disque. En l'écoutant, nous ne saurions être que de son avis lorsqu'il écrit : „Dans le contexte actuel du folklore roumain, caractéristique par l'apparition de nombreux interprètes qui transmettent la chanson traditionnelle par des moyens modernes, Dumitru Fărcaș se situe — à côté de Maria Tănase et de Gheorghe Zamfir — parmi ceux qui, grâce à leur talent et à leur culture musicale, prêtent aux mélodies et aux rythmes traditionnels de nouvelles valeurs, en élevant la chanson folklorique vers les sommets de l'art musical de nos jours”.



2) *Un virtuose du tympanon Toni Iordache. Trésors folkloriques roumains.* Electrecord EPE 0592 (Stéréo). Rédacteur : Mircea Săndulesco. Maître du son : ing. E. Servan. Texte explicatif (français-anglais) : Mircea Chiriac. Photo de l'étui : M. Volbură. Avec l'accompagnement de l'orchestre Gheorghe Zamfir.

Du texte explicatif imprimé sur l'étui du disque, par le compositeur Mircea Chiriac, nous retenons les données biographiques suivantes : „Né en 1942, dans le village de Bîldana, département d'Ilfov (près de Bucarest), fils d'un paysan joueur du tympanon, Toni Iordache a suivi la vocation de son père dès l'âge de quatre ans. Vu son talent hors du commun, la Radiotélévision roumaine a sollicité sa collaboration depuis l'âge de 12 ans. A 16 ans il se voit remettre la médaille d'or au Festival Mondial de la Jeunesse de Vienne et deux ans plus tard il devient membre de l'ensemble folklorique bucarestois „Ciofirlia“. Il a fait de nombreuses tournées dans la plupart des pays européens (Grande-Bretagne, France, URSS, R. F. d'Allemagne, Suède, Norvège, Bulgarie, Hongrie, etc.) et aux Etats-Unis. A partir de septembre 1970, il collabore avec le groupe instrumental conduit par Gheorghe Zamfir, en faisant une tournée de très grande popularité en France et en d'autres pays d'Europe. La tradition de l'instrument ne s'arrête pas dans la famille Iordache, à Toni. Son garçon, Niculae, âgé de 8 ans, s'annonce déjà comme un futur concurrent de son père.

Toni Iordache, on vient de le voir, est un des plus grands virtuoses du tympanon. Sa technique complexe exploite avec passion et

une vitesse impressionnante, que stimule par ailleurs un tempérament fougueux, toutes les ressources sonores de l'instrument, établies par la tradition. Il dispose d'un riche répertoire musical, généralement professionnel, dont il fait profiter ses auditeurs en un formidable don de soi-même et de participation créatrice.

Le présent disque nous offre dix pièces, la plupart appartenant au répertoire des *laoutars*-tsiganes et caractéristiques des faubourgs bucarestois. Elles témoignent d'une incontestable influence de la musique orientale ; en effet, ce sont des réminiscences d'une ancienne culture musicale, héritage de la musique classique orientale très appréciée par la classe dominante d'autrefois. Les mélodies, ordinairement développées, composées de nombreuses sections, sont très richement enjolivées d'ornements. Les échelles en sont chromatiques, souvent avec certains degrés fluctuants. Les micro-intervalles et les sons „non-tempérés“ ne manquent pas non plus, surtout dans les parties vocales. Leur exécution exige une technique vocale-instrumentale au-dessus du normal, particulièrement difficile (voir dans ce sens les disques *Romanian Gipsy Songs I et II*, Electrecord ST-C.S.026 et ST-C.S.027). Jadis, style par excellence homophone, son accompagnement, aujourd'hui, met les musiciens dans l'embarras.

Anton Pann en a publié quelques unes il y a plus d'un siècle, dans ses célèbres recueils de chansons notées en sémiographie neumatique psaltique, propre à la musique grecque-orthodoxe. Il les a dénommées „cîntece de mahala“ (chansons des faubourgs)... telles qu'on les appelle parfois encore de nos jours. Mais, on les désigne aussi sous le nom de „chansons tsiganes“ puisque cette population les cultive avec passion. Ce répertoire conserve certains vestiges des chansons d'autrefois. Pourtant, des chansons nouvelles ont été continuellement créées des chansons „à écouter“ (*de ascultat*) ou „à boire“ (*de pahar*) — ainsi qu'on accoutume le plus souvent de les appeler — ; des danses aussi furent sans cesse créées, surtout des *horas*, tout en gardant les règles non écrites de la tradition. Il n'est pas rare non plus que

d'autres catégories de folklore subissent des transformations dans le goût et le style des „chansons de faubourgs“.

Presque toutes les pièces enregistrées sur les deux faces du disque appartiennent à cet intéressant et — il faut le dire — précieux répertoire musical. (Certaines, telle la *Hora Rudarilor — Hora des Bohémiens* — se chantent aussi dans le texte tsigane.) En font exception au répertoire : *Geaba mă mai duc acasă* (*C'est en vain que je rentre à la maison*) — chanson paysanne d'amour, caractéristique de la plaine valaque, *Cu la Breaza* — dans l'espèce, une fantaisie du soliste sur le rythme syncopé propre à cette danse, enfin *Doina de jale* (*Doina nostalgique*) — création personnelle de Toni Iordache s'inspirant du style du dialecte musical du Banat. La *Sirba oltenească* (*Sirba d'Olténie*) est aussi une danse des *laoutars* mais empruntée à une autre zone de folklore, l'Olténie.

Remarquable le style „hâché“, typique du tympanon est poussé par Toni Iordache jusqu'aux limites du possible. Les vocalises compliquées des chansons „de mahala“ sont développées ici, sur l'instrument, en une broderie dont la finesse semble sans pareille. La virtuosité du soliste touche à l'étourdissant lorsqu'il interprète des danses rapides, lesquelles, de ce fait, deviennent plutôt des morceaux propres à „écouter“, des pièces de concert, cessant d'être des danses dans le strict sens du mot.

Il faut signaler la qualité des enregistrements. Pourtant, les violons, lorsqu'ils exécutent certains interludes, ne sortent pas assez en évidence.

Le texte explicatif nous donne des renseignements utiles sur le tympanon, sur sa technique et ses possibilités, sur le répertoire musical enregistré sur le disque, ainsi que sur l'interpète, comme on l'a déjà dit ci-avant.

TIBERIU ALEXANDRU