

MUZICA ȘI CERINȚELE SPIRITUALE ALE SOCIETĂȚII NOASTRE SOCIALISTE*)

1968

ION DUMITRESCU
Președintele Uniunii compozitorilor

În perioada care a trecut de la dezbaterile largă și însușirea documentelor de partid, privind îmbunătățirea activității ideologice și cultural-educative, Uniunea compozitorilor și-a intensificat eforturile pentru apropierea continuă a creației muzicale de cerințele spirituale ale societății noastre socialiste.

S-a acordat atenție în special acelor genuri capabile să creeze conștiințele în spiritul înaltei idealuri patriotice și umaniste ale socialismului. Ne referim în special la operă, operetă și balet, la oratoriu și cantată, la simfonia cu program, la cîntecul cu conținut patriotic și mobilizator, la muzica ușoară purtînd un nobil mesaj etic, la creația muzicală destinată oamenilor muncii din toate domeniile de activitate, tărînimii, tineretului, ostașilor.

În momentul de față, pe șantierul de creație al compozitorilor noștri se află în plin proces de realizare un număr de noi lucrări, inspirate din lupta poporului condus de partid, pentru edificarea societății socialiste.

Ne străduim ca, din planul de creație care solicită talentul și măiestria compozitorilor din toată țara, creații valoroase să îmbogățească stagiunile viitoare de concerte și spectacole, să răspundă cerințelor activității muzicale a amatorilor.

Am organizat în ultimul timp dezbateri în planul Uniunii în legătură cu unele probleme ale muncii de creație, ca de pildă „Cerințele actuale ale culturii muzicale în lumina Documentelor întîlnirii conducerii de partid și de stat cu oamenii muncii din industrie și agricultură“, „Patriotismul — trăsătură fundamentală a muzicii românești“, „Libertatea de creație și răspunderea social-educativă a muzicienilor“.

Dezbaterile, angajate în cinaclurile săptămînale, ca și plenarele secțiilor, au subliniat de asemenea îndatoririle creației noastre actuale și sarcinile ei de viitor.

În toate acțiunile care privesc realizarea planurilor de creație, colaborarea Uniunii noastre cu Consiliul Culturii și Educației Socialiste, cu Comitetul pentru Radio și Televiziune, cu Uniunea Tineretului Comunist, cu

Organizația Națională a Pionierilor, cu Uniunea Generală a Sindicatelor, cu Ministerul Forțelor Armate a început să dea rezultate din ce în ce mai satisfăcătoare.

Rămîne încă să depunem în continuare eforturi susținute pentru atragerea în munca de creație, în scopul realizării unui plan cît mai bogat și variat, a tuturor compozitorilor noștri de valoare.

Participarea membrilor Uniunii compozitorilor, atît din București, cît și din filiale și ceneacle, la sprijinirea activității instituțiilor muzicale, a organizațiilor culturale de mase, a școlilor de muzică, se dovedește utilă pentru acești factori ai vieții muzicale, cît și pentru compozitori.

În această privință, trebuie însă să arătăm că nu s-au făcut progrese în direcția îmbunătățirii situației muzicii în școala de cultură generală, problemă de o importanță capitală pentru educarea tineretului, pentru formarea publicului muzical de mîine.

O colaborare mai strînsă a început între Uniunea compozitorilor și Academia de științe sociale și politice, prin aportul reprezentanților Uniunii noastre la dezbaterile din cadrul acestui for, ca de pildă la Simpozionul „Muzica și publicul“. De asemenea, colectivul care elaborează sub egida Academiei volumul de istorie a muzicii românești, destinat publicului de peste hotare, este alcătuit în întregime din membri ai Uniunii compozitorilor.

Muzicologii noștri s-au angajat să realizeze lucrări care să înfățișeze dezvoltarea culturii muzicale din patria noastră iar Editura muzicală a Uniunii compozitorilor manifestă o preocupare tot mai susținută pentru publicarea unor lucrări cu caracter de popularizare și inițiere.

În ceea ce privește însă activitatea din domeniul criticii muzicale, trebuie să arătăm că, cu toate eforturile depuse, ea se manifestă încă deficitar, atît în ceea ce privește aprecierea fenomenului muzical actual, cît și competența unora dintre cei care o profesează.

În scopul unei mai bune cunoașteri a vieții, activității, preocupărilor și năzuințelor masei, compozitorii au vizitat, în ultima vreme, o serie de întreprinderi, cu care prilej au fost organizate concerte, audiții și discuții cu oa-

* Cuvîntare rostită la Plenara Consiliului Național al Frontului Unității Socialiste, 19 aprilie 1972.

menii muncii. Astfel de întâlniri au avut loc la București cu muncitorii de la „Grivița Roșie“ de la Uzinele „23 August“ și „Republica“, de la Centrala termică București-Sud, la Constanța cu muncitorii de la Șantierul naval, de la Fabrica de lână, cu țărani cooperatori, cu marinari și studenți.

Uniunea compozitorilor a luat inițiativa înființării și patronării unor cluburi de „prieteni ai muzicii“ pe lângă întreprinderi, case de cultură, cămine culturale. În cadrul acestor cluburi se organizează lecții și concerte educative, adresate cu prioritate tineretului. Până în prezent, asemenea cercuri au luat ființă la Uzinele „Republica“ și „23 August“, la sindicatul Trusțului de construcții industriale București, la Casa de cultură a tineretului din Sibiu și altele. Vom continua cu Casa de cultură a sindicatelor din Pitești și Clubul Uzinelor „Grivița Roșie“ din București.

Ne-am propus în planul nostru de activitate pe 1972, vizitarea Hidrocentralei de la Porțile de fier, a complexelor industriale de la Reșița și Hunedoara, precum și organizarea unor întâlniri cu oamenii muncii din județele Buzău și Prahova.

De multă vreme, compozitorii și muzicologii susțin conferințe în cadrul Universităților populare, caselor de cultură, în școli și cluburi ale tineretului, la Biblioteca „Mihail Sadoveanu“ din București, la Casa prieteniei româno-sovietice. Ei sprijină corurile de amatori în vederea perfecționării interpretative. În ultimele luni au fost organizate instructaje artistice ale formațiilor de amatori de la Uzinele „Autobuzul“, „Electroputere“ și „Vulcan“ din București ca și la numeroase coruri din Brăila, Tulcea, Sibiu, Piatra Neamț, Cimpina, Galați, Constanța etc.

Membrii Uniunii compozitorilor activează în juriile concursurilor destinate tineretului, în juriile concursurilor de muzică populară și ușoară desfășurate în multe centre ale țării, precum și pentru buna desfășurare a concursului național *Cântare Patriei*, organizat de Radio-Televiziune, manifestare care a ridicat considerabil prestigiul muzicii corale pe întreg cuprinsul țării.

Uniunea compozitorilor sprijină pe toate căile, acordând premii, oferind partituri, formațiile corale de amatori. În acest sens menționăm contribuția adusă recent la înființarea primei reuniuni corale din țară, „Înfrățirea“ de la Topoloveni.

Un fapt pozitiv este îmbogățirea repertoriului formațiilor corale cu cîntecele noi create cu ocazia concursurilor organizate de Radioteleviziunea Română și Uniunea Tineretului Comunist. În perioada 1970—1971 au fost create peste 200 de cîntece patriotice, majoritatea beneficiind de tipărirea operativă.

Creația de cîntece dedicate armatei noastre, prezența compozitorilor în mijlocul ostașilor sînt de asemenea obiective cărora le acordăm toată atenția.

Uniunea Compozitorilor a realizat și tipărit Antologia corală germană, iar în colaborare cu Uniunea Tineretului Comunist realizăm o Antologie de cîntece pentru tineret. De asemenea se află sub tipar cea mai cuprinzătoare antologie a cîntecului coral românesc din trecut și prezent.

Activitatea desfășurată de Uniunea Compozitorilor în scopul popularizării muzicii noastre peste hotare și al adîncirii cunoștințelor muzicienilor noștri despre muzica contemporană universală a constituit de asemenea o preocupare importantă. Acordăm o atenție deosebită colaborării cu viața și creația muzicală din toate țările. Reprezentanții Uniunii Compozitorilor au participat la lucrările Consiliului Internațional al Muzicii care au avut loc la Moscova în luna octombrie 1971 și la lucrările pregătitoare ale Seminarului Internațional de Muzicologie. În cadrul concertelor și spectacolelor organizate prin Convențiile de colaborare dintre Uniunile de compozitori, au fost prezentate în țara noastră un număr sporit de creații muzicale din U.R.S.S., China, Coreea, Cehoslovacia, Ungaria, R.D.G., Franța, S.U.A., Japonia, realizîndu-se un schimb de experiență cu muzicieni oaspeți de peste hotare.

Uniunea Compozitorilor acordă și de astă dată tot sprijinul acțiunilor de pregătire a viitoarelor ediții ale Concursurilor și Festivalurilor Internaționale „George Enescu“ și „Cercul de aur“.

Prezența și prestigiul dobîndite de muzica românească peste hotare sînt o realitate care reflectă eforturile deosebite pe care le depunem în acest sens.

Ne-am străduit ca această trecere sumară în revistă a celor mai importante acțiuni ale Uniunii noastre să arate că muzicienii, alături de toate forțele creatoare ale poporului nostru, sînt hotărîți să-și consacre întreaga energie și întreg talentul lor îmbogățirii culturii muzicale românești cu noi valori care să ridice și mai mult prestigiul ei în lume.

Cîntec distins cu Premiul special al jurului, la Concursul de creație corală
„Cîntare României Socialiste” organizat de Radioteleviziunea Română.

CÎT E MUNTELE DE LUNG

Versurile de Ioan Meîtoiu

Muzica de Marțian Negrea

3 Molto rubato

T.1 Cît e mun-te-le de lung — *piuf* Eu îl sparg, eu îl stră-pung,

T.2 Cît e mun-te-le de lung — *piuf* Eu îl sparg, eu îl stră-pung,

B.1 Cît e mun-te-le de lung — *piuf* Eu îl sparg, eu îl stră-pung,

B.2 Cît e mun-te-le de lung — *piuf* Eu îl sparg, eu îl stră-pung,

Cît e mun-te-le de — *f* nalt — *mf* Eu îl sfarm, eu — *f* il stră-bat. —

Cît e mun-te-le de — *f* nalt. *mf* Eu îl sfarm, eu il stră-bat. —

Cît e mun-te-le de — *f* nalt *mf* Eu îl sfarm, eu il stră-bat,

Cît e mun-te-le de — *f* nalt — *mf* Eu îl sfarm, eu il stră-bat,

5 DOININD

poco rit.

p (sotto voce) Frun - ză ver - de de saș - chi - u *mf*

p (sotto voce) Frun - ză ver - de de saș - chi - u *mf*

p (sotto voce) Frun - ză ver - de de saș - chi - u *mf*

p (sotto voce) Frun - ză ver - de de saș - chi - u *mf*

Eu îl sfarm, eu il stră - bat. —

Eu îl sfarm, eu il stră - bat. —

Frun - ză ver - de de saș - chi - u

Frun - ză ver - de de saș - chi - u

Frun - ză ver - de de saș - chi - u

Frun - ză ver - de de saș - chi - u

mp f

Sînt bă-ieș de cînd mă ști-u Cum a fost și ta-tăl meu El tru-dea fă-

mp f

Sînt bă-ieș de cînd mă ști-u Cum a fost și ta-tăl meu El tru-dea fă-

mp f

Sînt bă-ieș de cînd mă ști-u Cum a fost și ta-tăl meu El tru-dea fă-

mp f

Sînt bă-ieș de cînd mă ști-u Cum a fost și ta-tăl meu El tru-dea fă-

ră ho - di - nă În a - dîn - cul greu din mi - nă, Ta - tăl meu, mi -

ră ho - di - nă În a - dîn - cul greu din mi - nă, Ta - tăl meu, mi -

ră ho - di - nă În a - dîn - cul greu din mi - nă. Ta - tăl meu, mi -

ră ho - di - nă În a - dîn - cul greu din mi - nă. Ta - tăl meu, mi -

mf f ff

ner bă-trîn, Mi - ne - rind pe la stă - pîn.

mf f ff

ner bă-trîn, Mi - ne - rind pe la stă - pîn.

mf f ff

ner bă-trîn, Mi - ne - rind pe la stă - pîn, Tot pe la stă -

mf f ff

ner bă-trîn, Mi - ne - rind pe la stă - pîn, Tot pe la stă -

3 Agitat, energic

p *f* *sf*

Măi, mun-ți - lor! Dați lu - mi - nă frun-ți - lor, —

Măi, mun-ți - lor! Dați lu - mi - nă frun-ți - lor,

pîn. *f* *sf*

Mun-ți - lor, măi, mun-ți - lor! Dați lu - mi - nă frun-ți - lor,

pîn. *f* *sf*

Mun-ți - lor, măi, mun-ți - lor! Dați lu - mi - nă frun-ți - lor,

mf *f* *ff* poco meno 4

Mun - te nalt, mă - ri - a ta! — Să mă lași să-ți spun ce-va. —

Mun - te nalt, mă - ri - a ta! Să mă lași să-ți spun ce-va.

Mun - te nalt, mă - ri - a ta! Să mă lași să-ți spun ce-va

Mun - te nalt, mă - ri - a ta! Să mă lași să-ți spun ce-va.

4 (duios) *p* *mf* *f* 5

Să-n-cu-nuni cu la-u-rul Ța-ra mea ca a-u-rul Și-n-tin-zînd nă-voa-de-le

Să-n-cu-nuni cu la-u-rul Ța-ra mea ca a-u-rul Și-n-tin-zînd nă-voa-de-le

Să-n-cu-nuni cu la-u-rul Ța-ra mea ca a-u-rul Și-n-tin-zînd, și-n-tin-zînd nă-

Să-n-cu-nuni cu la-u-rul Ța-ra mea ca a-u-rul Și-n-tin-zînd, și-n-tin-zînd nă-

5

f Să-ți cu - le - gem roa - de - le, *f* Să-ți sor - bim *ff* iz - voa - re - le,

f Să-ți cu - le - gem roa - de - le, *f* Să-ți sor - bim *ff* iz - voa - re - le,

voa - de - le, Să-ți cu - le - gem roa - de - le, Să-ți sor - bim iz - voa - re - le,

voa - de - le, Să-ți cu - le - gem roa - de - le, Să-ți sor - bim iz - voa - re - le,

f *ff* *f* *p* 3 Tempo I (resemnat) *mf*

Și cu e - le soa - re - le. — Cît e mun - te - le de

Și cu e - le soa - re - le. — Cît e mun - te - le de

Și cu e - le soa - re - le. — Cît e mun - te - le de lung,

Și cu e - le soa - re - le. — Cît e mun - te - le de lung,

f *f* *f* *ff* *mf* *pp*

lung, Eu îl sparg, — eu îl stră - bat!

lung și lat, Eu îl sparg, — eu îl stră - bat!

Cît e mun - te - le de lung, Eu îl sparg, eu îl stră - bat!

Cît e mun - te - le de lung, Eu îl sparg, eu îl stră - bat, — stră - bat!

De-a lungul celor șapte secole care au trecut de când, pe timpul lui *Ars Antiqua*, creația cultă europeană a început să se manifeste în forme muzicale pluridimensionale, compozitorii continentului nostru nu au încetat să asimileze elemente ale muzicii populare.

Dar după cum se știe, tendința de a crea o artă cultă, pe temeiul valorificării consecvente a particularităților stilistice ale folclorului, constituie o trăsătură caracteristică abia artei muzicale din secolul XIX,¹⁾ mai ales în acele țări, care pînă atunci nu au participat decît într-o măsură redusă, și în general fără o evidentă notă proprie la dezvoltarea generală a muzicii europene. În cele mai multe din aceste țări, asemenea tendințe artistice nu reprezentau cazuri singulare, ci au fost caracteristice pentru una sau chiar mai multe generații de compozitori. Ei formau împreună școli, cunoscute în istoria muzicii sub numele de școli naționale.

Articolul de față nu urmărește caracterizarea amănunțită a școlilor naționale din secolul XIX, repetînd lucruri cunoscute desigur și acelorora pentru care problema legăturii folclorului cu creația cultă se situează în general în afară de sfera nemijlocită a preocupărilor. De asemenea referirile la substratul ideologic al acestor școli și la considerentele de ordin artistic care au determinat în prima parte a secolului XX, și continuă să determine și azi pe numeroși compozitori de a se inspira din muzica populară, se vor limita numai la atît cît este necesar pentru a examina care sînt în zilele noastre raporturile între creația cultă și folclor, și care sînt perspectivele pentru viitor, în privința rolului pe care muzica populară îl poate avea și de acum înainte în dezvoltarea artei muzicale.

Desigur, întrebarea aceasta se pune înainte de toate în cazul culturii muzicale a țărilor cu o bogată tradiție folclorică și în care muzica populară nu a devenit un obiect de muzeu, ci continuă să fie o realitate vie, cu o firească influență asupra creației culte.

Vom începe expunerea noastră cu o scurtă referire la deosebiri ce despart școlile naționale romantice din secolul XIX de cele contemporane.

Este cunoscut faptul că, în majoritatea cazurilor, reprezentanții școlilor naționale romantice s-au inspirat din muzica populară orășenească, ignorînd creația muzicală auten-

tic țărănească. Spre deosebire de aceștia, compozitorii din secolul XX care au aderat la curentul folcloric s-au adresat din contră aceluia strat arhaic al muzicii populare care, din cauza presupusului său primitivism, era considerat de majoritatea compozitorilor din trecut ca o entitate neglijabilă.

Prejudecățile față de muzica țărănească au provenit în general din gîndirea armonică a compozitorilor din trecut care, însușindu-și sistemul armonic clasic occidental, au întîmpinat mari dificultăți în tratarea armonică a melodiilor țărănești, care din cauza structurilor lor modale s-au dovedit refractare față de acest sistem.

Diferențe considerabile între cele două școli există și în privința fondului ideologic. Reprezentanții școlilor naționale romantice, mai ales cei din sud-estul și răsăritul Europei, nu s-au adresat muzicii populare numai din considerente pur artistice. În condițiile politice și sociale ale acelor timpuri, stilul național constituia și un mijloc de afirmare a conștiinței naționale, o modalitate de a protesta și pe calea artei împotriva tendințelor de oprimare ale cercurilor guvernante care dețineau puterea politică în unele țări ca Boemia, Ungaria, Norvegia.

Prezența folclorului în opera muzicală a compozitorilor ruși, ca Glinka, Dargomijsky și a celor din „Grupul celor cinci“, era în bună parte și expresia convingerilor lor sociale, expresia solidarității lor cu masele populare, lipsite de drepturi politice.

Este incontestabil că și în cazul reprezentanților școlilor naționale din secolul XX, interesul pentru muzica populară a fost determinat — cu excepția lui Stravinsky, care în perioada sa națională pare să fi fost condus numai de considerente pur artistice — într-o măsură considerabilă și de anumite concepții ideologice. Cum se poate constata din numeroase declarații ale unor compozitori de frunte din sud-estul Europei, ca Janacek, Bartok, Enescu, Kodaly, pe lângă sentimentul patriotic ei au fost animați și de convingeri umaniste.

Folclorul reprezentînd o manifestare directă, lipsită de artificii, a stărilor sufletești ale omului simplu din popor, melodiile sale puteau servi compozitorilor ca model de comunicare a unui mesaj autentic umanist. În afară de aceasta fiecare dintre personalitățile sus amintite, erau animate și de idealul făuririi unei culturi muzicale naționale unitare, care urma să cuprindă toate straturile sociale.

Pentru George Enescu și alți compozitori români din generația sa, dorința de a diminua distanța ce separă creația cultă de cea populară, a constituit un îndemn în plus de a se exprima cu ajutorul unui limbaj alimentat din

¹⁾ Desigur, și în secolele anterioare, compozitorii din diferite țări au valorificat anumite elemente ale muzicii populare; de pildă italienii în timpul lui *Ars Nova* sau compozitorii din școala franco-flamandă. Se știe că reprezentanții școlii romantice au folosit deseori elemente din folclor: ca de pildă Brahms și Schubert din cea maghiară; Debussy din cea iberică, dar ei nu au urmărit să creeze o „școală națională“.

folclor. Fără a face concesii nivelului artistic, prin aceasta ei au urmărit ca creația cultă să devină accesibilă și celor mai puțin inițiați în formele superioare ale artei muzicale.

Spre deosebire de majoritatea reprezentanților curentului folcloric din sec. XX, care s-au limitat numai la muzica populară a țării lor, Béla Bartók a depășit cadrul național inspirându-se din mai multe surse. Că studierea de către Bartók a mai multor idiomi naționale nu a fost determinată numai de curiozitatea științifică ci și de convingerile sale umaniste, poate fi constatat din următoarea declarație a sa: „Idea mea conducătoare de care am fost pătruns de când m-am regăsit ca compozitor, este ideea înfrățirii între popoare, în ciuda tuturor certurilor și războaielor; această idee doresc s-o servesc prin arta mea și de aceea nu mă sustrag de sub nici o influență, fie că vine din sursă slovacă, românească, arabă sau oricare alta. Numai sursa să fie pură, proaspătă și sănătoasă“.

La începutul secolului nostru, când numeroși compozitori au simțit nevoia de a lua atitudine față de individualismul excesiv al post-romantismului, simplitatea, conciziunea muzicii populare au putut servi — cum spunea tot Béla Bartók — și în privința aceasta, ca punct de plecare pentru reînnoirea muzicii culte.

Se pare că tot considerente ideologice au determinat și pe unii compozitori din Apus — deși acolo există în general înclinația de a considera folclorul drept condiment pitoresc, exotic — de a se îndrepta către muzica populară. Acesta este de pildă cazul lui Serge Nigg, care după perioada sa atonală și-a simplificat stilul, inspirându-se din muzica populară franceză.

Apariția la începutul secolului nostru a curentului folcloric a dat naștere la mai multe interpretări eronate din partea unor personalități muzicale de frunte din Apus. Deși este poate de înțeles, că într-o perioadă, în care muzica tindea să devină tot mai abstractă, când unii dintre compozitorii de seamă ai muzicii apusene, ca de pildă Schönberg, considerau arta drept apanajul unei elite, o creație cu evidente trăsături folclorice să fi fost considerată drept o concesie făcută accesibilității în dauna unor exigențe artistice mai înalte, un fenomen periferic al muzicii europene, o manifestare artistică ce nu corespunde cu spiritul și sensibilitatea omului contemporan. Astfel s-a întâmplat ca muzica unui Janacek, De Falla, Bartok, Enescu, Kodaly, precum și aceea a lui Szymanowsky (din perioada sa tîrzie de creație) să fi fost considerată un timp, de către unele cercuri muzicale din Apus, drept un fenomen muzical de însemnătate pur locală, reprezentînd un aport minim la îmbogățirea patrimoniului artistic al omenirii, aport

neglijabil din punctul de vedere al liniei principale de dezvoltare a muzicii europene.

Astăzi, este clar că în ciuda acestor păreri, lucrările compozitorilor menționați sînt în aceeași măsură expresia spiritualității contemporane ca și cele aparținînd altor curente ale muzicii europene din prima parte a secolului XX.

Aici este locul de a examina pe scurt în ce măsură investigațiile folclorice au reprezentat un câștig și pentru muzica europeană.

Datorită folclorului țărănesc, reprezentanții școlilor naționale moderne au descoperit valențele expresive ale modurilor arhaice, de care sînt legate și o seamă de inovații armonice, putînd cunoaște și extraordinara forță și varietate ritmică a muzicii populare. Introducerea ritmurilor populare în creația cultă a constituit poate aportul cel mai însemnat al școlilor naționale moderne la îmbogățirea limbajului muzical universal, în care ritmul fusese atrofiat din cauza unei unilaterale dezvoltări în direcția armoniei și polifoniei. Pare verosimil ca interesul trezit în Occident de muzica altor continente și pătrunderea elementelor acesteia în creația unor compozitori occidentali, să fi fost stîrnit de exemplul școlilor naționale.

Faptul că, în mai toate țările cu o bogată muzică populară, curentul folcloric a cunoscut o deosebită înflorire constituie o dovadă că numărul mare al adepților săi nu se datorește faptului că aceștia, neavînd suficientă forță creatoare ar fi urmărit să suplinească lipsa unei autentice originalități cu particularitățile stilistice ale muzicii populare.

Nu e cazul să analizăm aici pe larg cele trei modalități ale raportului creației culte cu muzica populară, pe care unii reprezentanți ai școlilor naționale moderne le-au formulat teoretic, dar care au fost puse în practică încă de compozitorii din secolul trecut, între care și de unii care nu făceau parte din vreo școală națională. Amintesc în acest sens prelucrările de dansuri populare maghiare ale lui Brahms, cele scoțiene, de Beethoven, diferitele „ungarisme“ ale lui Haydn, Schubert și Brahms.

Toate cele trei modalități și anume: 1) armonizarea precum și folosirea ca material tematic a unor melodii autentice populare, 2) inventarea de către compozitor a temelor sale în spiritul muzicii populare, 3) crearea unui folclor imaginar pe temelia unor principii generale ce stau la baza muzicii populare, și-au găsit și-și găsesc încă o aplicare în toate genurile muzicale.

Dacă modul de exprimare al reprezentanților curentului folcloric s-ar reduce numai la reproducerea cît mai fidelă a tiparelor melodico-ritmice ale muzicii populare, atunci poate ar exista pericolul ca stilul unei școli întregi să capete un caracter stereotip.

Necesități de individualizare a modului de exprimare determină însă în mod frecvent depășirea tiparelor melodice ale muzicii popu-

lare pe baza stilizării și transfigurării substanței folclorice. Adeseori stilul cite unui compozitor este bazat în întregime pe un folclor „imaginat“, creat prin luare în considerare numai a caracteristicilor generale ale muzicii populare, ca modul, asimetria frazelor melodice, ritm neregulat, poli-ritmici, libertate metrică, etc.

Prin combinarea mai multor moduri diatonice, păstrând însă același ton central, pot fi formate succesiuni melodice cromatice, care caracterizează de pildă unele din lucrările lui George Enescu din ultima sa perioadă de creație, astfel unele din temele *Simfoniei de cameră*, deși cuprind toate cele 12 semitonuri ale gamei cromatice, și conțin și salturi melodice neobișnuite în muzica populară, păstrează totuși o certă notă „națională“, grație construcției lor ritmice provenind din muzica populară.

În lumina celor expuse mai sus, se poate afirma că grație valorificării specificului muzicii populare, reprezentanții de frunte ai curentului folcloric modern au creat capodopere care constituie o reală îmbogățire a culturii muzicale universale. Mai este cunoscut și faptul despre care am vorbit, că după aceste personalități de vîrf, au apărut în Polonia, Ungaria, Bulgaria, Cehoslovacia și România urmași spirituali ai acestora, care au îmbogățit prin opera lor muzicală patrimoniul culturii naționale a țării lor. În această ordine de idei pot fi citite câteva nume cunoscute, ca de pildă cel al polonezului Witold Lutoslawsky (care a debutat cu câteva lucrări de seamă, compuse în stil național), sau al unor compozitori cehoslovaci ca Eugen Suchon, Jan Cikker și Dezideriu Kardos, care valorifică folclorul slovac.

În afară de România, cel mai mare număr de adepți ai curentului folcloric l-a dat Ungaria; majoritatea lor, ca de pildă Szabo Ferenc, Vyswi János, Járdányi Pál, Szöllösi András, Kenessey Jénő și alții, au fost elevi ai lui Kodály Zoltán.

Bulgaria cunoaște de asemenea un lung șir de compozitori care au continuat opera lui Pancio Vladigherov, Filip Kutev, Petko Stainov.

Urmărind cu atenție procesul de dezvoltare a creației muzicale din țările menționate mai sus, inclusiv România, se impune constatarea unei esențiale modificări în privința orientărilor estetice ce au avut loc de vreo 10—15 ani încoace. Lăsînd la o parte faptul că dintre compozitorii aparținînd generațiilor mai tinere, crește tot mai mult numărul adepților curentelor avangardiste și că dintre compozitorii mai vîrstnici, doar cîțiva (T. Ciortea, S. Toduță, Gh. Dumitrescu, M. Chiriac, T. Bratu) continuă să meargă pe făgașul tradiției naționale, la care, în ultimul timp s-a alăturat și M. Socor

cu lucrarea pentru formație de cameră *Trei Șalviri*, toți ceilalți factori de seamă în mișcarea noastră muzicală își afirmă personalitatea artistică cu ajutorul unui limbaj de orientare universalistă, din care sînt absente elementele muzicii populare. Sînt desigur și cazuri în care aceste elemente, din cauza unei intense stilizări și transfigurări, sînt mai greu de sesizat. Din elementele muzicii populare continuă să fie alcătuit doar limbajul muzical al celor ce s-au consacrat cultivării genului coral.

Fenomenul unei radicale schimbări în alcătuirea limbajului este atribuit de către unii procesului de „îmbătrînire“ a limbajului folcloric care, supus unei îndelungate uzuri, și-a pierdut farmecul ineditului și este pe cale de a deveni un stil academic, o sumă de clișee. Stilul folcloric ar împărtăși astfel soarta tuturor stilurilor care au apărut în cursul dezvoltării muzicii europene și care, după o perioadă de înflorire, au cedat locul lor altor stiluri.

Acest fenomen de „criză“ în muzica românească are loc într-un moment în care mișcarea culturală a maselor cunoaște un reviriment îmbucurător și cînd trebuie depuse eforturi conjugate din partea tuturor factorilor competenți, de a contribui la formarea gustului maselor, a sensibilității lor artistice, pentru a deveni receptive față de marea artă, capabile să înțeleagă formele muzicale mai complexe. Aceasta reclamă în mod imperios o muzică accesibilă, avînd un limbaj mai familiar, grație elementelor sale folclorice.

Ar fi însă desigur greșit să se afirme că educația maselor nu se poate face decît printr-o creație muzicală cu evidente trăsături naționale. Este cunoscut rolul important pe care l-au avut, în privința formării sensibilității muzicale a populației citadine de la noi, stagiunile de operă ale trupelor italiene, germane și franceze. Experiența a dovedit că o lucrare de factură mai simplă, aparținînd repertoriului universal, poate fi mai accesibilă decît o simfonie de mai mare complexitate a unui compozitor român, chiar în cazul cînd el se slujește de un limbaj național.

Desigur, nu poate fi vorba de a cere compozitorilor care după mulți ani de muncă laborioasă au reușit să-și făurască un stil personal, deosebit de cel național inspirat din folclor, să-și schimbe stilul și să compună lucrări „de serviciu“, bune pentru consumul maselor. Astfel, în opera de culturalizare a maselor pot avea un rol egal creațiile muzicale, indiferent de stilul lor, îndeplinînd însă condiția esențială de a conține un mesaj actual, expresia marilor idealuri ale timpului nostru, în care are loc grandioasa operă de desăvîrșire a orînduirii socialiste.

Responsabilitatea socială a creatorului

de SERGIU SARCHIZOV

Nimeni nu crează pentru propria sa desfășurare. Iar cei care, totuși, cochetează cu ideea unei opere de artă „în sine“ și „pentru sine“, nu omit a o declara în mod public, ostentativ, cu gândul nemărturisit de a atrage atenția asupra autorului, dar implicit și asupra operei sale, a produsului acestei „superbe“ detașări de orice context social. Fie-ne îngăduit, așadar, a ne îndoi de realitatea unei atari poziții estetice, care rămîne naivă, dacă nu nesinceră.

Arta presupune comunicare. În tot ce face, artistul se adresează *cuiva*, acest „cineva“ putînd fi umanitatea întregă sau un prieten apropiat, dar întotdeauna există — sau se presupune — un „primitor“ la extremitatea cealaltă a „firului“. Avem nevoie de *consens*: năzuim să fim înțeleși (acum, sau peste o sută de ani), eventualele răstălmăciri ne contrariază, indiferența ne doare... Toate aceste „servituți“ ale creației artistice determină, fie că o vrem sau nu, o anumită plasare a creatorului față de cei doi termeni ai raportului *libertate — necesitate*. Locul pe care-l va ocupa — variabil de la autor la autor, dar poate și de la opus la opus — comportă o infinitate de nuanțe, desigur, dar nu e de conceput în afara celor două coordonate.

Deopotrivă străină ideii de libertate anarhică, dar și unui determinism absolut, concepția marxist-leninistă asupra creației artistice se întemeiază pe natura dialectică a acestui raport, ai cărui termeni se condiționează reciproc, îmbogățindu-și neconținut conținutul. În socialism asistăm la acel „salt din imperiul necesității în imperiul libertății“, pe care Engels îl prevăzuse, fundamentîndu-l teoretic, încă de acum un secol. Experiența istorică demonstrează că doar noile condiții asigură artistului posibilitatea de a utiliza conștient legitățile obiective în activitatea sa practică de creație, contribuind prin aceasta la edificarea conștiinței socialiste, la proliferarea bunurilor materiale și spirituale, la dezvoltarea multilaterală a întregii societăți și a fiecărei personalități în parte. Așa — și numai așa! — se manifestă autentică libertate de creație.

Aceste adevăruri simple, binecunoscute, nu exclud, ci presupun, varietatea — practic nelimitată — a soluțiilor individuale pentru

oare va opta artistul în realizarea operei sale. De altfel, dacă nu ar fi așa, dacă într-un fel sau altul aceste soluții nu s-ar putea abate de la un număr redus de „rețete“ imuabile, situația ar echivala cu lichidarea, în fapt, a artei, cu devitalizarea ei și cu anihilarea funcției ei sociale. Asemenea experiențe nefaste au avut loc, în diferite etape — mai îndepărtate sau mai apropiate — ale evoluției artei muzicale, și au putut fi depășite doar prin geniul unor creatori cu adevărat revoluționari, care au reușit să întindă, pe deasupra perioadei de criză, arcul necesar dintre *ieri* și *mine*. Pentru că o criză nu poate fi învinsă nici prin refugiul în „rețetele“ comode ale tradiției, dar nici construind „castele aeriene“, lipsite de orice suport apercceptiv; în exclusivismul lor, ambele modalități — cu tot sensul lor contrar — se vădesc deopotrivă de neartistice și sterile.

Partidul nu ostenește în a reafirma libertatea de opțiune a creatorului în realizarea operei, și în zadar am căuta în documente, dacă nu „rețete“, măcar indicații mai concrete privind problemele de stil, limbaj, tehnică ș.a.m.d. Această împrejurare, să o recunoaștem, nu face munca noastră deloc mai ușoară, dar cît de frumoasă și responsabilă, în schimb!

În sfera responsabilității sociale a creatorului trebuie căutată, de fapt, *cheia* frământărilor estetice ale fiecăruia din noi. Dacă, cu două decenii în urmă, unul din apologeții avangardismului occidental vedea — ceea ce numește el — „drama“ compozitorului de azi în „neputința de a reveni la un trecut ireversibil, pe de o parte, și neputința de a micșora prăpastia ce-l desparte de spectatorul contemporan, pe de alta“, am putea adăuga acum, fără să greșim prea mult, și opacitatea față de sugestiile mediului social, refuzul (sau poate *neputința*?) de a-și înțelege misiunea nu ca un „monolog în pustiu“, ci ca un *dialog* al artistului cu contemporanii săi, un dialog *creator*, mizînd pe o disponibilitate reală, sinceră, de ambele părți.

Condițiile social-istorice din țara noastră îngăduie ca acest dialog să se desfășoare la nivel optim. Nu cunosc — și nici nu cred că ar fi posibil — ca un creator de artă din Româ-

nia de astăzi să lucreze ignorând contextul uman și social căruia îi aparține. Și nu cred că efervescența fără precedent a vieții din jur, pulsul entuziast al cotidianului, să nu-și afle — în vreun fel — ecoul cuvenit în creația sa. Este vorba, bineînțeles, nu numai de lucrările cu titlu, text sau program explicit, dar în general de toată muzica noastră, marile reușite ale căreia reflectă, de regulă, tensiunile înalte ale contemporaneității românești.

Și dacă totuși insist asupra acestor locuri comune, o fac convins fiind că nu totdeauna restituim societății pe măsura celor primite. Dacă socialul împrumută creației noastre, în mod vizibil, o parte din avântul său constructiv, nu sînt deloc sigur că, scriind, avem de fiecare dată în vedere, la modul concret, un anumit public, spectatorul de azi și de la noi. Or, consumatorul de muzică din țara noastră este — se știe — foarte eterogen. Pregătirea sa muzicală, căpătată pe căi foarte diverse, îl situează pe diferite trepte de inițiere, cea ce înseamnă, practic, diferențe mari în capacitatea sa *actuală* de a beneficia, plenar, de mesajul lucrărilor noastre. Nu trebuie să vedem în acest fapt o invitație la simplism, și nici n-ar fi cazul, deoarece publicul nostru — dacă l-am cunoaște mai bine — ne-ar surprinde adeseori prin aderența sa nemijlocită față de lucrări deloc simple. Pe de altă parte, în concertul popoarelor, muzica românească ocupă de pe acum o poziție de prestigiu, binemeritată, de la care nimeni nu se gîndește să abdice: istoria nu poate fi „întoarsă înapoi“.

Dar, în afara datoriei față de istoria artei sale, compozitorul are obligații, cu profunde implicații etice, și față de contemporaneitate. Or, *contemporaneitate* înseamnă nu numai „ultimul curent“ la modă pe alte meleaguri, ci — în primul rînd — realitățile și oamenii din propria-ți țară, necesitățile lor spirituale actuale (dar mai ales cele în perspectivă, cele care abia *urmează* să-i fie inoculate!).

În toată țara se desfășoară un lent, răbdător, adeseori anonim, dar totdeauna generos, proces de cîștigare a publicului larg pentru genurile muzicale culte. Instituțiile de spectacole și concerte, animatorii „sufletști“ de pretutindeni, nu-și preocupesc eforturile în a imagina noi și noi forme de acces la muzica așa-zisă „grea“. Lupta — căci de o luptă e vorba — are

loc nu pentru *mii* de noi spectatori, nici pentru *sute*, iar uneori nici chiar pentru *zeci*. Fiecare spectator nou, definitiv cîștigat pentru spectacolul de operă, concertul simfonic sau cel de cameră, reprezintă o victorie! Și asemenea victorii se înregistrează zilnic.

Avem în fața noastră, așadar, un public imens, pentru care „probleme“ mai sînt încă, din păcate, Beethoven și Brahms, nicidecum Boulez sau Xenakis! Fără a dramatiza, cred totuși că situația trebuie privită cu realism și răspundere.

Care ar fi, deci, în atari condiții, conduita compozitorului? În ce fel s-ar resfringe starea de fapt asupra posibilităților sale de opțiune? Greu de răspuns. Și nici nu cred să se poată da un răspuns unic, valabil pentru toate cazurile.

Evident, nu poate fi vorba de renunțarea la stiluri personale, temeinic încheiate, și nici de a face, prin creația noastră, operă de alfabetizare muzicală. Dar dacă spectatorului în devenire nu-i putem veni *direct* în ajutor — pentru aceasta alte muzici sînt, desigur, mai eficiente — atunci nici să nu-i îngreunăm, cu bună știință, înțelegerea intențiilor noastre, lăsîndu-i inaccesibile partituri care, totuși, îi erau destinate... Repet: publicul de astăzi e foarte diferit, iar receptivitatea sa vădește o gamă neașteptat de largă. Desigur că se vor scrie în continuare și lucrări complexe, de acces mai dificil, dar care se răscumpără la o frecvență mai asiduă; desigur că trebuie experimentate noi mijloace de expresie — nu de dragul experimentului, ci pentru a face mai rodnică acțiunea muzicii asupra spectatorului; dar printre toate aceste preocupări, să nu uităm de publicul *real* (nu ideal), de cel de *astăzi* (nu de *mîine*), de publicul ce ne urmărește cu interes, în așteptarea legitimă a unor lucrări în care să regăsească ceva din propriile sale preocupări și frămîntări, lucrări care să nu-i minimalizeze posibilitățile de înțelegere, dar nici să nu le ignoreze fățiș.

În această acțiune, cu adînci semnificații — nu numai politice, dar și estetice —, compozitorii își pot găsi un loc propriu, potrivit cu temperamentul, stilul și dăruirea fiecăruia. Căci e nevoie de lucrări foarte diferite, iar rețete unice — infailibile — nu există. Din fericire.

Noțiunea de libertate de creație are un dublu aspect, corespunzător oarecum celor doi termeni ai săi. Pe de o parte — ca și libertatea individului în societate, în general — nu poate fi gândită corect decât ca o *necesitate înțeleasă*, (deci, adaptare), iar pe de altă parte, creație înseamnă — în orice domeniu, inclusiv cel al artei — opoziție față de vechi (deci, luptă). Artă a răspuns întotdeauna unei cerințe sociale concrete, a avut o funcție anumită (începând cu rolul ei magic în societățile primitive și continuând cu cel jucat în decurs de secole în biserică sau ca muzică de curte, ca distracție, ca spectacol, ca muzică a revoluției sau ca prilej de meditație); a dăinuit însă peste veacuri aceea artă care a răspuns acestei necesități funcționale nu *oricum*, ci producând obiecte de valoare artistică, deci obiecte cu anumite calități, specifice. Între aceste creații și funcția care le-a dat naștere există deci o relativă independență: nu apreciem azi toate creațiile trecutului, ci doar pe unele, iar acestea — după ce funcția pe care au îndeplinit-o a fost demult uitată — sînt reintegrate în viața artistică actuală, servesc deci noi necesități ale societății. Astfel se explică faptul că o cantată de J. S. Bach, scrisă pentru un anumit prilej — dar nu toate cantatele scrise atunci — poate fi executată azi în concert, fără să se mai gîndească nimeni la scopul concret pentru care a fost ea concepută. Același raționament este valabil și cînd privim obiecte de ceramică africană sau ascultăm muzică folclorică rituală românească, cu toate că aceste creații nici nu au fost gîndite măcar ca artă, ci doar ca obiecte utilitare. (În ce constau aceste calități estetice, dacă ele au un caracter relativ sau absolut — acestea sînt probleme care depășesc cu mult cadrul expunerii de față).

Societatea impune deci cerințele ei artistului printr-o structură complicată de norme administrative (stimulative sau restrictive), dar și pur artistice; cel mai inventiv creator se încadrează, privit dintr-o perspectivă istorică suficientă, în tiparele gîndirii specifice timpului său. Pare foarte dificil de precizat dacă el se supune cu totul pasiv acestor tipare sau dacă nu cumva el însuși contribuie la stabilirea lor. În realitate — și astfel apare al doilea aspect al noțiunii de libertate de creație — cred că artistul participă, alături de alți creatori pe diferite planuri — la dinamizarea culturii, la direcționarea ei către noi forme de gîndire, necesare. Faptul că gîndirea umană se desfășoară în cadrul anumitor tipare este cunoscut (de exemplu, tiparele limbii constituie gramatica ei); rolul major al creației, în general, este tocmai acela de a lărgi, contrazice aceste tipare, de a reda gîndirii libere curajul, spontaneitatea, de a elibera intuiția de un considerabil bagaj livresc. Este adevărat că se reușește pînă la urmă doar impunerea altor tipare, dar acestea sînt, în fond, etajele procesului evoluției gîndirii. Din descrierea extrem de schematică a acestui mecanism dialectic, rezultă clar că libertatea de creație — în această a doua accepțiune a sa — nu

se acordă de către nimeni, ci se cucerește de către creator; el oferă, în moduli său specific, societății, modalități de gîndire superioare celor vechi, societatea adoptînd — nu fără rezistență, de obicei — ceea ce îi este necesar etapei istorice concrete. Astfel se manifestă din nou primul aspect al acestei libertăți de creație, necesitatea; tot astfel se explică însă și de ce adevărata creație a fost primită întotdeauna cu entuziasm, dar — la început — și cu foarte multe obiecții. Să ne gîndim la unii admiratori contemporani lui Beethoven — compozitor prin excelență revoluționar, creator — care regretau la fiecare nouă lucrare a acestuia instabilitatea sa, faptul că el nu rămîne la vechiul și bunul său stil, unanim acceptat. Aceste regreturi încarnă, traduse în limbajul acestei expuneri: în loc să fabrice în serie produse artistice conform tiparelor abia fixate, el creează mereu alte tipare, deci obligă publicul la un efort continuu de gîndire. Aceeași comoditate a gîndirii (în cel mai bun caz, lipsită total de rea voință) a făcut ca și la noi, de relativ puțin timp, lucrări ale unor compozitori ca Enescu, Bartok, apoi Rogalski, Silvestri și alții, între care Jora, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, să fie primite cu foarte multă rezervă la început. În schimb, azi sînt privite cu aceeași rezervă alte creații, unele din cauza problemelor noi pe care le pun, altele, pur și simplu, din cauza titlurilor lor (cu toate că tiparul titlului apare oricui ca efectiv cel mai formal dintre tipare!). Tot azi vedem însă — din păcate, nu putem vedea decât în trecut, pentru prezent lipsindu-ne perspectiva — cît de firesc se înscriu aceste opere în epoca în care au fost create și, datorită calităților lor specifice artistice, în ce măsură caracterul lor universal face posibilă adoptarea lor de către orice epocă nouă, cu noi semnificații. Istoria muzicii a reținut întotdeauna numai operele cu calități estetice superioare, oricît de divergente au apărut la vremea lor tendințelor oficiale și a lăsat să fie uitate pe acelea care, deși conformiste, nu prezentau nici un interes artistic, *deoarece ea reține doar creațiile, nu și produsele de serie*.

Să revenim însă la primul aspect al noțiunii de libertate de creație.

Societatea solicită compozitorilor muzică pentru acoperirea celor mai variate necesități, mai mult sau mai puțin concrete. Corespunzător acestor necesități s-au precizat cu timpul o serie de genuri muzicale, diferite ca grad de abstractizare, ca mod de realizare a contactului cu realitatea: de la muzica ușoară sau cea de estradă — care îndeplinește o funcție distractivă — pînă la muzica simfonică și de cameră, care îndeplinește în primul rînd o funcție formativă, educativă. Desigur că, orice muzică bună, indiferent de gen, are un caracter educativ prin însăși efectul său estetic, deci acest funcționalism al genurilor muzicale nu trebuie văzut rigid; cu toate acestea, diferențierea de principiu există, iar amestecul lor nereușit, aplatizarea artificială a funcțiilor, poate

lăsa descoperită o zonă importantă a unei culturi. Nevoile reale ale societății, atât cele imediate cât și cele de perspectivă, sînt complexe, ele neputînd fi reduse nici la cîntece de masă, nici la experimente avangardiste. Este greu de conceput un om complet, cu o gîndire proprie activă, care ar avea ca lectură doar ziarul „Magazinul” sau „Sportul Popular” (sau, poate, numai o revistă de cercetări matematice); cîți oameni se mulțumesc însă numai cu ascultarea cîtorva piese de muzică ușoară sau pseudo folclorică, oferită pe discuri cu un discernămint cît se poate de discutabil din considerente comerciale! Desigur că nu acest fapt în sine este condamnat, ci lipsa de orizont, lipsa de acces la problemele mai profunde, mai abstracte, ale existenței, superficialitatea care-și va pune amprenta asupra oricărei activități a acestui om. Paleta funcțională atât de diversă a muzicii contemporane, privită în ansamblul genurilor ei, apare astfel ca avînd de asemenea un dublu aspect: unul, pasiv, de satisfacere a unor nevoi concrete de relaxare, distracție — deci, odihnă a creierului — și altul, activ, stimulator, care implică o pregătire, concentrare, deci un efort de gîndire. Ca orice efort, acesta poate să nu facă o deosebită plăcere celor neobișnuiți cu efortul, dar acest proces își arată pînă la urmă roadele. Făcînd o analogie, deloc nejustificată, între cercetarea științifică aplicativă și cea teoretică, fundamentală, putem afirma că societatea are nevoie atât de „bunuri de larg consum” artistic, solicitate direct, cît și de o „cercetare fundamentală” pe plan muzical care să corespundă modului cel mai avansat de gîndire al secolului 20; de altfel, creația din prima categorie urmează invariabil pe cea din a doua categorie, la distanță oarecare, folosindu-i cuceririle. Fiecare compozitor, în conformitate cu aptitudinile, temperamentul și pregătirea sa, își poate aduce aici contribuția sa, la fel de importantă.

Aș dori să accentuez ceea ce consider a fi una dintre sarcinile de mare răspundere ale compozitorului de muzică simfonică — deci, acționînd în cadrul categoriei celei mai complexe, abstracte, a creației muzicale — limitîndu-mă la un aspect esențial al problemei.

O operă de artă se înscrie în contemporaneitate ca artă prin aceea că reflectă realitatea în forme specifice; ea este un „model”, un rezumat pe plan artistic (realizat prin structuri melodice, ritmice, timbrale, etc.) al modului de a gîndi al omului contemporan. Despre un anumit subiect din realitate se poate scrie un articol care să informeze și convinge pe oricine; fără a putea fi la fel de explicită, muzica are însă căile ei proprii de informare, de nelocuit, prin care-și exercită funcția sa formativă asupra caracterului celui ce o ascultă. Presupunem, desigur, un receptor pregătit, capabil să înțeleagă ceea ce i se oferă. Muzica poate însufleți, poate provoca sesizarea unor aspecte de meditație rodnică, poate dezvolta imaginația, memoria, simțul moral, capacitatea de a lua hotărîri; ea poate învăța, alături de știința nouă, cum să se gîndească curajos, modern, cum să se inventeze, muncească, să se îndeplinească obligațiile față de societate. Pentru ca muzica să poată avea însă aceste efecte, compozitorului nu îi este suficient entuziasmul,

gencrozitatea sau contactul nemijlocit cu realitatea (cu toate că acestea nu pot lipsi, desigur!). Nici un inginer n-ar putea proiecta o uzină modernă numai cu ajutorul entuziasmului; pentru munca lui, el are nevoie de anumite cunoștințe, de o anumită practică. Dar și opera de artă este o construcție ce necesită o muncă specifică de înaltă calificare, probitate profesională, informare continuă, deci — un înalt nivel tehnic (expresie care, prin tradiție, nu place muzicienilor de formație mai mult sau mai puțin romantică, cu toate că nu este vorba de a înlocui cu acest nivel tehnic inspirația, intuiția artistică, ci de a-l adăuga acesteia, opunîndu-l doar empirismului). Din păcate, s-a dovedit nu odată că, o mare parte din nereușitele actuale (de exemplu, în domeniul filmului românesc, bine orientat din punct de vedere ideologic) se datorcă lipsei de meșteșug artistic, neîndemînării creatorului respectiv, lipsei de stăpînire a posibilităților mijloacelor de expresie artistică folosite. În fond, lipsei de *maturitate artistică*. Aceste mijloace de expresie, în sens foarte general (cum ar fi, în muzică, forma sonată sau procedee aleatorice, armonia clasică sau serialismul) nu sînt niciodată responsabile pentru nereușita operei, deoarece tot cu ele se pot realiza și opere valoroase; întreaga răspundere revine desigur mînuiitorului acestor mijloace, creatorului. (O relație între procedee și rezultat există, dar ea nu este hotărîtoare). Meșteșugul artistului nu se realizează prin discuții, ședințe, bune intenții izolate sau cîte un concert reușit, ci prin mulți ani — poate decenii, poate secole — de *viață artistică normală*, bogată, ca rezultat al unei culturi crescute organic în țara respectivă, conform celor mai bune tradiții, în confruntare continuă cu realizările de valoare ale culturii pe plan mondial.

În concluzie, după părerea mea, o operă nerealizată pe deplin artistic nu poate reprezenta epoca noastră, nu ne poate aduce nici un serviciu, pentru că ea nu va avea efectul scontat asupra nimănui. Ea nu va dura, chiar dacă titlul sau dedicația ei o fac să pară actuală, necesară; în schimb, o operă convingătoare, de mare valoare artistică, va deveni un bun universal, concentrînd în jurul ei toate năzuințele noastre actuale (finalul simfoniei a 9-a de Beethoven n-a fost scris pentru concertele festive ale UNESCO!), va contribui la maturizarea unui om de tip nou, chiar dacă ea are un caracter mai abstract și necesită un oarecare efort pentru înțelegerea ei deplină (același efort pe care-l necesită și știința modernă, la care de asemenea nu se poate renunța).

Consider că răspunderea social-patriotică a compozitorului constă în primul rînd în a realiza o artă de valoare, despre care să se poată spune, oricînd și oriunde, cu mîndrie, că a fost produsă la noi, în acești ani; el trebuie de asemenea să nu obo-

sească niciodată să evolueze, să lucreze, să se informeze, dar să și repete, pînă cînd aceste deziderate vor deveni o cucurire definitivă a culturii noastre: este nevoie de muzică în școli, pentru că ea constituie un factor educativ specific care, lipsind la o anumită vîrstă, nu va putea fi înlocuit cu nimic mai tîrziu, pentru generațiile respective; este necesară o informare concludentă, continuă, a publicului, prin execuția convingătoare iar nu formală, ca în 90% din cazuri, a muzicii românești, în întreaga ei diversitate, în concerte; este nevoie de contacte internaționale cu alte culturi muzicale, deoarece confruntarea stimulează, face accesibile pentru noi — ca și în știință — rezultatele muncii unui cerc mai larg de creatori, de unde putem selecționa ceea ce ne este nouă necesar, izolarea însemnînd întotdeauna stagnare. Aceste condiții minime sînt vitale

unei activități culturale pe care am numit-o *normală*, care va putea naște, cu timpul, acele opere de artă pe care epoca noastră le așteaptă. Pentru a-și îndeplini în modul său specific obligația sa social-patriotică față de societatea noastră, creatorul conștient de azi nu trebuie să răspundă cerințelor sociale numai realizînd opere de artă corespunzătoare, să zicem — rog să-mi fie iertată comparația — blocurilor de locuințe tip „confort 4” (cu toate că nici acestea nu pot lipsi!); el trebuie să se străduiască să creeze *monumente artistice reprezentative* — ca Sala Palatului R.S.R. sau mănăstirile din nordul Moldovei — care să reziste timpului, cu tot efortul, uneori renunțarea la interesul personal imediat (ca în orice investiție mai amplă de energie) pe care această dificilă sarcină îl implică.

Urmărind dinamica realităților noastre

de ION SĂLIȘTEANU

Tema libertății de creație este de o complexitate cu atît mai mare cu cît această noțiune este relativă, restrînsă în limitele condiției umane și sociale, urmărind dialectic dinamica relațiilor noastre, și reprezintă tot atîtea accepțiuni cîte are creația însăși.

Libertatea absolută, apriorică, fără margini, este un nonsens care echivalează cu starea de nemișcare unde nu poate exista nici o rațiune dinamică, nici un motiv al activității. În spațiul liber, nedeterminat, aburul se destramă molecular, încetînd să mai fie o forță. Energia sa dirijată, acumularea uriașei puteri a presiunii sale se naște din *nevoia de eliberare*. Această nevoie de eliberare este cu totul altceva decît libertatea, și este totdeauna o forță, direct proporțională cu *forța și duritatea delimitării opresive*.

Materia — în formele sale cele mai diverse de existență — se naște, se manifestă și se modifică în limitele fortuite ale unor legi interioare firești. Viața se supune aceleiași nevoi de evoluție în cadrul unor constrîngerii dictate de condițiile existenței, omul răspunde nevoii de devenire pe niște coordonate impuse sau *auto-impuse*. În această nevoie de *auto-limitare conștientă*, ca un rezultat al cunoașterii și controlării propriei noastre condiții umane văd eu *sensul esențial al libertății*.

În artă, cîmpul de investigație al conștiinței, al rațiunii, al sensibilității și intuiției artistice este uriaș, acoperind întregul domeniu cu care omenescul intră în contact. Tot ceea ce ne înconjoară, *concret* și material, *știut* ca existență, *intuit* ca prezență posibilă, *dorit* ca proiectare a idealurilor umane, ține de un patrimoniu în care arta poate și are dreptul să se manifeste.

Necunoscutul, în care sîntem noi înșine, raportul nostru cu societatea, cu regnurile, cu universul, este tema fundamentală a cunoașterii și a artei. Este un proces care ne include și ne obligă să adoptăm o atitudine față de orice în raport cu existența noastră, cu idealurile de care este legată nevoia noastră de devenire ca oameni și societate, și în sfîrșit de propria noastră profesiune artistică, care are legile sale de evoluție. Cînd spun profesiunea noastră artistică nu mă refer la meșteșugul de construire a imaginii, la măiestrie, ci la destinul de navigatori spirituali, la setea de investigație, proprie creatorilor din orice domeniu de activitate.

Libertatea de creație nu este poate, altceva decît *măsura responsabilității* cu care un artist își încarcă propria sa conștiință, pe drumul plin de riscuri și singurătate, în numele artei și al semenilor săi. Un mare artist va fi totdeauna chinuit de obligația vie, lăuntrică pe care singur și-a asumat-o, de teama trădării destinului omenesc la care știe că veghează, de conștiința implicației în procesul fundamental, de care ține adevărul, binele și răul, conștiința de sine a omului, și poate — viitorul omenirii.

Se spune — și se repetă cam des, că nu există artă majoră și minoră, și poate că așa este. Cred însă că există un mod major și minor de a te implica, de a te angaja pe planul conștiinței sociale și civice. Și în sînul aceleiași arte, al aceluiși gen, diferențele de dimensiune ale răspunderii profesionale sînt uriașe, felul de a înțelege chemarea socială este foarte diferit.

Imaginea poartă cu sine sensul implicării și forța convingerilor artistice, dar sesizarea

acestui lucru presupune o luciditate critică și filozofică nu foarte la îndemâna oricui. Opera de artă nu este numai un obiect, un fapt artistic sau imagine, ci *un stadiu al unui proces* în care este inclus trecutul profesiei și elementele evoluției posibile. Legile lăuntrice ale acestui proces, justifică forma, o prefigurează logic prin logica inclusă și uneori secretă a meseriei, iar artistul înarmat cu aceste legi răspunde selecționând calea, modalitatea și felul de reacție în raport cu mediul social și istoric, cu revelația unui prezentiment al lucrurilor ce trebuie rostite *de el și numai de el*. Senzația că este un ales, că are în directă responsabilitate o formă de supraviețuire a profesiei sale, obligația față de sine și societate, este tipul de constrângere, de implicare, de existență a unui crez primordial al răspunderii umane, o obligație vie (care uneori coincide cu rațiunea de a fi), și care îl duce la *sentimentul libertății de creație*.

Nerecunoașterea sau privarea de această obligație, de această dureroasă satisfacție a deplinei responsabilități, cu care artistul se simte investit prin el însuși și prin cunoașterea mai bine ca nimeni altul a misiunii sale sociale, conduce spre limitarea sau privarea libertății sale de creație.

Iată doi artiști ai aceleiași epoci, deschizători de drum în arta secolului XX. *Picasso*, care desfășoară larg, cu patos și vitalitate evantaiul unor referiri și atingeri neașteptate ale sensibilității contemporane prin descoperirea cu ochi de european a unor semnificații din arta orientală și neagră, prin redesteptarea interesului pentru capitole ce păreau închise pentru istoria artelor, prin inventarea de forme noi desfășurate pe orizontală, prin forța de expresie a gestului spontan, și indiferenței afișate ca un manifest artistic, prin puterea de convingere a deciziei și siguranței trufașe a imaginii-verdict, și *Brâncuși*, care explorează în adânc, pe verticală, puterea expresivă a formelor primare, esențiale, la care cizelarea desăvârșită face parte din conceptul asupra *forme-matcă* și al frumuseții, limitate la datele sale primordiale. Imaginați-vă imposibilul! că anumite forțe ar fi încercat în numele oricărei justificări teoretice sau sociale, să inverseze aceste destine artistice fundamental diferite funcțional. Ar fi o absurditate, o sfidare a libertății lor de opțiune (retorismul plastic la primul, elocvența tăcerii și a simplității la cel de al doilea). Fiecare însă se justifică integral în contextul istoriei moderne, ca o dovadă a metamorfozei artei pe noi coordonate ale sensibilității umane.

Într-adevăr, *dreptul la opțiune este un drept cîștigat al libertății* și artistul adevărat decide calea în numele acelei implicații fundamentale, cu viză socială precisă a conștiinței sale artistice.

A selecta din tot ce a fost și este în artă ca esențial, a inventa forme și a descoperi ele-

mente noi pe care le bănuiam vital necesare, a simți în năzuințele oamenilor acele lucruri nerostite care să consolideze certitudinile comune într-un viitor fericit, sau doar mai lipsit de temeri și îndoieli, este un proces asupra căruia artistul nu are cu cine să se sfătuiască. El nu se poate baza decît pe sine, pe rațiunea sa, pe sensibilitatea sa, pe legile ce guvernează viața, societatea sau arta, pe care le știe sau le intuiește, *pe cunoaștere* în sensul său complet.

Cu cît un artist este mai stăpînit de această nevoie a cunoașterii, cu atît este mai liber și în același timp mai implicat. Dar a opta presupune o selecție prin comparare, o cunoaștere nu numai a elementului la care mă rezum în nevoia de concentrare a expresiei artistice, ci a celor la care renunț — pe care le resping — sau față de care iau atitudine potrivnică. Stabilirea acestor hotare lăuntrice, acestor auto-delimitări, implică atitudinea față de fenomen, fixează personalitatea artistului ca date temperamentale și etice, anunță viza culturală și stabilește stilul, care, departe de a fi o repetare a soluției tehnice, oglindește conduita interioară de natură etică, o poziție consecventă față de convingerile și dezideratele sociale.

A vorbi însă despre artist ca despre un om singur în clipele decisive ale opțiunilor sale, ale întrebărilor esențiale în raport cu arta și cu viața, nu înseamnă că desprindem creatorul de contextul său social și istoric care-l determină. Baza materială a societății și conștiința socială — ca rezultat derivat din relațiile complexe stabilite în cadrul societății, sînt realități deplin acceptate. Implicația socială a fiecărei atitudini și în același timp obligativitatea societății de a reacționa la produsul artistic în raport cu nevoile sale, sînt normale și omul de artă acționează ținînd cont de toate aceste elemente ale existenței sale sociale. Conștiința civică a artistului include recunoașterea că natura estetică a artei presupune un conținut social și participarea ei activă la progresul social. Progresul social devine astfel mai cu seamă în condițiile societății socialiste unul din scopurile artei față de care arta este chemată să răspundă deschis prin maximum de eficiență în limitele specificului și forței proprii de determinare.

În același timp epoca își cere dreptul la propriul chip, la propriile relații și năzuințe omenești, oglindite în arta care o reprezintă. În suita valorilor artistice, în tezaurul de sensibilitate umană care este arta, istoria poartă cu sine și demonstrația ireversibilității. Chiar societatea noastră și perioadele parcurse de noi toți au purtat cu fidelitate în artă, trăsăturile elanurilor și aspirațiilor noastre, dar și ale erorilor noastre. Chipul artei noastre este implicit chipul relațiilor noastre, și întoarcerea la trecut nu mai poate fi cu putință. Iată ce spunea în această privință Marx, în „Intro-

ducere la *Contribuții la critica economiei politice*“ (pag. 267—270). „Dificultatea nu constă în a înțelege că arta și epopeea greacă sînt legate de anumite forme de dezvoltare socială. Dificultatea constă în faptul că ele ne mai produc încă și astăzi o plăcere artistică și că mai contează în anumite privințe ca norme și metode inegalabile. Un bărbat nu poate redeveni copil fără a deveni copilăros. Dar nu-l bucură oare naivitatea copilului, și oare nu trebuie el însuși să năzuiască să reproducă pe o treaptă mai înaltă, adevărata sa esență? Nu renaște oare în natura copilului din fiecare epocă propriul ei caracter în toată naturalitatea sa? deci copilăria socială a omenirii, pe treapta pe care și-a atins dezvoltarea cea mai frumoasă, nu și-ar exercita, ca o etapă care nu se va mai întoarce niciodată, farmecul ei veșnic? Există copii rău crescuți și copii precoci. Multe din popoarele vechi fac parte din această categorie. Copii normali au fost Grecii. Farmecul pe care arta lor îl exercită asupra noastră nu contrazice treapta socială nedezvoltată pe care a crescut. El este, dimpotrivă, rezultatul acesteia și este inseparabil legat de faptul că condițiile sociale necoapte în care s-a născut și care singure i-au putut da naștere, nu mai pot reveni niciodată“.

Oamenii și societatea umană nu au încetat să lupte pentru progres, pentru idealuri, pentru perfecțiunea unor forme de existență spre care aspiră, luptă care înseamnă în același timp recunoașterea propriei noastre imperfecțiuni.

Societatea socialistă, forma cea mai înaltă a relațiilor sociale, dezvoltă trăsături ale artei care conțin nevoia de umanizare, de explorare a omenescului în tot ceea ce are mai deplin. Țara noastră, în stadiul istoric al făuririi unei societăți socialiste multilateral dezvoltate, deschide perspective noi, de accentuare a implicării și a responsabilității civice a artistului, de angajare în rolul important pe care societatea noastră îl recunoaște artistului.

Libertatea de creație nu poate fi echivalent cu a nu face nimic, cu a face minimum posibil sau cu a face orice, după dorințele altuia. Căci nimic din ceea ce este impus de altceva decît de necesitățile lăuntrice ale artei nu poate fi nici autentic, nici viabil. Libertatea de creație este — cred — preluarea neordonată a întregii răspunderi pe care artistul o desprinde din relația dintre profesiunea sa și viață, libertatea de creație este acțiunea născută din neliniștea, din nevoia de bine a artistului, din mesajul al cărui purtător se simte către o lume mai bună. Chipul artistic al acestei chemări este și trebuie să fie divers, diversitatea artistică dictată de diferențe temperamentale, de ascutimea inteligenței sau a intuiției artistice. Chipul acestei chemări poate fi plăcut sau neplăcut, dar conform cu o realitate pe care adevăratul artist știe să „o citească“ în felul său, proiectînd în același timp sensul

năzuințelor sale prin propunerea sa artistică adresată semenilor.

Contrafacerea realității artistice, lectura acestei realități, incorectă sau tendențioasă, oprimarea sau stînjinirea individuală a creației nu poate schimba sensul general al procesului artistic și vechile societăți bazate pe exploatare nu au reușit să suprimă sau să modifice, decît aparent, modul de reflectare a epocii prin artă.

Karl Marx, în *Observații cu privire la ultimele instrucțiuni ale cenzurii prusiene* (pag. 153—156) făcea următorul comentariu: „Voi admirați încîntătoare diversitate, nepuizabila bogăție a naturii. Voi nu cereți trandafirului să răspîndească aceeași mireasmă ca violeta, însă spiritului, tot ce-i mai bogat în lume îi pretindeți să aibă un singur mod de manifestare? Eu sînt umorist, însă legea îmi ordonă să scriu serios. Eu sînt îndrăzneț, dar legea îmi ordonă ca stilul meu să fie modest. Cenușiu pe cenușiu este singura culoare autorizată a libertății. Fiecare picătură de rouă în care strălucește soarele sclipește în cele mai variate game de culori, însă soarele spiritual, în oricîți indivizi sau în orice obiect s-ar reflecta, trebuie să genereze numai o singură culoare, culoarea oficială! Esența spiritului este întotdeauna adevărul însuși, dar voi ce proclamați drept esența sa? Modestia. Numai calicia este modestă, spune Goethe, și într-un asemenea calic vreți să transformați spiritul? Sau dacă e vorba de acea modestie a geniului de care vorbește Schiller, atunci transformați mai întîi pe toți cetățenii, și mai ales pe cenzorii voștri, în genii“.

Societatea noastră socialistă oferă permanent puncte de joncțiune a artei cu viața. Clocotitoare și vie, realitatea noastră devine o prezență care se instalează în cîmpul certitudinilor artistului de azi, care descoperă puncte de rezim în sensul justificării artei sale, a rostului și eficienței sale sociale.

Secretarul General al Partidului nostru, tovarășul Nicolae Ceaușescu, în repetate rînduri a subliniat deplina libertate de exprimare artistică, nevoia celei mai mari bogății și diversități de stiluri, curajul cu care trebuie abordate aspectele realităților noastre socialiste de către artist, inclusiv critica sau satira, în noi forme ale expresiei artistice, adaptate unui conținut social nou.

Simțul istoriei dezvoltat de o acuitate proprie artistului autentic, detectează în lumea noastră socialistă, în condițiile moderne ale evoluției umane, prezența *permanentului în tot ceea ce este perisabil*. Conștiința socială și civică fixează în raport cu realitățile noi, cu efortul creator al țării — stări de inspirație ce se aprind în contact cu aceste realități, inspirație în sensul de *acut presentiment al unei obligații interioare*. Aceasta este libertatea de creație, întemeiată pe conștiința de sine a artistului-celăștean.

Libertatea de creație nu este o concesiune, nu este un dar. Ea este a celui ce crede în ea, odată cu obligațiile sale esențiale, la fel ca onoarea, la fel ca demnitatea, la fel ca cinstea.

Libertatea de creație nu poate fi nici luată, nici oferită, căci este o condiție a conștiinței, cucerită, preluată și stăpînită cu luptă și răspundere deplină. Este o condiție a rigorii și încrederii, născută din respectul față de om. Artistul de astăzi are nevoie să-și impună sieși limite.

Cu cît o artă este mai controlată, mai limitată, mai prelucrată, cu atît este mai liberă — spunea Stravinski.

Spiritul acestei rigori, controlul rațiunii asupra sensibilității poate fi un indiciu a artei noastre contemporane și socialiste. Este însă doar una din ipotezele posibile. Chipul umanismului artei noastre este nesfîrșit și tot ceea ce este cu adevărat autentic are un rost. În ceea ce mă privește, îl cred pe Reed cînd

spune: „Arta este în slujba vieții! Orice altă presupunere este o trădare a destinului nostru uman“.

Deplina coincidență a cauzei artei — cu interesul general social, este în cazul societății socialiste — un lucru firesc — de la sine înțeles.

Binele culturii noastre este sinonim cu binele orînduirii noastre sociale și totuna cu interesul vital — cu rațiunea de azi a partidului nostru comunist, partinitatea fiind o calitate implicită atitudinii artistice, nu un lucru care se adaugă separat sau la indicație

Se stabilește astfel o legătură de la cauză la scop care demonstrează că libertatea de creație — autentică dăruire pentru artă — slujește cauza societății — a socialismului — și cauza partidului ajunge astfel la adevărul că un mare artist este un artist cetățean — așa cum a afirmat Lenin.

Compozitorul și timpul său

de ANA FROST

Eliberînd individul de sentimentul dureros al singurătății, al zădărniceii, al inadaptabilității, al eșecului, redîndu-i sentimentul demnității sale, epoca noastră prilejuiește implicit și artistului — pînă nu de mult izolat și învins — să întreprindă un *colocviu cu lumea*, să devină un *adevărat cîntăreț al ei*, să se transforme dintr-un „martor“, într-un „factor activ“, într-o „parte activă“ a procesului de făurire și perfecționare a lumii noi.

Originalitatea mesajului său îmi apare în acest context, ca decurgînd în mod neapărat din conținutul vieții și ideilor care îl inspiră, din *originalitatea* și tumultul lumii pe care o reflectă. Abia apoi se adaugă acea *originalitate* ce decurge din măiestrie și limbaj și pe care fiecare artist o rezolvă după posibilitățile talentului și pregătirii profesionale, în funcție de trăsăturile temperamentale și de personalitatea sa.

Esențială, primordială, este deci „*angajarea sufletească*“, conformă cu timpul și convingerile sale proprii, și în funcție de această angajare, găsirea unor forme de expresie adecvate, cît mai înalte sub aspectul măiestriei și — foarte important — totodată *accesibile*, în sensul cel mai valoros al acestei noțiuni.

Ca în toate domeniile artistice, în muzica românească putem vorbi despre nobile tradiții realiste, umaniste chiar.

Aceste tradiții, care stau la baza școlii contemporane, combinate cu impulsul climatului general al vieții politice și sociale din România de azi și cu condițiile oferite artistului, au dus la o adevărată „explozie“ de talente viguroase, la o diversificare a manierelor de creație, apreciate pozitiv în țară și peste hotare.

După părerea mea, majoritatea compozitorilor noștri au fost și au rămas credincioși realismului,

au fost și au rămas credincioși umanismului socialist (fără a știrbi prin aceasta nimic din trăsăturile individuale ale artei lor).

Referindu-se la problema realismului și umanismului socialist în artă, tov. Ceaușescu, în expunerea făcută la Plenara C.C. al P.C.R. din 3—5 noiembrie 1971 sublinia că: „...realismul nu presupune impunerea unor tipuri și șabloane în artă ci deschiderea căilor spre o artă înfloritoare“. Constatînd că se impun anumite clarificări și în ce privește noțiunea de umanism socialist, tov. Ceaușescu (în aceeași expunere) sublinia că „...arta pătrunsă de umanismul socialist trebuie să fie închinată maselor largi populare, în rîndul cărora personalitatea nu se pierde ci se afirmă tot mai puternic odată cu afirmarea și fericirea întregii națiuni“.

Într-un articol apărut în *Lupta de clasă* nr. 2/1972 *) tov. Dumitru Popescu pune în mod concret problema unei „revalorificări“ a noțiunii de realism socialist, a unei înțelegeri și a unei aplicări „mai revoluționare“, din care să dispară toleranța și resemnarea și să apară cît mai pregnant forța luptei cu defectele umane, cu viciile sociale, respectul față de progres și față de speța umană angajată în cucerirea acestui progres.

Trăim o perioadă în care sarcinile artistului au căpătat dimensiuni impresionante, și, în calitate de critic muzical mi se pare important să subliniez rolul criticii și al criticului (în speță al criticului muzical) care, pe lîngă consemnarea și promovarea cu discernămint a creației și a actului interpretativ este chemat să contribuie la educarea maselor largi, la apropierea acestor mase largi de muzică, de frumusețile ei.

Apropierea muzicii de om și a omului de muzică mi se pare cea mai urgentă și mai însemnată îndatorire pe care o are criticul și felul în care se achită de ea manifestă și dovedește responsabilitatea sa socială.

*) Implicații ale programului ideologic al Partidului în creația literar-artistă (pag. 18).

Prezența muzicii în eroicele lupte ale tineretului comunist

de CRISTIAN GHENEA

Una dintre preocupările importante și permanente ale clasei noastre muncitoare, încă din zorii organizării ei, a constituit-o grija pentru tineret, pentru educarea lui.

Firește, de la bun început, a fost greu să se definească cele mai adecvate căi în această direcție. Ziarele și revistele socialiste și muncitorești, documentele mișcării, adevărate cronicile ale vieții proletariatului român, dovedesc că au existat și muguri de organizare, ca de exemplu, cercuri ale ucenicilor în cadrul breslelor, cercuri de elevi și de studenți. Mai târziu, odată cu înființarea Cluburilor Muncitorești, adică din 1893, încep să aibă loc și manifestări închinată în mod exclusiv tineretului. Este vorba în primul rând de conferințe cu caracter politic, educativ și cultural, uneori chiar și de cursuri școlare de inițiere în anumite domenii. Au conferențiat pe vremea aceea, printre alții, I. Nădejde, C. Z. Buzdugan, Ștefan Petică poetul, Atanase Alexandrescu, despre Marx și Engels, despre drepturile omului, despre lupta proletariatului din celelalte țări ale lumii, despre poezia revoluționară, despre muzică.

Este deosebit de important faptul remarcat deseori, că la viața cluburilor muncitorești, tineretul avea o contribuție deosebită. Ucenici și calfe, elevi și studenți, veneau la Club în număr masiv, luând parte cu avînt la mai toate genurile de activitate. De remarcat că tînărul de pe atunci Atanase Alexandrescu, proaspăt absolvent de conservator, a alcătuit primul său cor, mai cu seamă din tineri. Tot tineretului s-a adresat Barbu Lăzăreanu în conferințele sale despre artă și literatură.

Romanul *Dinu Millian* de Constantin Mille, un adevărat document al vremii, dezvăluie unele momente din lupta tinerilor revoluționari români din cea de a doua jumătate a secolului trecut. Cu această ocazie aflăm că se alcătuiau coruri spontane care, la unele ocazii, ca de exemplu aniversarea Comunei din Paris, intonau cîntece revoluționare în mai multe limbi. După cum se știe, eroii romanului nu erau de loc ficțiuni, ci existaseră în realitate. Unul dintre aceștia, doctorul Nicolae Russel (în roman dr. Rickard) avea în momentul respectiv aproape 30 de ani. Se știe de altfel că în 1881 el publicase în contextul lucrării sale *Un studiu psihiatric* și versurile traduse atunci pentru prima oară a unui vechi cîntec revoluționar, *Chinuit în grea robie*. Între manuscrisele rămase de la dr. Russel, aflate la Biblioteca Academiei, secția manuscrise, se pot vedea unele texte de cîntece revoluționare, pe care el le multiplica în vederea răspîndirii lor. (Cota M.F. nr. 4). Avea atunci 27 ani.

Prin publicarea articolului său: *Arta și societatea*, N. D. Cocea descrie într-o mare măsură

viața culturală a muncitorilor români de la începutul veacului nostru, aspirațiile lor pentru frumos. Este clar că autorul vorbește, în general, despre toți muncitorii, indiferent de vîrstă. „Proletarul care s-a pătruns de însemnătatea conștiinței lui de clasă, începe să înțeleagă că viața fără binefacerile științei și fără frumusețile artei nu înseamnă nimic“. „O expoziție de tablouri, o statuă, un concert, îi dau mulțumiri pe care nu le gusta altă dată“. (Calendarul Muncii, 1909, pg. 38).

Această concepție este însă pusă în mod direct în legătură cu tineretul muncitoresc, într-un articol de fond publicat la 2 septembrie 1908, în gazeta Social Democrația și intitulat *Mișcarea proletariană a tineretului*. Autorul, rămas anonim, relevă faptul că una din cele mai importante preocupări ale tineretului socialist era „învățătura pe toate tărîmurile culturii omenești“.

În acest scop luaseră naștere școli serale, sau chiar universități populare. În paralel se țineau conferințe, aveau loc serate literar-artistice, care după cum relevă unele documente ca „Dare de seamă morală și materială a Partidului Socialist din România, secțiunea București, 1909 (A.I.S.I.S.P. cota Ab III-1), „au dat rezultate morale și materiale frumoase“.

Este deosebit de interesantă, pe de altă parte, activitatea de strîngere și analizare a folclorului românesc ce poate fi întîlnită în multe publicații socialiste și, mai târziu, editate de către Partidul Comunist Român. De pildă, în revista *Școala nouă* de la Roman — ne referim la această revistă pentru că era scoasă de un grup de tineri elevi și studenți socialiști — apare un articol în care se încearcă să se stabilească originile istorice ale folclorului muzical românesc. Concluzia arată că muzica populară românească își are originile în cea a „vechilor daci“ (*Școala Nouă*, nr. 13, an I, martie 1890).

Ideea enunțată de tinerii entuziaști de la Roman este reluată ulterior, în 1894, de către *Munca Științifică și Literară* din București. În editorialul revistei mai sus amintite, se adaugă un element nou, anume că muncitorii, făurindu-și un folclor propriu, trebuie să împrumute melodiile de la țărani.

Anii 1920—1922 aveau să însemne începutul unei etape de o însemnătate covîrșitoare în istoria țării noastre, deci în mod implicit a culturii în general și, în cazul de față în viața muzicală. Este vorba, în primul rând, de influența exercitată de amplele mișcări muncitorești care au avut ca momente de culminație marea grevă din octombrie-noiembrie 1920, crearea Partidului Comunist Român în 1921, crearea Uniunii Tineretului Comunist, în 1922.

În cadrul Congresului ce avusese loc la Cluj în luna august 1920, unde s-a hotărât unificarea mișcării muncitorești din întreaga Românie, se stabilesc și coordonatele organizatorice ale vieții culturale a proletariatului român. „Pentru conducerea centrală a educației se va delega din sinul comisiei generale a Sindicatelor și a Comitetului executiv o comisie de 7 membri, a cărei menire primordială va fi organizarea unitară a educației în toată țara. În scopul acesta se va alcătui un regulament de activitate pe baza căruia se va putea sistematiza însăși acțiunea de educație“. „Educația artistică a muncitorimii trebuie încredințată unui comitet compus din oameni experți, a căror menire va fi să completeze educația științifică, literară, muzicală, prin aranjarea de producțiuni teatrale corespunzătoare și expoziții artistice. Comitetul de propagandă va conlucra cu comitetul de educație...“ (*Tribuna Socialistă*, Cluj, 19 sept. 1920).

Una dintre rezultatele acestei hotărâri a fost întrucipată de atitudinea nu numai a membrilor de partid, dar și a intelectualilor democrați, a ziaristilor cu vederi mai largi. Ca urmare apare un articol editorial la 11 noiembrie 1920, în ziarul *Rampa*, intitulat *Apostoli ai muzicii* și semnat de E. Cerbu. Iată care este concluzia sa după ce remarcă sărăcia intelectuală a burgheziei: „Școlarii și muncitorii trebuie aduși la muzica simfonică: școlarii, pentru ca marea cultură să înceapă din frageda tinerețe, muncitorii, pentru ca trezirea lor la o viață de civilizație să se facă pe toate tărîmurile“.

Anul 1922 este marcat, în afara marelui eveniment al înființării U.T.C.-ului, și de puternice mișcări muncitorești revendicative, ca de exemplu cele duse de muncitorii ploșteni din domeniul petrolifer care se vedeau puși în situația de a rămîne pe drumuri. Tot în același an a mai avut loc și așa numitul „proces al *Internaționalei*, intentat unui grup de sindicaliști care întonează mărșul imn. Ca urmare și a acestor fapte, și a atitudinii antidinastice a Partidului și a U.T.C., muncitorii și mai cu seamă tinerii refuză de cîte ori au avut ocazia să cînte imnul regal. „În afară de programul Școalei Industriale de mai sus (din Alecsandria n.n.), profesorii mai impun ucenicilor să mai cînte „trăiască regele“. Ucenicii refuză însă și nu vor să cînte“.

Atitudini combative și protestatate încep să apară adeseori, și nu numai în presa de Partid. Odată însă cu interzicerea Partidului Comunist Român și a Uniunii Tineretului Comunist, cu trecerea lor în ilegalitate, începe să apară un nou tip de presă, anume aceea cunoscută ca legală, dar condusă de către Partid ca și presa ilegală ce era propagată din om în om.

În unul din cele mai grele momente de luptă din răstimpul anilor 1933—1938, prin sprijinirea de către Partid a organizațiilor de masă cu caracter antifascist, apar un mare

număr de reviste de cultură și mai cu seamă de critică literară, îndrumate și sprijinite de către Partid, care a reușit atunci să alcătuiască în rîndul maselor de muncitori o vastă rețea de corespondenți și colaboratori.

Grație materialelor publicate în acea vreme în paginile revistelor conduse de Partid se poate făuri un compendium al istoriei culturii acelei epoci. În afară de reviste ca *Tinărul leninist*, care publica articole cu privire la condiția tineretului român, poezii și texte de cîntece revoluționare, sau *Brazda*, ziar tipărit de asemenea în ilegalitate (1935), publica o însemnare relativă la modul în care tineretul condus de Partid participa la diverse acțiuni și totodată învață cîntece revoluționare. În acest caz este vorba de tineri țărani care învață să cînte *Internaționala* de la muncitori.

Elocvent este în acest sens și materialul publicat de Costin Negulescu în revista *Fapta* din 3 iulie 1938. Titlul vorbește de la sine „*În căutarea timpului liber al tineretului*“. Revista apărea sub conducerea Partidului, fiind una dintre cele legale. În respectivul articol, ca de altfel și în altele similare, se arăta pe de o parte dorința tinerilor muncitori de a-și ridica nivelul cultural, dragostea și talentul lor pentru muzică, iar pe de alta viața lor plină de lipsuri și privațiuni. Din acest articol mai reiese și faptul că la C.F.R. tinerii alcătuiseră un cor cu deosebite calități. Totuși în condițiile vieții din vremea aceea, pentru un tînăr muncitor vizionarea unei piese de teatru, audierea unui concert etc., păreau un eveniment aproape imposibil de realizat. În concluzie: „Am pornit în căutarea timpului liber al tinerilor muncitori și nu l-am găsit.. Timpul lor liber e înghițit de prea multă muncă, de salariu prea mic, de griji, de scumpete. Aceștia sînt dușmanii de căpetenie ai unei bune organizări a timpului liber și ei trebuie combătuți în primul rînd“. „Distracții, cultură și sport la îndemîna tineretului din fabrici și ateliere; porțile teatrelor, operei, concertelor, deschise pe ieftin tinerilor muncitori; posibilități de dezvoltare pentru talentele ieșite din mijlocul lor... iată după ce însetează tineretul nostru muncitoresc“.

Activitatea pe o scară deosebit de mare, pe o scară națională pe care o întreprinde U.T.C.-ul imediat după eliberare, aduce roade pînă atunci necunoscute. Au loc festivaluri în fabrici și uzine, se afirmă „vocații artistice recrutate dintre muncitorii tineri“ ca reprezentînd valori reale. După cum reiese din articolul „*Muzică pentru muncitori*“, apărut în *Știința Tineretului* din 16 februarie 1945, se înființaseră conservatoare muncitorești cu cursuri serale. Acesta a fost doar un început. Rezultatele acțiunilor U.T.C.-ului, sub îndrumarea Partidului sînt palpabile, se văd azi, așa cum poate nimeni nu îndrăznise să spera.

Coruri publicate de Uniunea Generală a Sindicatelor din România

de OVIDIU GHEORGHIU

Răspunzînd necesității de a îmbogăți repertoriul coral destinat formațiilor de amatori din țara noastră, Consiliul Central al Uniunii Generale a Sindicatelor din România a publicat 3 caiete de muzică corală, care atît prin valoarea artistică a pieselor, cît și prin varietatea stilului și accesibilitatea lor, constituie o contribuție demnă de semnalat.

Caietele înmănușiază cîntece închinare partidului, patriei și muncii, ca izvor de bucurie și de mîndrie.

Majoritatea corurilor sînt semnate de nume de prestigiu în muzica noastră corală, dar paginile acestor caiete s-au deschis și pentru creațiile unor autori mai puțin cunoscuți pe plan republican.

Din caietul închinat partidului, ne-a atras atenția chiar prima piesă: *Partid, erou victorios* cor mixt pe 4 voci de D. D. Botez. O melodie avîntată în cuplet, alternată cu un refren de largă respirație într-o mișcare mai lentă, potențată evocator și aproape imnic de versurile lui Vlaicu Birna. Se simte peste tot mîna maestrului în conducerea vocilor, mai ales în partea a II-a, unde acestea intră pe rînd, din registrul grav spre cel acut, fiecare cu un fragment melodic, spre a se întîlni într-o rezonanță de orgă, în care întreaga melodie e preluată de sopran. Tehnica folosirii vocilor în registrul optim și firescul evoluției melodice permit chiar unor formații mai modeste — dar cu bune resurse vocale — să abordeze piesa cu succes.

Gh. Dumitrescu, părăsind pentru o clipă lucrul la marile fresci muzicale cu care ne-a obișnuit, vine cu triplă contribuție: un cîntec dedicat victoriei omului asupra calamităților naturii (*Rodit-a holda noastră iarăși* pe versuri de Șt. Tita), în care, prin mijloace simple, reușește să dea o imagine sugestivă a dramei și a depășirii ei de către om.

În alt caiet, un *Cîntec pentru tinerii brigadieri* (versuri de I. Meîțoiu) viguros și energic, ușor abordabil, cum era și necesar, dar bineînțeles fără a cădea în banal și, pe versurile aceluiași poet, *Cîntecul marinarilor*, melodos și limpede, în ritmul legănat al unui *Andantino* în 3/4.

Te cîntăm, frumoasă Românie de C. Palade (versuri de C. Salcia) se adresează, prin țesătura sa complexă, unor formații mai evolute. O piesă frumos construită, plină de fantezie melodică și agrementată de un joc polifonic subtil, calități care-i asigură, într-o bună execuție, o primire caldă din partea ascultătorilor.

Emil Lerescu, prin *Mîndră te-nalți Românie* adaugă la cîntecele sale un imn triumfal adus

patriei, căruia armonia amplă îi accentuează caracterul majestuos.

Slavă ție, clasă muncitoare de Teodor Bratu, în stil de marș vioi și avîntat, scris de o mînă de meșter, este accesibil oricărui cor bun de amatori.

Constantin Romașcanu, în *Pămînt însořit* (versuri de I. Meîțoiu), ne oferă o piesă care se recomandă printr-o originală evoluție a melodiei și o structură armonică solid constituită, elemente care vor atrage atenția formațiilor corale mai exigente.

Același autor semnează corul mixt *Munca noastră-i floare rară*, (versuri de C. Salcia), în care este evidentă preocuparea de a crea un corespondent muzical dinamic al muncii, pe care îl realizează printr-o ritmică sprintenă, stenică, bazată pe jocul contrastant de accente între voci. Tot bine găsit este și contrastul între cuplet și refrenul cu indicația *grandioso*, în care compozitorul găsește ocazia să mai genereze o ritmică contrastantă între sopran, care se mișcă în măsura mixtă de 9/8 iar celelalte voci, în aceeași măsură, dar omogenă. Personal ca melodie și ritm, frumos înveșmîntat armonic, acest cor va intra credem repede în repertoriul formațiilor instruite.

Meșteri buni și meșteri mari de Florin Co-mișel (versuri de Crișan Constantinescu), este un cîntec de masă melodos, armonizat plin, vocile mișcîndu-se simultan aproape tot timpul în registrul care le favorizează emisia.

Mica suită în stil popular de Zaharia Popescu, cu armoniile ei ce înveșmîntează adecvat, cînd doricul, cînd eolicul, utilizînd din cînd în cînd elemente de polifonie sau eterofonie, apelînd și la unison cînd este cazul, ni se pare indicată pentru a intra în repertoriul unor coruri chiar modeste sub raport numeric, dacă au voci bune și un dirijor bine instruit.

Zoltan Aladar în *Izvor de lumină* (versuri de I. Meîțoiu) se remarcă printr-o melodie care se dezvoltă pe nesimțite din cuplet în refren și printr-o judicioasă conducere a vocilor. Același autor trasează alt drum pentru vocile care vor intona *Pădurea ne cheamă*, piesă cu caracter mai descriptiv, în care necesitățile de expresie îl determină să recurgă la ciocniri armonice dinamice și expresive.

Corul bărbătesc *Marinarul* de Ludovic Paceag (versuri de D. Vasilescu-Liman) pune la dispoziția acestor formații o piesă armonioasă, scrisă în spiritul celor mai bune tradiții corale, accesibilă și agreabilă.

Munca e izvor de bucurii de Ion Alexandrescu (versuri de V. Liman), sorisă în stil popular, accentuează acest specific atît prin

melodia care evoluează în cadru modal (lidian cu tr. II-a ridicată pe fa și la bemol și major cu tr. VII-a mobilă) cât și prin anumite procedee imitative devenite aproape tradiționale. Destul de accesibilă, piesa se va bucura credem de o bună primire.

Din firiz și din secure de Matei Socor (versuri populare) este o doină impregnată de caracter nostalgic, atât prin structura melodică accentuată de o armonie cu multe elemente depresive cât și prin mișcarea lentă în care se deapănă melodia. Citeva trăsături specifice acestei piese, cu tonalitatea nu prea comodă

(mi b minor, cu multe alunecări în frigid), armonia intens debitoare polifoniei și exigențele de interpretare, o recomandă mai ales formațiilor foarte evolute.

Există bineînțeles și unele coruri mai puțin inspirate sau altele în care preocuparea pentru accesibilitate a condus la unele platitudini, sau, invers, evitarea acesteia prin melodii sau armonii forțate, dar acestea sînt excepții care nu au puterea de a scădea mult din valoarea acestor caiete.

Un început bun, căruia îi așteptăm cu fermă speranță, continuarea.

Scurte știri

● „Jeunesses Musicales“ din Ungaria organizează la Pécs, între 29 iunie — 15 iulie 1972, a cincea Tabără Muzicală Internațională în al cărei program figurează cursuri de orchestră simfonică, cursuri de muzică de cameră, corală precum și cursuri de metodică a predării muzicii și cîntului în școlile ungurești (metoda Kodály).

● La Washington s-a deschis „Centrul de Spectacole Artistice John F. Kennedy“ care găzduiește trei mari instituții muzicale: Orchestra Simfonică Națională, Societatea Operei și Teatrul de Balet American. Leonard Bernstein a compus, pentru inaugurarea acestui edificiu de proporții colosale, o „Messă“ concepută ca „lucrare teatrală pentru cîntăreți, actori și dansatori“ și avînd ca idee centrală pacea între popoare.

● Între 30 iulie — 21 august 1972 vor avea loc la Bayreuth tradiționalele Întîlniri Festive Internaționale ale Tineretului. Cursurile ce vor atrage un mare număr de participanți vor fi: Cor de operă, Orchestră de operă, Orchestră pentru muzica nouă, Percuție, Muzică de cameră, Teatru (Actorie). În cadrul primelor două cursuri se va studia opera de tinerețe a lui Wagner, „Das Liebesverbot“. De asemenea, vor fi oferite consultații pentru: solistică, corepetiție, machiaj, scenografie, lumină și regie de scenă. Vor avea loc un seminar și un simpozion cu tema „Richard Wagner — Mitwelt und Nachwelt“. Vor fi reprezentate operele: Tannhäuser,

Lohengrin, Inelul Nibelungilor (teatralgia) și Parsifal.

● A apărut în Anglia biografia dirijorului John Barbiroli, semnată de Michael Kennedy, critic muzical al ziarului „Daily Telegraph“. Autorul a fost autorizat încă din timpul vieții vestitului dirijor să-i consulte toate însemnările personale. Rezultatul: imaginea fidelă și cuprinzătoare a îndelungatei cariere a unuia dintre cei mai admirați și iubiți muzicieni ai secolului XX.

● În editura Cassell a apărut lucrarea „Concertele pentru tineret“ în care Leonard Bernstein se ocupă de metoda, limbajul, tehnicile și bucuria muzicii.

● Două discuri — două interpretări strălucite ale Simfoniei a XIV-a, op. 13, de Dmitri Șostakovici:

— RICA LSB 5002
Philadelphia Orchestra, dir. Eugen Ormandy
Phyllis Curtin (soprano); Simon Estes (bas);

— HMV ASD 2633
Margarita Miroșnikova (soprano); Evgheni Vladimirov (bas); Orchestra de cameră din Moscova, dir. Rudolf Barșai.

● Pianistul român Teodor Parascivescu a concertat în ziua de 29 ianuarie 1972 la Paris (Comédie des Champs-Elysées), alături de baritonul Matthias Vogel, într-un program cuprinzînd lucrări de Schubert.

● Piesa „Of, inimioară“ a compozitorului Edmond Deda, a cărui versiune în limba engleză poartă titlul „Ah, Doctor Barnard“, înscrie un

nou succes — de data aceasta ieșit din comun. Renumitul chirurg, căruia compozitorul i-a trimis lucrarea sa în semn de omagiu, a fost impresionat de acest gest și i-a răspuns astfel autorului: „Am ascultat melodia dv. și nu mă mir că a obținut cinci premii internaționale. Vă felicit pentru acest frumos succes.“

● Printre persoanele distinse cu Legiunea de onoare la 1 ianuarie 1972 se numără: Henry Szeryng, Régine Crespin, Michel Lombard, Michel Philippot, Gérard Souzay. De asemenea au primit Ordinul național al Meritului: Paul Paray, Serge Baudo, Roberto Benzi, Yves Dandelot, Maxence Larrieu, Robert Veyron-Lacroix.

● La 11 februarie 1972, la Paris (Théâtre des Champs-Elysées) s-a reprezentat opera „Nabucco“ de Verdi. Distribuția a cuprins pe Elena Souliotis, Dan Iordăchescu, Hans Franzen, Annik Simon, Riccardo Cassinelli, Lieuve Wisser. Orchestra Lirică a O.R.T.F. a fost condusă de dirijorul Pierre-Michel Le Conte.

● La 29 ianuarie 1972, organistul Joseph Gerstenengst a concertat la Roma (Pontificio Istituto di Musica Sacra). Programul a cuprins, pe lângă lucrări de Frescobaldi, Buxtehude, Clérambault, Johann Sebastian Bach, și lucrări de compozitori români: Magnificat de Daniel Croner; Ringe recht de Franz Xaver Dressler, Toccată de Matei Kozma, Cîntec de seară de Tudor Ciortea, Pantesia pe numele B.A.C.H. și Incipit lamentatio de Andreas Porfetye.

ILEANA RAȚIU

Opera „Stejarul din Borzești” de Teodor Bratu pe scena clujeană

Recenta premieră a Operei Române din Cluj, *Stejarul din Borzești* de Teodor Bratu, aduce pe scenă, într-o dramă lirică de o impresionantă ambianță istorică, figura măreață a lui Ștefan cel Mare, unica apariție într-o operă a lui Ștefan cel Mare în deplinătatea forțelor sale.

Compozitorul Teodor Bratu, autor al unui considerabil număr de coruri, precum și a unor lucrări vocal-simfonice, cantate pentru soliști, cor mixt și orchestră, debutează în teatrul muzical cu opera *Stejarul din Borzești*, având dublul merit de a fi și libretist și compozitor. (Alte opere ce au urmat, sînt: *Dumbrava minunată* și *Punguța cu doi bani*.) Opera *Stejarul din Borzești* a produs, din momentul ridicării cortinei, o tulburătoare încântare.

Vechiul cîntec cu un larg ecou în mase Ștefan, Ștefan domn cel mare, seamăn pe lume nu are, dobîndește în cadrul evocator al operei, o nouă rezonanță, un spor de vibrație, iar prin amploarea resurselor corale și orchestrale, un suflu grandios, prin care se deschide și se încheie opera. Celelalte coruri, scrise cu un grad accentuat de dificultate tehnică, ridică probleme de adevărată virtuozitate vocală. Din partitură se relevă rolul principal, Ștefan, conceput pe un întins ambitus vocal. Recitativ-vele îmbină intonațiile modurilor populare cu declamația dramatică de operă. Scriitura orchestrală este fluentă, colorată, mulată pe progresia dramatică, ceea ce dovedește vocația reală a compozitorului pentru gîndirea muzicală scenică. Variatele modalități stilistice ale expresiei muzicale, sînt aplicate cu discernămint și vădesc o intenționalitate de comentariu muzical în subtext, care încadrează dramaturgia într-un spațiu spiritual ce amplifică meditația auditoriului. În acest sens considerăm foarte reușit tabloul al doilea cu scena prizonierului tătar. Momentele emoționale ale operei sînt susținute de sinceritatea muzicii. Muzica tabloului copiilor, diafană, amplifică, prin contrastul ce-l constituie, substanța dramatică a operei.

Dirijorul Petre Sbircea a susținut cu nerv și elan, spectacolul, relevînd cu competență momentele viguroase, cît și cele de gingășie sau de elevată psihologie ale operei, dovedindu-se din nou un experimentat dirijor de operă.

Decorul și costumația, regia și muzica, creează impresia unei mari armonii. Piatra voievodală, mortarul mînăstiresc și ecoul bronzului își găsesc în fine o tratare majoră în zugrăvirea ambianței glorioase a unui domn român de anvergură, Moldova lui Ștefan, ctitorită în zorii renașterii europene. Troița lui Gheorghieș, adevărată metaforă sculpturală, în tabloul de pe plaiul aducerilor aminte, crește fabulos, vecină cu un vis brăncușian, de data aceasta, nu ca un simbol al artei populare, sau chiar al spiritualității românești, ci ca o idee de granit despre omenia permanentă a oamenilor acestor locuri! Copilăria lui Ștefan, în tabloul ce trezește amintirea, joaca de-a lupta, sub crengile stejarului din legendă, e o lume senină, răscolită dramatic în plină candoare, ce se desfășoară scenic pe fundalul plastic al unei dezvoltări de o rară funcționalitate și sensibilitate. Publicul a răspuns cu aplauze entuziaste. Regiei i se datorează o serie de împliniri în substanța scenariului, cum e și introducerea cîntăreților-copii în tabloul amintirii, invenția unor situații scenice, rescrierea altora, dezvoltarea unor semnificații de adîncime prin mijloace de o simplitate ce vizează marea artă, organizarea spațiului și a mișcării în linii viguroase și sobre în cadrul cărora se reliefează freamătul interior al personajelor. Finalul e o mărturie pentru eternitate a virtuților noastre spirituale, neștirbite de vicisitudinile înfruntate, o firească dobîndire a unui loc de cinste în angrenajul istoriei, cu rezonanțe perpetuate pînă în actualitatea imediată! Bătrîna mamă a lui Gheorghieș primește simbolul bunătății și înțelepciunii străvechi a poporului, iar Ștefan se înclină în fața ei cu toată ființa, — într-un moment unic, irepetabil — primind, prin gestul schițat de bătrîna, investitura prin care poporul își consfințește destinul recunoscîndu-și conducătorii neamului, care au cinstit întotdeauna sufletul poporului în care s-au integrat, și care au fost mari în măsura în care i-au știut reprezenta virtuțile! Concepția regizorală se axează pe ceea ce este durabil, veșnic, personajele întru chipînd virtuți ce depășesc rolul din legendă. Trecutul este viu și prezent și determină prezentul, care continuă trecutul. Concepția regiei și a scenografiei se întrepătrund organic, transferînd semnificațiile din zona expresiei scenice în tărîmul înalt al conștiinței actuale. Nu ulcele de lut, ci monumente din piatră și caractere de granit! Tălmăcitor al adevărului partiturii, regizorul îi desăvîrșește sensul prin o elasticizare creatoare în spiritul lucrării. Opera *Stejarul din Borzești* impresionează prin unitatea

spectacolului, unitate între expresia sonoră, mijloacele plastice și tensiunea dramatică, prin sinceritatea, echilibrul și măiestria acestora. Colaborarea dintre regizorul Viorel Gomboșiu și pictorul scenograf Silviu Bogdan, îndeplinind condițiile esențiale ale unei rodnice colaborări, o identitate de idei și o concordanță în sensibilitate și formația spirituală, s-a dovedit din nou deosebit de fericită, realizându-se un spectacol mare, un triumf al teatrului muzical românesc contemporan.

Un colectiv numeros de artiști și-au dat concursul pentru această memorabilă premieră. În rolul principal, baritonul Dan Șerbac, a împlinit cele spuse de Constantin Pavel: „Așa am înțeles eu datoria unui cântăreț, să disece un rol, să-l adâncească, să-i cunoască pînă în cele mai mici amănunte întreaga urzeală psihologică a personajului“. Dan Șerbac a știut, nu numai să învingă dificultățile vocale ale unui rol redutabil, ci să fie un artist complet, să creeze un Ștefan cel Mare, cu prestigiul și însușirile proeminente ale acestuia. Ana Manciulea, ca Mama lui Gheorghies, a impresionat prin ținuta modestă și demnă și prin frazarea expresivă. Traian Popescu, în Pîrcălabul Arbore, Titus Pauliuc în rolul Hanului tătar, Emil Gherman, ca fiu al hanului, au interpretat cu o vie participare rolurile respective, contribuind în însemnată măsură la reușita spectacolului. De asemenea, artiști care în alte opere dețin roluri principale, și-au adus contribuția prețioasă în noua premieră: Agneta Criza, Maria Mureșan, Ion Lazăr, Ștefan Popescu, Constantin Zaharia, Marius Triuculescu. Ostașul și Ostașul bătrîn, au fost interpretați de Virgil Dobîrtă și Mihai Șeptilici. Prezența copiilor-artiști a adus un deosebit farmec operei. Micii soliști: Sorin Hintea (Gheorghies), Thomas Mauksch (Ștefănel), Ciprian Savu (Prislea) și Călin Toadere (Balș), au primit îndrumările regizorului întocmai ca artiștii adevărați. Școala de muzică din Cluj a dat nu numai soliști, coriști, ci și un dirijor de cor, profesorul Simion Capătă, care a lucrat pentru opera *Ștejarul din Borzești*, ca și maestrul de cor al Operei Române, Emil Maxim.

Noua premieră *Ștejarul din Borzești* de Teodor Bratu a fost prezentată pe scena clujeană ca o realizare complexă și impresionantă, o veritabilă reactualizare a istoriei noastre, din care se desprind idei de un profund umanitarism.

ENE A BORZA

„Pădurea vulturilor“ de Tudor Jarda la Galați

Cu un potențial solistic, în general de o remarcabilă calitate (întîlnim în special un apreciazabil număr de tinere talente cu perspective artistice dintre cele mai frumoase) teatrul muzical din Galați afirmă nu mai puțin și o activitate de salutară conștiințozitate profesională, o activitate dusă cu abnegație, cu devotament artistic. O dovadă concludentă: spectacolul *Pădurea vulturilor*. Montarea pornește de la versiunea refăcută de autori (compozitor T. Jarda, libretisti Corneliu Rusu și Pompiliu Gilmeanu) versiune dezvoltată față de formula inițială din 1961 a lucrării. Sincer vorbind, nu știu totuși dacă această augmentare dramatico-muzicală redimensionează cu sens ascendent nivelul artistic al lucrării. În orice caz elaborarea muzicală trădează unele lungimi, unele inconsecvențe ca substanță artistică pe care o exprimare creatoare mai concentrată, mai concisă le-ar fi putut evita. Dar chiar și așa fiind, realizarea muzicală (sînt multe pagini de noblețe expresivă) rămîne oricum mult superioară, realizării artistice a libretului. Calitatea de generozitate etico-socială, viabilitatea contemporană a temei abordate rămîne un incontestabil merit. Dar un libret de operă presupune nu numai o problematică de robustețe spirituală ci în egală măsură și știința de conducere dramaturgică a faptelor. Ori libretul operei *Pădurea vulturilor*, dispune doar parțial de acest ultim atribut: lipsește o gradare judicioasă a tensiunii emoționale, un ritm dramatic consistent, elementul „polițist“ înserat acțiunii, nu-și argumentează necesitatea, căci readucerea lui Gurău în finalul operei se întîmplă pe un fond dramatic pregătit pentru deznodămînt (armele partizanilor fuseseră descoperite, Neculai arestat, știam despre hotărîrea comuniștilor de a acționa, așa că „reînvierea“ lui Gurău nu face decît să treneze desfășurarea logică a întîmplărilor, ca să nu mai adaug, că în postura de prizonier al partizanilor, rolul său de a-l împușca pe Costin apare naiv conceput; oricine știe că în momentul în care faci prizonier pe cineva, prima obligație e să-l dezarmazi !)

Lucrarea ne oferă însă și unele momente bine realizate, cel mai impresionant rămînînd după părerea mea, fragmentul de la întoarcerea de pe front a lui Neculai, invalid și pînă la arestarea sa de către jandarmi, ce descoperă în casa părintească armele ascunse de partizani. Firesc prin urmare ca această pagină de deosebită intensitate dramatică să constituie și secvența cea mai emoționantă a spectacolului gălățean, un spectacol în general însă bine și serios lucrat, un spectacol curat, îngrijit muzical. Regia lui A. I. Arbore imprimă montării o linie sobră, simplă (cu atît mai improprie și deci mai surprinzătoare mi-a apărut doza de speculație festivă, de artificial, injectată finalului).

Scenografia, aparținînd lui Benno Friedel, atestă o soluționare fără pretenții, dar totuși sugestivă, prin intermediul unui limbaj de inspirație folclorică. Impresiile cele mai bune lăsate de acest spectacol se leagă totuși de interpretarea dată partiturii de colectivul gălățean sub bagheta dirijorului Ury Schmidt.

Ca dominantă: multă onestitate, probitate profesională, toată lumea (soliști, cor, orchestră) se achiță conștiincios de ceea ce-i rezervă partitura și nu se poate spune că uneori țesătura vocală nu este dintre cele mai dificile. Dar nimic neplăcut nu se întâmplă de vreme ce rolurile au fost încredințate unei echipe solistice dintre cele mai bune posibile (ca disponibilități vocale, ca muzicalitate, ca profesionism) ale teatrului gălățean.

Se impune totuși în mod deosebit interpretarea, impresionant de expresivă, a baritonului Dan Zancu, calitatea glasului, sensibilitatea artistică vorbind despre un tînăr cu perspective dintre cele mai frumoase. Dacă jocul scenic prezintă o oarecare rigiditate, în schimb pe plan muzical tenorul George Davidescu aduce contribuția unui glas cu frumoase posibilități dramatice. Interpretări de ținută, căldură expresivă, de asemenea la soprana Elena Patrichi, mezzosoprana Sanda Mărgărit, baritonul Nicu Urziceanu. În concluzie un spectacol la care se simte dorința tuturor pentru o cît mai deplină valorificare a disponibilităților artistice proprii, un spectacol oferit de colectivul gălățean cu o seriozitate profesională ce-i face cinste.

„Măiastra“ de Ovidiu Manole la Timișoara

Cred că oricare dintre compozitorii noștri ar putea dori lucrărilor lor, o soartă asemănătoare cu a operei *Măiastra* de Ovidiu Manole. Mă refer la operativitatea cu care a fost adusă din sertarul autorului la luminile rampei, mă refer prin urmare la concursul artistic de care s-a bucurat din partea teatrului liric timișorean. Într-adevăr, abia terminată lucrarea, că ediția 1971 a Festivalului „Timișoara muzicală“ o și prezintă în primă audiție sub formă de concert; cîteva luni mai tîrziu, opera este pusă apoi în lucru pentru a primi și versiunea de spectacol. Între timp compozitorul își revede lucrarea, încearcă să-i mai corecteze unele aspecte mult prea slab realizate în faza inițială, precum orchestrația și scriitura corală, aduce unele retușuri. Din păcate factorul ce-ar fi solicitat cel mai stringent îmbunătățirea, *libretul*, rămîne însă în continuare extrem de descoperit artistic. Sesizasem această acută carență încă de la interpretarea în concert a operei citind programul; dar cu mult mai flagrantă mi-a apărut ea în condițiile montării scenice. De fapt, în general, punerea în scenă nu favorizează — cîtuși de puțin — formarea unor impresii bune în plus față de cele cîteva, îngăduite de prima audiție din primăvara trecută. Ce reținusem atunci? În primul rînd ca merit principal al partiturii, o țesătură vocală ce dă glasurilor folosite, posibilitatea unei bune valorificări (compozitorul știe să scrie pentru vocea omenească). Recunoaștem deasemenea o cultivare în spiritul tradițional a principiului cantabilității și-n special în spiritul tradiției italiene. Cea mai pregnantă apare influența lui Puccini, dar nici Wagner nu este ocolit, pe ansamblu lucrarea indicînd un stil „eclectic“ cu trimitere elocventă spre muzica europeană de gen din a doua jumătate a secolului 19 (se simte că lucrarea apar-

ține unui discipol al mării tradiții de operă) stil din care nu va lipsi totuși nici elementul național de proveniență folclorică. Să nu fim totuși exagerat de pedanți!

Chiar dacă nu excelează ca personalitate, muzica lucrării prezintă totuși în bună parte o densitate expresivă, și nu mai puțin un grad accentuat de accesibilitate melodică. Semnele de viabilitate ale partiturii sînt însă mult reduse de ce totul inconsistentă realizare artistică a libretului semnat de Ion Brezeanu și Ion Drappel. Salutara idee de simbioză între legendă și contemporaneitate, eșuează într-o acțiune cît se poate de complicată, de greoaie. O lipsă supărătoare de claritate își spune în primul rînd cuvîntul în construirea situațiilor și a personajelor. Episodicul predomină; gîndirea dramaturgică nu demonstrează pînă la urmă nici un fel de continuitate logică, tot mereu intervenind prin elemente neașteptate, care mai mult derutează, obosesc atenția, trenează deznodămîntul, decît sîrnesc interesul. Un mister fără sens domină înlănțuirea faptelor și nu mai puțin o inconsecvență în derularea lor: cînd se caută „cuibul de aur al păsării Măiastre“, cînd te încurci într-o cît se poate de întortocheată intrigă amoroasă, cînd descoperi cu stupeoare și abia în actul III, că în fond se desfășura și o muncă de a zmulge pămîntului taina unui nou zăcămînt, ș.a.m.d. În concluzie, mult prea slabă consolidare dramaturgică pentru un libret de operă. Ar fi deci mai mult decît bine venită refacerea lui.

Rezerve la fel de mari sau poate chiar și mai mari îmi determină apoi soluția scenografică regizorală a spectacolului. Cît se poate de nefericită, se dovedește de astă dată, (și într-un mod de-a dreptul surprinzător) ideea de a încredința coordonarea spectacolului unui regizor de teatru. De fapt nici n-aș putea spune că se simte în spectacol, mîna unui regizor — (fiecare compartiment acționează în mod individual servindu-și doar propriile-i interese, și nu o viziune organică de spectacol). Sînt momente cu rol evocator ce-ar fi solicitat participarea unui cor de culise; altele ce-ar fi reclamat mai multă mișcare în scenă; se preferă în schimb o imagine a corului cu precădere statică — și neapărat cît mai în fața scenei. Nici o preocupare nu există de altfel pentru a crea relația logică dintre planurile dramatice ale acțiunii și-atunci sigur că totul devine înghesuit, fără respirație, fără perspectivă. De pildă evoluția baletului din actul al II-lea aduce amestecat pe același plan, lumea reală, a sărbătorii populare, cu o lume a ficțiunii, a legendei (mă și intrigă o asemenea elementară greșală la un coregraf de valoarea lui Alexandru Schneider). Cîte obiecții determină apoi la rîndul ei scenografia, și în acest caz dovedindu-se o lipsă flagrantă de unitate conceptuală, chiar și în folosirea materialelor de decor. Ni se propune de pildă o imagine aerată, vapoasă, de munți, sugerată prin voaluri și în fața ei se plantează apoi o statuie ce frînge înariparea sugestiei izbîndu-te neplăcut printr-o senzație de corp solid, greu; lumina proiectată în actul II anulează orice funcție scenografică a voalurilor, etc. Fără să mai insist asemenea diletantă, asemenea mediocră soluționare regizoralo-scenografică de spectacol, nu-mi amintesc să mai fi înfilnit. Sper totuși că nu a fost decît un accident și pentru

regizorul Ioan Taub și pentru scenograful Grigore Gorduz. O îmbunătățire a situației existentă la premieră este în orice caz și posibilă și necesară. Cu atât mai mult cu cât interpretarea strict muzicală se situează la un nivel remarcabil. Distribuția reunește câteva impresionante valori solistice: soprana Elena Duma, mezzosoprana Iulia Ivanov, (două tinere talente cu glasuri de o rară calitate) baritonul Emil Rotundu.

Aș putea reproșa distribuției în general că deși a îmbrăcat costumul secolului 20 continuă să se mențină ca linie, ca mișcare scenică tot în limitele secolului 19. Dar cum să mai ridic asemenea pretenții când nu s-au rezolvat pentru spectacole probleme mai importante și chiar elementare. Ce-i drept, interpretarea oferită partiturii sub bagheta dirijorului Nicolae Boboc s-a impus prin expresivitate, muzicalitate, seriozitate profesională. Dar pentru a ajunge doar la această concluzie nu era neyoie de o muncă de montare a lucrării; ajungea versiunea sub formă de concert.

TEODORA ALBESCU

„Nunta în Carpați” de Paul Constantinescu la Opera Română din București

Prezența în rândul balerinilor Operei bucureștene a maestrei Floria Capsali, împreună cu apropiatul colaborator Mitiță Dumitrescu, a însemnat un eveniment memorabil pentru fiecare membru al acestui colectiv și o condiție a satisfacțiilor estetice de care s-au bucurat recent spectatorii. Floria Capsali a pus în scenă în această stagiune baletul pe care, în urmă cu peste 30 de ani, îl concepuse pe vechea scenă a Operei Române din București; *Nunta în Carpați* de Paul Constantinescu.

După insuccesul încercat în stagiunea anterioară în realizarea baletului de către alți creatori, este salutară invitarea acestui adevărat specialist. Căci Floria Capsali este cea care, în vara anului 1928 — alături de folcloristul Constantin Brăiloiu, muzicologul George Breazul, sociologul Dimitrie Gusti și sculptorul Mac Constantinescu — a întreprins o călătorie de studii în comuna Fundul Moldovei din Bucovina, culegând acel material muzical ce a fost apoi studiat și folosit de compozitorul Paul Constantinescu în vederea realizării unui balet cu care țara noastră ar fi trebuit să participe la Expoziția internațională din anul 1939 de la New York.

Din discuția avută cu acești înaintași ai dansului clasic de la noi, am aflat că Floria Capsali — autoare a scenariului — secondată și atunci de Mitiță Dumitrescu, a fost consultată de compozitor de la prima versiune inițială, intitulată *O nuntă în Fundul Moldovei*. Poate, întrucîteva și la sugestia lor, maestrul Paul Constantinescu a dat baletului o arie mai cuprinzătoare în zugrăvirea obiceiurilor acestui eveniment din viața satului românesc, prin adăugarea unor teme muzicale din Oas, Oltenia, Muntenia sau Banat, ducând în cele din urmă la versiunea finală

a *Nunții în Carpați*. Alături de scenograful Mac Constantinescu, Floria Capsali a creat atunci versiunea scenică în același spirit al largheței zonale, apelând la mișcările dansurilor diferitelor regiuni. Premiera a avut loc la 5 mai 1939, sub bagheta dirijorului George Georgescu, foarte curînd după ce muzica lui Paul Constantinescu fusese distinsă cu premiul pentru compoziție „George Enescu” pe anul 1938. Tot Floria Capsali a fost în acel spectacol interpreta rolului principal (Mireasa), alături de Oleg Danovski (Mirele) și Mitiță Dumitrescu (Flăcăul trist), în regia semnată de Panait V. Cotescu.

Revenirea Floriei Capsali în rândul primului colectiv coregrafic a fost cu atât mai prețioasă, cu cât maestra aducea cu sine experiența nu numai a montărilor realizate pe scenele mai multor teatre și a operei bucureștene — în calitate de prim balerină, profesoară și coregraf — regizor, creatoare a baletelor *Demoasela Măriuța* de M. Jora, *Priculiciul* de Z. Vancea, *Carnavalul* de Schumann, *Cuția cu jucării* de Debussy etc — dar și a realizărilor obținute cu valoroasa formație de dansuri populare din țara noastră care este Ansamblul C.C.S., unde, neînterupt, de-a lungul a peste 20 de ani, a dat viață multor suite de dans românesc ca *Rapsodia* de George Enescu, *Cînd strugurii se coc* de M. Jora, *Sărbătoarea primăverii* de Florin Comișel sau în alte lucrări semnate de Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu, Marțian Negrea, Mihail Andricu, Viorel Doboș etc.

Așa cum era și de așteptat, baletul lui Paul Constantinescu a căpătat o autentică reprezentare, lucru dovedit la premieră, de la armonia și frumusețea sa de ansamblu și pînă la cele mai delicate detalii. Atmosfera luminoasă, de optimism și energie latentă sau desfășurată, specifică localnicilor zonelor întru-chipate în alegoria coregrafică, răzbește din orice amănunt al coregrafiei, precum și al scenografiei, ce servește de altfel ideal sensurile intenționate de regizorii coregrafi. Căci Floria Capsali și Mitiță Dumitrescu au imaginat acțiunea și au conceput mișcările dansului eliberate de detalizări inutile în costume, solicitînd o ușoară simplificare a liniilor, capabilă să omogenizeze diferitele particularități zonale ale costumului popular, lucru ce a fost înțeles și realizat de pictorul scenograf Roland Laub.

Din înlănțuirea cuceritoare a celor 13 momente principale ale muzicii și scenariului — : *Jocul zestrei*, *Alaiul* (sosirea nuntașilor și primirea mirilor), *Dansul ploștilor*, *Jocul voinicesc*, *Nuneasca* (dansul de ocolire întreită a mesei), *Hora miresei*, *Jocul de doi* (al miresei cu flăcăul ce o iubise), *Schimbarea maramei*, *Jocul cumetrelor*, *Ca la Brăza*, *Taci, mireasă nu mai plînge*, *Dansul mirilor* și *Dansul final* de ansamblu — rezulță o suită muzical coregrafică unitară, montarea de față apărînd ca un tablou impresionant al datinilor românești de nuntă, străbălut de filonul poetic al obiceiurilor populare, de încrederea în viitorul mirilor și de bucuria generală pentru viața tinerilor căsătoriți. Reprezentația — presărată de altfel și cu un iz idilic, cu momente de reverie sau de simplă solemnitate țărănească — a reținut însă prin ceea ce are viu și dinamic. Coregrafia a înfrumusețat limitele autenticității dansului popular, supunîndu-l în mică parte convențiilor tra-

diționale, dar adăugându-i un plus de expresie. Aceste intenții ale coregrafilor sau fost servite de cuplul balerinilor principali; Valentina Massini și Petre Ciortea. Mai puțin însă au fost înțelese de cuplul secund — sora miresei și flăcăul trist — înfățișat de Luminița Dumitrescu și Mihai Ciortea, precum și de ansamblul dansatorilor, care, spre deosebire de fete, s-au păstrat încă departe de linia coregrafică concepută și de vigoarea dansurilor interpretate.

Cuplarea acestei premiere cu un spectacol aflat mai de mult în repertoriul colectivului de balet — *Domnișoara Nastasia* de Cornel Trăilescu — oferă un contrast viu între acțiunile lor, între stilurile muzicale abordate, precum și între coreografiile ce se desfășoară. Un contrast de ajuns de dur pentru a suscita comentarii, unele dintre ele în favoarea alcătuirii unei serii mai omogene din punct de vedere muzical și coregrafic, și pentru care stau la dispoziție imagini apropiate din creația românească de balet cum sînt „*Demoasela Măriuța*, *Curtea veche* sau *La piață* de M. Jora, *Priculiciul* de Z. Vancea sau chiar opera comică a lui Paul Constantinescu *O noapte furtunoasă*.

Se cuvine a fi remarcat aportul valoros adus în această reprezentație de orchestra primei noastre scene lirice care, condusă de dirijorul Cornel Trăilescu a realizat momentele de lirism, tensiune dramatică sau de dinamism exuberant ale celor două partituri cu maximă capacitate tehnică și expresivă.

STEFAN BONEA

Stagiunea lirică TV: Operele „Alexandru Lăpușeanu” și „Marin Pescarul”

Realizatorii stagiunii lirice TV sînt consecvenți în dorința de a parcurge pagini de operă românească, de a face din filmele lor filme-document despre trepte din istoria teatrului liric românesc. Astfel, s-au aplecat asupra celei mai importante lucrări a lui Zirra, și anume drama istorico-psihologică „*Alexandru Lăpușeanu*”. Scrisă acum patru decenii, opera lui Zirra rămîne și astăzi, așa cum spunea Mihail Jora, „o operă bună...”, o lucrare dramatică românească de înaltă ținută, în care elementul popular nu este scop, ci un mijloc de expresie muzicală în teatru... „Muzica, deși este vizibil încărcată de un dramatism puccinian, are expresivitate, este echilibrată, sobră, folosește un modalism rafinat, o armonie excelent tensionată. Se structurează după situații, conflicte. Poate în actul al doilea mai static, să se simtă o oarecare monotonie, o lipsă a contrastelor, dar în general monologurile (cel al lui Lăpușeanu, din actul 1), corurile, ariile (aria Ruxandrei), comentariile orchestrei sînt împletite strălucit, dezvăluiesc o tehnică componistică evoluată, care peste

timp, după cum vedem, stîrnește interes. Zirra crează figura lui Lăpușeanu, influențat parcă de Boris Godunov, în linii dure, aspre. Il arată singur, frământat de gânduri, nehotărît, apoi violent. Pe boieri îi plasează în această atmosferă încordată, vorbele lor, picurînd prin fătărnăcie o și mai apăsătoare tensiune. În adaptarea pentru micul ecran, semnată de *Constanța Angelescu-Drobotă*, și *Al. I. Arbore*, s-a pornit de la constituirea tablourilor de epocă, s-a urmărit gradat evoluția psihologică a personajelor. Au folosit două simboluri-imagini: motivul „torței”, motivul „capul de bour” pe care semnificativ le împletesc, le aduc în lumini diferite, le contrapunctează cu desfășurarea; o luminare, două, una singură pîlpîind trist, apoi numărul se mărește... și „capul de bour” deasupra tronului; un domnitor își apără tronul, dar este singur într-o lume de minciună și mulțimea de oameni simpli, pe care se străduie dar nu izbuteste să o înțeleagă. Actul al doilea, scena „măscăriciului” într-un rol inedit Gheorghe Crăsnaru schimbîndu-ne întrucîtva, printr-un joc original, imaginea cu care ne-am obișnuit despre bufoni — ni s-a părut inspirat conturată. Un alt moment remarcabil: finalul, Lăpușeanu, murind singur, părăsit, trădat, în timp ce ni se sugerează puterea mulțimii — cei din afara palatului — care parcă ar căpăta forță, amploare, și-ar uni și mai mult glasurile.

Adaptarea televiziunii are certe calități. Reușește să concentreze, să dea telespectatorului o imagine clară despre Lăpușeanu, despre epoca lui. Marta Kessler, Ion Stoian, Gheorghe Crăsnaru — crează roluri de referință. Din punct de vedere vocal cuplul Mugur Bogdan — Mariana Stoica (Alexandru Lăpușeanu, Ruxandra) este cît se poate de bine ales. Tot jocul lor, însă, — mai vizibil la Mugur Bogdan, — este teatral, înghețat. Se mizează pe gest, pe patetica mișcărilor, pe mișcărilor bruste ale corpului; mimica feței, ochii însă, sînt imobili, neexpresivi. Poate că dacă regia ar fi insistat asupra naturalității actorului, asupra unui joc mai firesc, mai modern, spectacolul ar fi cîștigat fluentă.

Apoi, o altă remarcă — stîngăcia aparatului de filmat; nu o dată, imaginea părea statică, săracă, lipsită de abilitate; rămînea parcă înghețată, urmărind tabloul și nu mișcarea, cadrul și nu clocotul lui.

Opera lui Zirra, „Alexandru Lăpușeanu” este acum un spectacol liric al televiziunii. Cu toate scădenile unui joc teatral, cu toate inabilitățile unor filmări, rămîne o peliculă de interes, un document.

Cea de-a doua operă, de curînd oferită în premieră de către stagiunea lirică TV, a fost „Marin Pescarul”, de Marțian Negrea. Compozitorul tocmai ni se destăinuia că a pus mult suflet la vremea elaborării, pentru această partitură. A lucrat intens la libret — după nuvela „Păcat boieresc” de Mihail Sadoveanu, a căutat folclor autentic pentru partitura muzicală. Și această lucrare pe micul ecran, în adaptarea semnată de *Florica Gheorghescu* și *Marianti Banu*, — cîștigă în conciziune. De la bun început, descrierea iarmarocului, cu lumea lui colorată, pestriță, are ritm. Partitura corală ce se țese, ondulînd inflexiuni populare, te încîntă; Linia orchestrală (interpreți Corul și orchestra de studio a Radio-

televiziunii, dirijori: Carol Litvin, Constantin Bobescu este deosebit de plastică. Petrecerea de la circumă de asemenea, are multă vervă. Adaptarea a subliniat nu numai treptele conflictului, ci și drama sufletească a fiecărui personaj, a insistat asupra portretizării, a dezvăluit clar coordonatele fiecărui erou. Interpretii: Vasile Moldoveanu, (Boierul), — într-o certă evoluție, joc nuanțat, fără patetisme; Maria Stătinaru — sigură pe partitura vocală, o participare afectivă, cu sensibilitate (amintim duetul Chiva-Boierul), poate nu atât de potrivită ca fizionomie pentru rolul Chivei, apoi Mircea Ștefănescu, Mircea Bezetti, Marcel Angelescu — aduc fiecare o experiență scenică, o notă firească în desfășurare.

Se impune însă creația lui Octav Enigărescu în rolul lui Marin Pescarul. Toată drama omului simplu, fără puțință de apărare în fața nedreptății, tot zbciumul pescarului sărac, care-și apără doar cinstea și sufletul, tot clocotul lui și izbucnirea de ură sînt gradate de către Octav Enigărescu, cu o mare înțelegere, cu o forță de stăpînire și redare a fiecărui amănunt, a fiecărui gest. De la scena „Iarmarocului“ la scena „răzbunării“, regia urmărește, fără stufozități, drama lui Marin Pescarul. Cîteva imagini descriptive luate din Delta Dunării, poate sînt puțin exagerate. În rest, linia simplă este cel mai firesc folosită. Avem și o notă critică pentru scenografie: prea încărcată, cu prea multe elemente decorative, mult depărtată de real, dar și de simbol.

„Marin Pescarul“ rămîne, pentru filmoteca muzicală a televiziunii, la fel ca și „Alexandru Lăpușneanu“, o indiscutabilă realizare.

Știm că există în atenția realizatorilor stagiunii lirice TV abordarea operelor „Pană Lesnea Rusalim“ de Paul Constantinescu, „Horia“, „Năpasta“ de Sabir Drăgoi, apoi din repertoriul universal „Pimpinone“ de Teleman... Un program elocvent. Am sugera preocuparea pentru o linie modernă a spectacolului de operă. Se beneficiază de aparatul de filmat, de cadrele cele mai variate. Se pot alege, ca interpreți cîntăreți-actori, nu numai cîntăreți de recitativ. Într-un cuvînt, fiecare spectacol liric TV poate fi exemplar pentru spectacolul modern de operă, spre care se îndreaptă gîndurile muzicienilor, melomanilor, a aceluși spectacol fluent, coerent, care să nu aibă deloc încărcături vetuste.

SMARANDA OȚEANU

Muzică veche din țara noastră

Cvintetul *Concertino* alcătuit din Adrian Semo (vioară), Otto Georges Roth (violă), Virgil Frâncu (flaut), Tiberiu Ungureanu (violoncel) și Nicolae Licareț (clavecin) a prezentat, în primă audiție, împreună cu tenorul Florin Diaconescu, o serie de dansuri de Daniel Speer din *Povestirea muzicală turcească despre Till Buhogîndă*.

Muzicianul german Daniel Speer a trăit între 1636—1707. Așa cum rezultă din cercetările muzico-

logului Octavian-Lazăr Cosma, care a publicat un documentat studiu în *Muzica* no. 2 din 1971, Speer a fost în slujba domnitorului moldovean Gheorghe Ștefan, în cea de a doua domnie a acestuia (1653—1658). El a cunoscut și studiat cu pasiune datinile popoarelor din această parte a sud-estului european, dînd la iveală lucrarea cu titlul menționat, o povestire cu caracter muzical-coregrafic cuprinzînd 41 dansuri. Alături de Cvintetul instrumental se recurge și la un povestitor, (solo de tenor) care narează cele întîmplate, acesta însoțind acțiunea.

Am urmărit cu acest prilej, nu mai puțin de 22 dansuri. După o lungă *Intrada* au urmat o suită de Dansuri căzăcești, ungare, poloneze, valahe, moscovite și chiar un dans grecesc, aranjate cu păstrarea unei alternanțe de repede și lent — pentru crearea contrastelor necesare, de mișcare. Toate, de o bogată melodicitate, armonizate simplu și plăcut.

Am apreciat cvintetul „Concertino“ care își conturează tot mai precis potențele-i interpretative. A cîntat cu activă participare, cu puritate intonațională și rigoare ritmică. Deasemenea, vocea atât de frumos timbrată, de clară și intensă a tînărului tenor Florin Diaconescu, care a împlinit rolul de comentator al acestei muzici de balet. Am putut recunoaște caracterile naționale ale diferitelor dansuri (cele valahe aveau atribute, bine precizate, de jocuri românești). Daniel Speer — așa cum a arătat O. L. Cosma citîndu-l însuși pe compozitor — „Nu a adăogat *pro forma* îndicativul național. Nu. Autorul în persoană a participat la sărbătorile, petrecerile, manifestările muzicale“. Ele au fost armonizate colorat, simplu, de un diatonism perfect. Trebuie să spunem însă că erau scrise toate în aceeași tonalitate și aduse cam la același numitor comun ce purta pecetea personalității lui Daniel Speer... În tot cazul, a fost o interesantă luare de contact cu o cultură muzicală despre a cărei existență, pe meleagurile noastre, la acea epocă, (veacul XVI-lea) se cunoștea prea puțin sau de loc.

În aceeași seară o formație de muzică veche condusă de Ludovic Bacs a prezentat creația unor compozitori ca Valentin Greff Bakfart născut în 1507 la Brașov și Gabriel Reilich care a trăit între 1660—1667 la Sibiu. Activitatea lor este într-adevăr demnă de luat în seamă, nu ca un simplu document de arhivă ci ca avînd o valoare intrinsecă.

Bakfart a fost un lutist celebru al epocii. *Ricerari*, *Fanteziile* sale sînt de cea mai bună factură, menționate ca atare și de Hugo Riemann în dicționarul său.

Fantezia ascultată s-a distins prin polifonia sa aerată, redată cu multă claritate de către grupul instrumentiștilor care, sub conducerea lui Ludovic Bacs, ne-au restituit și acea atmosferă vetustă datorită în bună parte și instrumentelor vechi folosite (lăută, viola da gamba precum și o întreagă familie de flaute). Interesante au fost și cele cîteva *Lieduri* pe care soprana Georgeta Popa-Stoleru le-a cîntat cu o voce limpede, frumos stilizată, acompaniată discret de aceeași formație, fără însă să putem afirma că profilul cîntecelor ne-a apărut suficient de individualizat.

Autenticitatea stilului popular avea să fie învederată de *Suita de dansuri* din *Codex Caioni*. Minuna-

tu! cărturar de origine română care a trăit în veacul XVII-lea s-a priceput să noteze cu mult discernământ o seamă de cîntece și dansuri de epocă în care folclorul nostru este ușor de recunoscut. S-au făcut astfel bine simțite, în interpretare, anumite întorsături melodice și ritmuri viguroase specifice cîntecului românesc.

Se cade elogiată munca artistică a complexului muzician care este Ludovic Bacș — dirijor și instrumentist de talent deosebit, totodată cercetător asiduu în ale muzicologiei și animator valoros al vieții noastre muzicale, ale cărui realizări sînt egale de modestia, de discreția sa exemplară. Îi revine meritul, între altele, de a fi polarizat în jurul său o seamă de tineri instrumentiști — o formație întregă de muzică veche — care lucrează ca și conducătorul lor cu pasiune și dăruire, din simpla dragoste pentru artă.

„Simfonii” de Liviu Glodeanu în primă audiție

Conducînd Filarmonica „George Enescu”, dirijorul Paul Popescu a prezentat în primă audiție *Simfonii* pentru instrumente de suflat de Liviu Glodeanu. Preocupat de sonoritățile acestor instrumente, a scris „o muzică țesută din liniile severe, simple, fruste, ale suflătorilor”. Este o afirmare a compozitorului care s-ar cere, credem, particularizată la anumite sonorități ale instrumentelor de suflat și nu extinsă în bloc asupra acestora. Sintem de acord însă cu calificarea sa de „sonorități fruste”. (Frust, dela italianescul *frusto* — uzat — reprezintă, în sens figurat, ceva lipsit de finețe). Pentru că Liviu Glodeanu a adus în joc, într-adevăr, sonorități deseori foarte aspre, dure, în special la alămuri. Compozitorul mai lămurește în programul de sală că denumind lucrarea „Simfonii” a avut în vedere sensul etimologic inițial al cuvîntului: „lucrări muzicale destinate a fi interpretate de un ansamblu de instrumentiști”, fără structurări proprii simfoniei.

Cum s-a prezentat această primă audiție?

Grupuri întregi de instrumente expun diferite fraze și idei muzicale, melodii ce se desfășoară simultan, realizînd ample suprafețe sonore, plane polifonice, ca și poliritmii, într-o complexitate ce dă impresia unor uriașe forțe de desfășurare, în permanentă mișcare și schimbare.

Compozitorul nu a vizat la nici un descriptivism dar subliniem prezența unor ritmuri de jocuri sacadate, românești, cît și a anumitor sonorități ca de buciom ori de fluierași care își fac loc spre final.

Vom arăta că lucrarea a fost redată aproape tot timpul la maximum de intensitate sonoră și că nu am putut desluși — cel puțin la o primă audiție — momente statice, calme, de relaxare care, aducînd contrastul necesar, i-ar fi dat incontestabil mai mult relief. Părerea noastră este că această compoziție îl exprimă foarte bine pe autor: e riguroasă și robustă,

concisă, nu lipsită de unele asprimi, și durități. Totul este, neîndoios, foarte bine socotit, cumpănit, combinat, organizat. Avem convingerea însă că între frumusețea înălțurilor și combinațiilor de pe portativ și imaginile muzicale, generate de acestea cînd sînt transpuse în valori sonore, există o oarecare diferență...

Liviu Glodeanu, care a eliminat deliberat coardele și percuția pare să creadă că a realizat un tur de forță și că acestea i-ar fi ocazionat anumite „artificii” de colorit, pe care am înțeles că le-a repudiat *de plano*. Asemenea „artificii”, să fie sigur că ar fi fost binevenite. În mîna sa expertă puteau realmente atenua duritățile, asprimile care au apărut exacerbate, la alămuri, pînă la puternice stridențe.

Dirijorul Paul Popescu, precum și suflătorilor Filarmonicii le revine meritul de a fi depus mult sîrg, organizînd prezentarea în bune condițiuni a unei lucrări de mare exigență care a suscitât interes.

Am urmărit apoi Concertul pentru violoncel și orchestră de Schumann. Solista, Karine Gheorghian (U.R.S.S.) a vădit, în primul rînd, excelenta școală la care s-a format, aceea a lui Mstislav Rostropovici. Sunetul său în registrul grav a apărut cald, frumos colorat mergînd, deasemenea, cu eleganță și fără nici o dificultate și în acut. Sunetele pianissimo au fost redade la maximum de finețe, totuși audibile. Ne-a impresionat în mod deosebit suplețea și flexibilitatea cu care mînuia arcușul. Frazarea sa a fost îngrijită iar interpretarea concertului avînd toate atribuțiile bunei arte, a fost de un romantism sobru.

Sarabanda de Bach pentru violoncel solo, oferită în supliment, a fost prezentată ireproșabil ca intonație și în stilul cerut.

Paul Popescu, dinamic, precis, fără efecte exterioare, a condus lungul program de concert (din care au mai făcut parte, uvertura *Manfred* de Schumann și *Simfonia a II-a* de Honegger) cu seriozitatea ce definește realizările sale dirijorale.

J. V. PANDELESCU

Monteverdi: „Încoronarea Poppeei”

Inițiativa Radioteleviziunii de a prezenta în concert public opera lui Monteverdi: *Încoronarea Poppeei* constituie — mai mult decît încă una din încercările de îmbogățire a repertoriului concertelor simfonice pe seama creației de operă — un adevărat act de cultură. Căci Claudio Monteverdi a jucat un rol determinant, epocal, în istoria operei, într-un moment în care genul se afla la începuturile sale. Se știe că, după ce corifeii „Cameratei florentine” — Jacopo Peri și Giulio Caccini — au creat primele opere, *Dafne* (1594) și *Euridice* (1600), Monteverdi a introdus în 1607, odată cu opera sa *Orfeo*, prima reformă a genului: abia chemat la viață: cîntul monodic este eliberat de servitutea urmării în detaliu a accente-

lor frazei și ale cuvîntului, expresia melodică apare îmbogățită, recurgîndu-se la noi mijloace pentru colorarea și diferențierea imaginii sonore, totul devine subordonat exigențelor situației dramatice.

Orfeo n-a constituit, totuși, decît un început. Culminația creației monteverdienne avea să fie atinsă cu 35 de ani mai tîrziu, în 1642, cînd maestrul necontestat al noii „dramma per musica” dă la iveală *L'incoronazione di Poppea*, capodoperă devenită ulterior model pentru întreaga activitate creatoare a așa-numitei „școli venetiene”. Pornind de la libretul scris de avocatul venetian Giovanni Francesco Busenello după faptele istorice relatate în volumele XIII și XIV ale *Analelor* lui Tacitus, Monteverdi a realizat odată cu *Incoronarea Poppeei* prima operă cu subiect istoric. Acțiunea are în centrul ei pe împăratul roman Nero și pe curtezana nobilă Poppea Sabina, evocînd împrejurările în care aceasta din urmă reușește să înlăture toate piedicile puse în calea țelului ei final: căsătoria cu Nero și încoronarea ca împărăteasă a Romanilor. Pentru redarea muzicală a acestei acțiuni dramatice, Monteverdi a recurs la o rafinată portretizare a principalilor săi eroi: Nero, de pildă, este înfățișat ca o fire brutală, nemiloasă, în diferite scene, dar mai ales în aceea a întîlnirii cu filozoful Seneca, în care respinge net orice sfat moderator al bătrînului său dascăl, pentru ca — la aflarea morții lui Seneca — să izbucnească într-un șir de vocalize, semn al satisfacției sale pline de cinism. Din punctul de vedere al structurilor muzicale utilizate, Monteverdi pune accentul pe recitative, urmate de „ariosi” în formă strofică sau de duete, adeseori construite în manieră de *canon* sau de *passacaglia*, totul fiind pus, cu o uimitoare îndrăzneală, în slujba expresiei dramatice. Pilduitoare, în acest sens, este impresionanta scenă a morții lui Seneca, în care corul discipolilor filozofului își unește vocile pentru a încerca să-l înduplece pe acesta să nu dea urmare poruncii împăratului de a-și curma zilele.

Principalul merit în realizarea proiectului de prezentare a acestei lucrări, care a deschis genului operei noi perspective, revine dirijorului Ludovic Baci, autorul versiunii orchestrale interpretate la concert. După cum este îndeobște cunoscut, rolul orchestrei apare notat în partitura originală — rătăcită timp de peste 200 de ani și găsită abia în 1888 — doar sub forma unui sistem, ceea ce a dus în deceniile din urmă la diferite încercări de reconstituire. În varianta originală a lui Ludovic Baci, o seamă de instrumente uzuale ale orchestrei simfonice moderne (corzi, alămuri) sînt împletite cu instrumente de epocă (viola da gamba, blockflöten), cărora li se adaugă orga, clavecinul și harpa. Nu putem desigur cunoaște cu certitudine care a fost intenția lui Monteverdi în privința orchestrei, dar ceea ce ne-a propus Ludovic Baci ni s-a părut întru totul plauzibil ca dozare de sonorități și ca rezultat final al îmbinării instrumentelor cu corul și cu vocile soliștilor. Este, în orice caz, o realizare care-i face cinste modestului, dar atît de întreprinzătorului dirijor al Orchestrei de studio a Radioteleviziunii.

Despre cîntăreții care și-au unit eforturile pentru a întruchipa personajele operei putem consemna aci, aproape fără excepție, aprecieri elogioase. Au fost,

în general, artiști tineri, în curs de afirmare, ceea ce ne bucură cu alît mai mult, deoarece dovedește disponibilitatea lor pentru stiluri din cele mai variate: Florin Diaconescu (Nero), Horiana Brănișteanu (Poppea), Dan Mușetescu (Seneca), Maria Slătinaru (Ottavia), Georgeta Popa-Stoleru (Drusilia), Virginia Manu (Amor). Lor li s-au alăturat experimentații cîntăreți Martha Kessler (Arnalta) și Ion Stoian (Lucano). Mai puțin ne-a satisfăcut Nicolae Constantinescu, insuficient de expresiv și de convingător în rolul de bariton dramatic al lui Ottone, soțul înșelat al Poppeei. O contribuție valoroasă a fost adusă de corul Radioteleviziunii (dirijor Aurel Grigoraș), mereu prezent în manifestările de o mare varietate stilistică ale instituției și întotdeauna pregătit pentru a face față exigențelor.

EDGAR ELIAN

Program Bach la Radioteleviziune

Perenitatea artei lui Bach este impresionantă. Muzicienii, publicul sînt atrași cu putere de muzica prestigiosului „maestru al maestrilor”. Cînd în program mai figurează și orga, atunci succesul de sală e cel mai mare. Am putut constata acestea odată mai mult cu prilejul Concertului Bach dat de orchestra Simfonică a Radioteleviziunii, sub conducerea lui Emanuel Elenescu.

Originalul *Concert brandenburgic No. 3, în sol major*, compus numai din două *Allegro*-uri, legate între ele printr-o măsură *Adagio*, a fost redat cu o atenție permanentă pentru realizarea unui climat artistic specific muzicii de cameră. S-a cîntat într-un tempo viu, dar aproape permanent în piano. Și dacă în acest concert nu există opoziții sau dialoguri între un grup *concertino* și *ripieno*, în schimb, dirijorul a ridicat pe prim plan cînd sonoritățile violinelor, cînd ale celorlalte partide de coarde, creînd pe de altă parte creșteri și potoliri de intensitate foarte expresive. Chiar dacă acestea sînt contestate de puriștii stilului interpretativ Bach care cer ca muzica să fie lăsată să curgă nesilit, fără intervenții de ordinul nuanțelor dinamice, noi mărturisim că am gustat interpretarea dată de Emanuel Elenescu, cu deosebire în ceea ce privește cîntul ponderat, în piano și contrastele de intensitate pe care le realizează. În cel de al patrulea *Concert brandenburgic* am apreciat și grupul *concertino* alcătuit din violonistul Igor Turjanschi, flautiștii Ionel Năstase și Ion Cațianis. S-a susținut că această lucrare ar putea trece drept un concert pentru vioară și orchestră, întrucît vioara solo este scoasă, uneori, în evidență, avînd și pasaje care reclamă trăsături de virtuozitate. Noi nu sîntem de această părere, întrucît dacă aceste momente solistice există, cu deosebire în prima parte a Concertului, în partea a doua, flautiștii sînt cei care au un rol precumpănitor. De altfel, flautiștii s-au și întrebuițat cu mai multă dăruire cîntînd curat și realizînd un paralelism armonic pe care l-am urmărit cu mult interes. *Fuga concertantă* din *Presto* final,

cu ael *crescendo* la care a participat toată orchestra, a constituit punctul de vîrf al concertului, fiind bine pusă la punct. Dirijorul Elenescu i-a imprimat un caracter energic și decis.

Am urmărit și *Concertele în la major și fa minor pentru pian și orchestră* de Bach — funcția solistică sau obligată a pianului fiind împlinită de data aceasta de orgă. Horst Gehan este un organist deosebit, care s-a afirmat și se afirmă cu succes nu numai ca atare dar și ca dirijor de cor și de orchestră de cameră. În momentele sale libere este și compozitor. Referindu-ne la concertele pentru pian de Bach noi cunoaștem o transcriere la orgă, a *Concertului pentru pian în re minor*, realizată de Bach însuși. Transcrierea dela pian la orgă a celor două concerte audiate ridică probleme multiple și nu credem că ele au fost soluționate cu totul satisfăcător. De aici impresia de cercetare, de dibuire, pe care ne-a lăsat-o cîntul la orgă, în seara de concert. Aceasta nu însemnează însă că ideia trebuie părăsită. Credem că o asemenea muncă artistică solicită multă migală, multe încercări și confruntări. Discuția va putea fi reluată abia după aceea.

Spectacolele Ansamblului folcloric de Stat al R. P. Ungare

În cadrul manifestărilor de prietenie frățească dintre poporul român și poporul ungar, Ansamblul Folcloric de Stat al R. P. Ungare a dat mai multe spectacole în țara noastră înfățișându-ne cu multă strălucire unele aspecte semnificative ale cîntecului și jocului popular ungar.

Ansamblul ființează de peste două decenii, timp în care a cucerit aprecieri deosebit de elogioase atât în patrie cît și peste hotare, în cele 27 țări pe care le-a vizitat.

Cîntecul popular ungar are caracteristici care îl fac ușor de recunoscut. Este monodic prin excelență, curba sa melodică desfășurîndu-se adesea sub forma unei melopee nostalgice, în tonalitate minoră. Alte cîntece au o ritmică focoasă, sincopată și ornamentări specifice. Ele au fost executate de corul mixt și orchestra de coarde. Cîntecele maghiare de Csenki au apărut armonizate pe două și trei voci. Uneori se realiza o plăcută polifonie. Cîntecele de seară lente, interpretate la unison de către corul feteloracompaniate de orchestră au avut o notă de duioșie, au creat atmosferă. Intrarea flăcăilor a adus o animație deosebită. Apoi orchestra a executat repezile ceardașuri pătrunse de o tumultoasă viață, cînd concert-maestrul Berki Laszlo a cîntat în autenticul stil virtuoz al violoniștilor populari.

Cîntecul scris de Nemeth-Csámpay, în *Memoria lui Bihari*, lăutar ungar vestit pentru măiestria sa (1769—1827), a constituit un exemplu de ritmică vjeliioasă dar foarte precisă și totodată de cîntec liric de răscolitoare nostalgie în care vioara concert-maestrului amintit și țambalul și-au împărțit rolurile de virtuozitate.

Melodie din Sic de Gulyás, un *Cîntec de nuntă* de Behar au prilejuit afirmarea deosebit de pozitivă a orchestrei alcătuită îndeosebi din instrumente de coarde dirijată de D. Bárdos Tamás.

Corul mixt, cuprinzînd cîteva zeci de cîntăreți, a apărut o formație foarte disciplinată, bine încheată, care a cîntat nuanțînd îngrijit, sub conducerea maestrului Pászti Miklos, alcătuiind totodată fondul muzical pe care s-au desfășurat deseori dansurile.

Dansurile, de o vitalitate deosebită, au fost executate în tradiționale costume populare ornamentate frumos dar cu o anumită sobrietate pe care am apreciat-o mult. În „Dansul cu sticla“ fetele au înfățișat pe lîngă aspectele coregrafiei populare specifice și o reală măiestrie căci nu a fost puțin lucru executarea unui joc, fie el și mai lent, cu păstrarea în echilibru, pe cap, a unei carafe pline. „Dansul ciobănesc“ a constituit la rîndu-i o afirmare a energiei și robusteții flăcăilor, în tipicele lor costume, cu dulămi împodobite cu găitane, pălării cu boruri largi și cizme. S-au distins soliștii Sajti Sándor, Arbóth Andras, Rajkay Miklós, Sători Láslo, prin agilitatea mișcărilor și diversitatea figurilor. O notă de pitoresc a introdus și tradiționalul cimpoi care și-a alăturat cîntul său pătrunzător acestei manifestări dansante cu rădăcinile adînc împlîntate în viața păstorilor din cîmpia ungară.

Cu o notă de remarcabilă autenticitate, doar ușor stilizate, au apărut *Dansurile țigănești*.

Două tablouri din viața poporului ne-au reținut în special atenția: *Seara la șezătoare* unde jocurile foarte diverse, executate pe grupe de abili dansatori, au lăsat loc unor scene de divertisment burlesc și *Nunta la Ecser*, un întreg ceremonial în care toate obiceiurile de circumstanță erau prezente, de la găteala miresei cu marama, la jocurile nuntașilor (unele cu buzdugane) și bind-nțeles, nelipsita ploscă de vin... Coregrafia întregului spectacol, a fost realizată cu reliefaarea elementelor esențiale ale dansurilor populare ungare (maestrul Mátyus Zoltán). Conducerea artistică (maestrul Lantos Rezső) și direcția generală a eminentului artist Râbai Miklós s-au făcut simțite cu eficiență la tot pasul, spectacolele muzicale și dansante oferite avînd o superioară ținută artistică.

Ansamblul folcloric de Stat al Republicii Populare Ungare s-a bucurat de un mare succes în rîndurile publicului. Spectacolele date aducînd în mijlocul nostru înfloritoarea viață de artă din țara vecină și prietenă au contribuit la stringerea și mai puternică a legăturilor frățești dintre poporul nostru și poporul ungar.

J.-V. P.

Turneul Ansamblului de operă din Phenian

Prin opera revoluționară *Marea de sînge*, lucrare colectivă după epopeea națională coreană cu același titlu, prezentată pe scena Operei Române din București de omogenul și excelent instruitul ansamblu al Operei din Phenian, publicul nostru a putut lua cunoștință de accentele patetice ale sensibilității frămîntate de o adevărată mistică a iubirii de patrie și

libertate a unui popor care nu-și va găsi liniștea și fericirea deplină decât după ce în lumea întreagă pacea și justiția vor ocroti ursita omenească.

Lucrare de mari proporții — de fapt o frescă de autentică exaltare a luptei coreenilor împotriva cutropitorilor japonezi — se dilată de-a lungul celor șapte acte într-o încordare maximă, prezentându-ne, prin soarta unei familii, toate reflexele tragice ale încercărilor de a scutura jugul oprimării. Sub figura diferitelor personaje am descoperit, în fond, același tip al omului simplu din popor, care, deși copleșit de puterea organizată a străinilor și de armele lor, înfruntă cu toată lucida lui deznădejde, iscată de conștiința raportului inegal de forțe, pe străini. Actele lui țin astfel de eroismul absolut, atîta timp, firește, cît e singur, ca, din clipa încadrării sale în lupta dirijată de comuniști, cu obiective și metode bine gîndite, actele acestea să devină fragmente ce se compun ca pietricelele unui joc, la intervenția mîinii dibace, dintr-o luptă unitară menită să ducă la scopul propus: eliberarea!

Tensiunea sub care dorința oamenilor din popor de a-și redobîndi demnitatea și libertatea se manifestă este zugrăvită de o muzică simplă, inteligibilă, încărcată de emoții. Ea s-a născut dintr-un remarcabil efort de obiectivare, pe care orice metamorfoză artistică îl presupune, dar cu o precisă evocare a momentelor epopeii trăite aievea de coreeni. Desfășurarea de episoade ale acțiunii, spre deznodămîntul ce se va precipita o dată cu solidarizarea luptelor răzlețe, cu multe victime, ale partizanilor, în jurul unui comandament politic, este urmărită de muzică cu o intensitate ce nu-și greșește efectul asupra auditorilor. Orchestra fină, dar de puternică expresie dramatică la nevoie, apelînd și la cîteva instrumente de coarde și de suflat specifice Orientului îndepărtat, fără a-i lipsi îndeosebi percuția bine folosită, a avut sarcina de a ilustra și caracteriza personajele și situațiile, dar rolul ei a fost îndeosebi acela de a acompănia.

Fiindcă, în *Marea de sînge* eroul este omul corean și jertfele aduse de el pentru realizarea idealului colectiv, așadar vocea lui este chemată să exprime momentele semnificative ale acțiunii, ea este principala purtătoare a mesajului ce se degajă din opera care oglindește un moment al istoriei naționale. De aici, apoi, și rolul pe care cele două coruri — unul de femei, altul mixt, plasate în fosa orchestrei — îl au de-a lungul întregii lucrări, comentînd, stimulînd, încurajînd și sîrvind concluziile impuse de dramaturgie.

Este dificil a scrie despre o operă născută în Coreea, din realitățile și tradițiile particulare ale unei țări cu o străveche și de altă natură cultură muzicală decât cea europeană. Sarcina criticului a fost însă ușurată, într-un fel, de marea sinceritate a limbajului ei muzical, de puterea cîntecelor — arii, duete, ansambluri cu cîntece de mase revoluționare — de a scoate în evidență o atmosferă care nu ne este străină, o dată ce tratează emanciparea poporului de sub tutela și exploatarea străină. Intonațiile caracteristice Asiei alternează cu romanța sau cîntecul romantic de tipul celui creat de Glinka, izbutind să reliefeze în cîteva momente de culminație un întreg popor, ce și-a împus unitar aspirațiile și individualitatea atenției mondiale.



Interpreții acestei epopei lirico-dramatice coreene, cîntărețele Kim Ki Văm și Kim Iăng Ok, ca și cîntăreții Iun Ciung Ki, Iang Hi, Ciăng Bong, Kim Ho Ki și actorul comic Kim Iăng Văm s-au bucurat de aprecierea spectatorilor. Prin nivelul propus de fiecare în parte și de toți împreună, într-un colectiv perfect omogen, s-a desprins tocmai ceea ce *Marea de sînge* căuta să sugereze: ideea de identitate, de solidaritate dintre oamenii aceluiași pămînt și al acelorași năzuințe. Cîntînd și jucîndu-și rolurile, artiștii coreeni au retrăit, de fapt, ceea ce pentru părinții și bunicii lor a fost, în preajma anilor '30, o tragică experiență de viață. Interpretarea lor a însemnat, în acest fel, o emoționantă reîntoarcere în matca obștească.

Dirijorul Son Săk Hoan merită considerații superlative pentru atenția și înțelegerea cu care a menținut orchestra în limitele precise ale acompanierii, reliefind în schimb episoadele corale și, firește, dînd prilej soliștilor vocali de a-și etala capacitățile. Regia lui Kim Iang Hi a fost ceva ca un reflex al sentimentelor personajelor și al muzicii, căreia mișcarea din scenă i s-a supus parcă instinctiv. Pictorul scenograf Hoang Rion Su, îndrăgostit de peisajele patriei sale, a știut să le evoce cu mijloace simple și convingătoare, dinamizînd tablourile pitorești prin proiecții eficiente, creatoare de atmosferă.

Marea de sînge, prezentată la București și Iași, a constituit astfel un prilej pentru a vibra, cu rezonanțe amplificate, la ideea general umană a dragostei de libertate și a spiritului de sacrificiu.

GEORGE SBĂRCEA

Soli ai artei muzicale chilene

În prima decadă a lunii martie, Corala de cameră a Universității Chile din Valparaiso, care întreprinde un turneu în Europa, a dat mai multe concerte și în țara noastră. Prezența oaspeților chilieni în mijlocul nostru ne-a bucurat în mod deosebit.

Corală a luat ființă cu aproape douăzeci de ani în urmă la inițiativa profesorului Marco Dusi care este și astăzi dirijorul ei. Participarea acesteia, sub oblauduirea Institutului „Extension Musical” al Universității din Chile la viața muzicală este activă și importantă. Corală dă concerte cu regularitate atât de sine stătătoare (a cappella) cât și împreună cu orchestra simfonică din Valparaiso. A întreprins și întreprinde, de asemenea, lungi turnee de concerte în patrie cât și peste hotare, în America de sud, Statele Unite, în Europa etc. Alcătuită îndeobște din studenți, formația se reînnoiește necontenit.

Concertul dat în sala „George Enescu” a Conservatorului „Ciprian Porumbescu” ne-a dat prilejul să apreciem însușirile acestei formații artistice universitare.

Repertoriul său este foarte variat, așa cum am putut constata în seara de concert.

A fost interpretată mai întâi muzica unor mari preclasici. În motete, madrigale și șansonuri de Scarlatti, Monteverdi, Juan del Encina, Matheo Flecha, Tomas Luis da Victoria ș.a. corul a vădit calități esențiale. Vocile de o deosebită claritate și justete au apărut perfect echilibrate pe partid. Bogata expresivitate a cântului se datorește nuanț lor variate solicitate de dirijorul Marco Dusi. Întrile succesive,

în imitații, apoi desfășurările polifonice au arătat stăpânirea unei tehnici corale de serioasă și competentă formație. S-a cântat fără stridențe, cu o atenție deosebită pentru nuanțele de piano. Finalurile, încheierile de frază au fost realizate cu finețe, filate în chip subtil, cu o deplină muzicalitate.

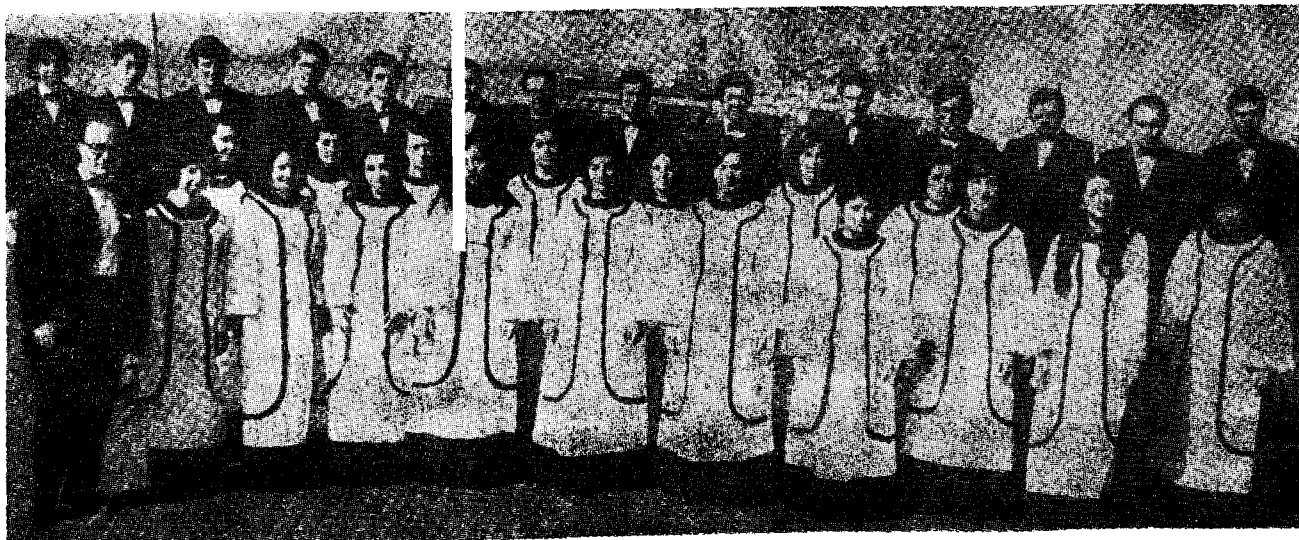
Am făcut cunoștință apoi cu muzica unor compozitori chilieni contemporani ca Gustavo Becerra, Sergio Ortega, Leon Schidlowsky și A. Villaroel ale căror liederuri au apărut originale, cu o anumită tentă spaniolă și, ca o notă comună, de o cantabilă melodicitate.

În bogatul program au luat loc și o seamă de cîntece cu caracter descriptiv și folcloric ale unor compozitori ca Atahualpa Yupanqui (Argentina) B. Alarco (Peru), J. Nim-Culmell (Cuba), H. Villa-Lobos (Brazilia), precum și un dans popular din Israel — lucrări introduse în repertoriu ca un simbol al universalității artei, a legăturii, și apropierii prin mijlocirea muzicii, între popoare. Profesorul Marco Dusi, animator entuziast al coralei chilene, a dirijat cu energie și precizie dar fără rigiditate și totdeauna cu zîmbetul pe buze, dînd relief atrăgător interpretărilor.

Numerosul public care a asistat a făcut o caldă manifestație de simpatie oaspeților chilieni.

Acest concert aducîndu-ne ecourile muzicale din îndepărtata țară de pe coasta Pacificului, a însemnat un adevărat mesaj de prietenie al poporului chilian față de poporul nostru.

J.-V. P.



Adrian Sunshine și „Carmina Burana“

Marele succes obținut de dirijorul american Adrian Sunshine cu ocazia debutului său bucureștean la pupitrul Filarmonicii „George Enescu“ se datorează desigur, înainte de toate, popularității de care se bucură cantata lui Carl Orff *Carmina Burana*, dar și unor însușiri artistice personale de prim rang, cu care s-a impus deopotrivă în fața orchestrei și a publicului.

Elev al lui Leonard Bernstein și Pierre Monteux, Sunshine s-a remarcat încă de la vârsta de 24 ani înființând și conducând Orchestra de cameră din San Francisco, pentru a-și perfecționa apoi cunoștințele profesionale în Europa, la Academia „Mozarteum“ din Salzburg și la seminarul de dirijat organizat de Radiodifuziunea olandeză. Activitatea sa ulterioară s-a desfășurat în continuare mai ales tot în Europa, la Paris, Londra, Barcelona și Lisabona dar și în alte centre europene și americane, aprecierile obținute fiind pretutindeni deosebit de elogiase. În prezent cvadragenar, Adrian Sunshine se impune prin pregătirea sa profesională solidă, printr-o memorie muzicală prodigioasă, prin știința de a se apropia de instrumentiștii orchestrei și de a obține de la ei maximum de randament, dar mai ales printr-o rafinată muzicalitate, cu atît mai evidentă, cu cît s-a exercitat în condițiile prezentării cantatei lui Orff, în deobște caracterizată printr-o notă dominantă de primitivism (dacă înțelegem prin aceasta neglijarea sistematică a scriiturii polifonice, a armoniei, a cromatismului și a modulației).

Lucrare spectaculară, pe alocuri voit simplistă și chiar brutală, *Carmina Burana* ridică dificile probleme de interpretare în fața orchestrei, dar mai ales a corului și a soliștilor vocali, puși în situația de a reda — adeseori prin efecte paramuzicale — frenezia dionisiacă pătrunsă din Grecia antică în tradiția estudiantină a Evului Mediu german, și aceasta folosind forța verbală a unor limbi atît de diverse ca latina vulgară, germana medievală, italiana și franceza veche meridională. Alternarea episoadelor bachice (trădînd influența lui Kurt Weill din *Opera de trei parale*) cu truculența carnavalescă din secțiunea *In taberna*, cu medievalismul delicat din *Primo vere* și cu insidioasa gingășie din *Cour d'amours*, toate desfășurate sub semnul unui expresionism cvasi-verist, demonstrează — în ciuda eterogenității genurilor abordate — existența unui factor comun: primordialitatea acordată cuvîntului cîntat, declamației corale. Sub acest aspect, realizarea corului Filarmonicii (pregătit de Vasile Pântea) merită a fi evidențiată poate mai mult ca oricînd, în deosebi cu referire la agilitatea articulației. Dintre soliști, Eduard Tumageanian a rezolvat cu brio pagini de mare dificultate, printre care mai ales *Estuans interius* din episodul *In taberna*, cu efectele sale burlești de falset, Virginia Manu a avut vitalitate și delicatețe, impunîndu-se și sub aspectul tehnicii vocale în cadența din *Tempus est jocundum*, iar Nicolae Andreescu a trecut cu o remarcabilă ușurință prin notele registrului supra-acut al cîntecului *Olim lacus colueram*, scris de fapt pentru vocea extrem de rară de contra-tenor.

Slăpînd cu mînă sigură tot acest ansamblu orchestral, coral și solistic, Adrian Sunshine a realizat o versiune a popularei cantate profane orffiene, în care verva epică sau orgiacă a compozitorului s-a ridicat pînă la o reală măreție. Oricît de contestată ar fi această lucrare — adeseori învinuită de contingențe cu procedeele music-hallului — ea reflectă totuși o manieră contemporană, una din nenumăratele maniere cărora le-a dat naștere arta muzicală în secolul nostru. Bine interpretată, așa cum a fost sub bagheta lui Adrian Sunshine, *Carmina Burana* poate avea în orice caz meritul de a atrage spre sala de concert un public larg, amator al muzicii de mare accesibilitate.

Programul concertului a mai cuprins prima audiție a piesei coral-simfonice *Nǎnie* (după cuvîntul latin „naenia“ — cîntec funebru) de Brahms, scrisă în 1884, la moartea marelui pictor german Anselm Feuerbach, pe versuri de Schiller. Atmosfera calmă, predominant lirică a lucrării a fost redată cu multă sensibilitate și acuratețe.

Solistul serii a fost Mihai Constantinescu, în *Concertul nr. 1 în la minor de Bach*, prezentat într-un stil pur și într-un tempo „așezat“, așa cum convine *allegro-urilor* bachiene. Acompaniamentul orchestral al lui Sunshine a fost ponderat și viu, contribuind la redarea lucrării în spiritul în care a fost concepută, mai apropiat de *Concerto grosso* decît de concertul instrumental propriu-zis.

E. E.

Sylvie Mercier-Constantin Bugeanu

Părăsind schema obișnuită a unui program săptămînal, simfonicul Radioteleviziunii, dirijat de Constantin Bugeanu, ne propunea audierea a două lucrări binecunoscute, fiecare dintre ele avînd însă o nuanță de originalitate în prezentare. Prima lucrare, poate cel mai reprezentativ moment al genului concertant românesc din deceniile trecute, *Concertul pentru pian și orchestră* de Paul Constantinescu, s-a bucurat de interpretarea pianistei franceze Sylvie Mercier. De aproape zece ani, artista franceză a inclus în repertoriul ei acest concert, fiind impresionată de calitățile sale expresive cît și de factura instrumentală spectaculoasă. Deseori, de la prezentarea acestui concert la Paris, în 1963, Sylvie Mercier a reluat lucrarea, acum susținînd confruntarea cu publicul românesc. O factură personală în abordarea partiturii, asimilarea trăsăturilor stilistice specifice fac din interpretarea Sylviei Mercier un adevărat eveniment. Nu putem să nu ne bucurăm cînd, ascultînd un artist care a abordat de-a lungul carierei sale deosebit de elogiios comentate un repertoriu extrem de vast, vedem cu cîtă sensibilitate este înțeleasă muzica românească, redată cu întreaga vibrație a pătrunderii sincere a sensurilor textului. Este, fără îndoială, o dovadă concludentă a viabilității gîndirii lui Paul Constantinescu, a universalității școlii româ-

nești. Pentru această demonstrație, Sylvie Mercier merită cele mai călduroase aprecieri.

A doua lucrare din program ne-a prilejuit audierea muzicii integrale a baletului *Daphnis și Chloe* de Ravel. Îndeobște cunoscută prin intermediul celor două suite simfonice, lucrarea a fost acum redată în întregime, ca o „simfonie coregrafică“, cum o caracteriza însuși compozitorul. Desigur, pentru urmărirea desfășurării cronologice a baletului, elementul plastic este necesar, altfel creîndu-se pericolul unor pauze în relația afectivă cu ascultătorul, scăderi ale interesului poetic. Totuși, acest inconvenient a fost din plin compensat de urmărirea dramaturgiei muzicale, conform logicii argumentului anecdotic. Scene cunoscute de obicei detașat, și-au găsit cadrul adecvat, împlinind armonios poemata acestei minunate povestiri muzicale închinată iubirii. Constantin Bugeanu, conducînd Corul și Orchestra Radioteleviziunii, a înțeles acest fapt, depunînd un efort maxim în asamblarea scenelor baletului. Rezultatul, pe măsura muncii, a atins deseori nivelul unui spectacol în care muzica se poate dispensa de imagine. Constantin Bugeanu reușește astfel să justifice valabilitatea discursului ravelian, demonstrîndu-i virtuțile componistice care de atîtea decenii au asigurat baletului *Daphnis și Chloe* o binemeritată celebritate nu numai pe scenele teatrale, ci și în sălile de concert.

GRIGORE CONSTANTINESCU

INTERVIU

Badura-Skoda despre clasicii vienezi

BADURA-SKODA, Paul (n. 1927 Viena). Studii de pian (prof. Viola Thern) și dirijat la Conservatorul din Viena, absolvit în 1948, după care urmează cursurile de perfecționare ale lui Edwin Fischer la Lucerna. Devenit ulterior asistentul maestrului său, continuă — după moartea acestuia — tradiția cursurilor sale la Viena, Salzburg și Edinburgh. „Descoperit“ în 1949 de către Furtwängler și Karajan, parcurge o carieră ascendentă fulgerătoare. Începînd din 1952 întreprinde turnee de concerte în toate continentele, înregistrează un mare număr de discuri (peste 100), participă la cele mai importante festivaluri internaționale, este invitat de către toate marile orchestre simfonice ale lumii, uneori în dubla calitate de solist și dirijor. Din 1966 ocupă postul de „artist în residence“ la Universitatea din Wisconsin (S.U.A.), participînd anual la concerte și conducînd o clasă de perfecționare. Mai deține clase de acest fel la Conservatorul național din Paris, la Universitatea din Chicago și (din anul acesta) la cursurile de vară din Granada (Spania) și Todi (Italia). A înregistrat în „Anul Beethoven“ (1970), alături de prietenul și colegul său Jörg Demus, toate cele 32 de Sonate beethoveniene pentru pian, prezentîndu-le cu comentarii la Televiziunea din R.F. a Germaniei. Toate aceste comentarii au fost editate într-o carte despre Sonatele de pian ale lui Beethoven. Alte lucrări de

muzicologie (realizate în parte singur, în parte împreună cu soția sa, Prof. Dr. Eva Badura-Skoda) sînt dedicate muzicii de pian a lui Bach, Haydn, Mozart, Schubert. A publicat ediții comentate ale Concertelor de pian de Mozart, ale unor lucrări de Schubert (în pregătire ale Etudelor de Chopin). Cartea despre interpretarea muzicii de pian a lui Mozart a apărut pînă în prezent în limbile: germană, engleză, japoneză (în pregătire rusă). După înregistrarea integrală a Sonatelor pentru pian de Schubert pentru Casa americană de discuri R.C.A., pregătește o carte despre muzica de pian a lui Schubert. Prima vizită în România: în cadrul Festivalului internațional „George Enescu“ — 1970.

Convorbirea noastră se țese în jurul întrebării „clasic“: Aveți un compozitor preferat?

Nu, n-am un compozitor preferat, ci mai degrabă un cerc de compozitori, de la Haydn la Schubert, trecînd prin Mozart și Beethoven, adică cei reuniți în mod curent sub denumirea „clasicii vienezi“. Cînd am în față partitura unuia dintre ei, nu văd în ea un text abstract, ci întrevăd — dincolo de notele scrise sau tipărite — oameni de mare vitalitate, deveniți clasici pentru că au fost universali. Tot ce au trăit acești muzicieni e exprimat în opera lor. Mozart, de pildă, nu a fost nici o figură infantilă, nici un semi-zeu, ci un om deosebit de sensibil la bucurie și durere, un om bun, generos, înzestrat cu un instinct sigur pentru frumos. Pentru a tălmăci așa cum se cuvine muzica lui, trebuie să stăpînești deplin meseria înainte de orice; dacă această condiție este îndeplinită, se poate adăuga contribuția personală a interpretului. Între acești doi factori — forma dată de măiestria profesională, conținutul condiționat de aportul sensibilității personale — trebuie să existe o îmbinare organică, un echilibru perfect.

Ce înțeles acordați opoziției clasic-romantic?

Consider că acestea sînt simple vorbe. Uneori Mozart este romantic, iar Chopin clasic. După mine, elementul romantic este prezent cînd sentimentul apare predominant față de formă. În acest sens, Mahler este un romantic prin definiție, deoarece la el predominanța sentimentului duce aproape la dispariția formei. În același sens, Bartók și Enescu mi se par clasici — în orice caz nu neo-clasici, termen pe care-l consider suspect.

Apreciați că s-au înregistrat azi progrese în ce privește interpretarea muzicii clasicilor vienezi?

Indiscutabil. Să nu uităm, înainte de orice, că a existat o perioadă în secolul trecut, cînd Mozart nu se cînta de loc, deoarece era considerat prea ușor din punct de vedere tehnic. Era epoca unor mari virtuozii, de tipul Thalberg, care includea în programele sale numai piese foarte dificile, dar lipsite de substanță. Chiar Liszt făcea concesiuni acestei mode, atunci cînd scria și interpreta tot felul de parafraze de concert după arii din opere, deși rămîne meritul lui indiscutabil de a fi interpretat adeseori lucrări de Beethoven și Schubert. Astăzi, majoritatea pianistilor consacrați folosesc virtuozitatea doar ca un mijloc pentru a pune în valoare conținutul marilor clasici. Există totuși și azi tipuri de interpreți gata să modifice partitura în funcție de posibilitățile lor tehnice, ca de pildă canadianul Glenn Gould, pe care

i-am auzit transformînd un *legato* la Bach în *staccato*, pentru a putea uimi publicul prin tehnica sa formidabilă; era într-adevăr impresionant, dar totodată absurd, pentru că nu avea nici o legătură cu muzica lui Bach.

Să conchidem că, din cauza epocii de predominanță a virtuozității din secolul trecut, tradiția interpretării clasicilor vienezi s-a întrerupt și că totul a trebuit reluat „ex nihilo“ ?

Nu în totalitatea ei. Există totuși și cazuri în care lanțul tradiției s-a menținut, transmițindu-se „ștafeta“ de la maestru la discipol. Eu am avut fericirea să găsesc în Edwin Fischer un profesor, care continua — prin intermediul lui Karl Krause, elev al lui Liszt — tradiția beethoveniană directă, deoarece Liszt a studiat la Carl Czerny, care a fost, la rîndul lui, un elev al lui Beethoven. Cîntul lui Fischer m-a impresionat profund încă în vremea tinereții mele, cînd mi-a trezit convingerea că *așa trebuie să fi cîntat Beethoven însuși*. Abia mai tîrziu am înțeles că dimensiunile geniului beethovenian nu pot fi fixate într-o singură interpretare și că fiecare dintre marii interpreți ai lui Beethoven scot în relief cu deosebire doar unul sau altul dintre aspectele caracteristice ale muzicii Titanului. De altfel, însuși Beethoven nu a interpretat lucrările sale în mod identic.

Cu ce impresii ați rămas de pe urma participării la Festivalul internațional „George Enescu“ în 1970 ?

M-a impresionat în primul rînd publicul Dv., deosebit de cald și de entuziast. Am fost de asemenea foarte plăcut surprinși — atît eu, cît și colegul meu Jörg Demus — de ingenioasa soluție adoptată de constructorii sălii Palatului pentru a asigura o audiență perfectă pînă în ultimul rînd al publicului. Am cîntat în nenumărate săli de concerte ale lumii, dar n-am mai întîlnit o asemenea realizare atît de reușită. Vă asigur că am vorbit pretutindeni cu admirație despre acest lăcaș de artă, pentru care invidiez publicul bucureștean.

E. E.

Muzică de cameră de Mozart

Muzica de cameră de Mozart a fost de natură să intereseze un public numeros, fiind de subliniat și prezența a o seamă de muzicieni, de cele mai multe ori absenți din sălile de concert. Căci muzica lui Mozart, care a fost marea preferință a lui Ceaikovski ca și a lui Richard Strauss și despre care Ionel Perlea ne spunea, la rîndu-i, că „rămîne marea sa slăbiciune“, continuă să atragă, ca un far puternic, pe toți iubitorii de artă, de frumos. Nu e mai puțin adevărat că interpretarea s-a datorat unora dintre cei mai valoroși artiști instrumentiști ai noștri: clarinetistul Aurelian-Octav Popa, violoniștii Varujan Cozighian și Avy Abramovici, violistul George Popovici, violoncelistul Alfons Capitanovici.

Urmărind celebrul *Cvintet în la major pentru clarinet, două viori, violă și violoncel*, reflectam odată mai mult la trăsăturile de căpetenie ale muzicii mozartiene: bogăția melodică ce se revarsă nestăvilită, perfecțiunea formei și capacitatea-i de a exprima cele mai diverse stări sufletești.

Cucerit de calitatea sonoră a clarinetului, Mozart i-a acordat într-o seamă de lucrări un loc important. În faimosul cvintet, cunoscuta temă principală de o rară gingășie, suavă și puțin melancolică, nostalgică, din partea întîia (*Allegro*) a fost expusă pe rînd de coarde și de clarinet. Aurelian-Octav Popa a cîntat-o cu multă dulceață, cu o nesfîrșită poezie. Repriza acesteia în piano a fost absolut o încîntare, ca și dezvoltarea în stil imitativ.

În *Larghetto* Varujan Cozighian și Aurelian-Octav Popa au angajat un dialog de o senină poezie, în stil concertant, pe acompaniamentul în surdină al coardelor. Cîntul de asemenea în surdină atît de simplu și pur, de cald și visător al lui Aurelian-Octav Popa a fost în *Menuet* de o captivantă frumusețe. Astfel dansul a devenit o știință și o mare artă... În primul *trio*, în tonalitate minoră, la care nu participă clarinetul, acompaniamentul lui Avy Abramovici a fost realizat cu deplină finețe și cu discernămint artistic.

În final, *Allegretto con variazioni*, am apreciat mult arabescurile realizate cu virtuozitate și poezie de clarinet precum și chipul deosebit de expresiv în care George Popovici a desenat la violă, acompaniamentul său în cea de a treia variație (în la minor). De-a-lungul întregii interpretări a lucrării prezența violoncelistului Alfons Capitanovici s-a făcut simțită în chip discret și eficace.

Partea a doua a programului a fost acoperită de *Cvartetele în la major (K.V. 464) și re major (K.V. 499)*, prilej de a ne bucura de inegalabila artă mozartiană în interpretarea logică și riguroasă a celor patru parteneri, ajunși la o formulă de colaborare echilibrată, la acel consens stilistic al prezentării muzicii, care să ne facă să-i dorim cît mai des pe podiumul sălilor de concert.

Recital Martha Kessler-Ferdinand Weiss

Mezzosoprana Martha Kessler și-a cucerit mai de mult un loc de frunte, în viața noastră muzicală, ca interpretă a liedului. Recitalul său de la sfîrșitul lunii februarie a însemnat odată mai mult, o afirmare strălucită a largilor sale disponibilități artistice. Am ascultat-o, la oarecare distanță în timp,

căci cîntăreala este foarte solicitată și peste hotare. Putem spune că în prezent a atins absolut acea culme a realizărilor pe care i le-am prevestit, de altfel, încă dela debuturile sale. Dispune într-adevăr de o mare forță, și deosebită justete, căldură și culoare a vocii, la care vin să se adauge potențele-i de diferențiere stilistică, precum și capacitatea sa de a exprima cu plenitudine cele mai diverse sentimente din muzica prezentată — tot atîtea însușiri constituind apanajul interpreților de clasă înaltă.

În *Ode* de Anatol Vieru, pe versuri de Nicolae Labiș a redat pe rînd simțămîntele poetului, dela intimismul din *Tu* și entuziasmul din *Odă soarelui* pînă la expresia stenică a transformărilor revoluționare, a orizonturilor noi, evocate în *Drum* — tîlmăcite toate cu o deosebită pregnanță de compozitor prin mijlocirea unei muzici avînd, încă de acum două decenii, chiar și mai mult, atributele contemporaneității (notăm între altele că intervalica melodice sale pune probleme mai puțin comode, de execuție) dar cantabilă și de o plină expresivitate.

Cîntecele populare spaniole de Manuel de Falla au valorificat pe de-a-ntregul calitățile interpretei. În visătorul *Nana* redat cu gingășie și dulceață, în *Asturiana* interpretată cu un lirism profund, ori în tumultoasa *Seguidilla* și frămîntata *Jota*, cîntate cu mișcarea și nervul tipic al acestor dansuri, apoi în *Polo* și *Șalul maur*, Martha Kessler a adus accentul răscolitor, în grav, al vocii sale și acea expresie pasionată, care denotau un temperament subtil și ardent.

După melodioasele și frumoasele lieduri *Visare în amurg*, *Mîine*, *Liniște*, *Sufletul meu*, *Cum am putea tăinu*, ș.a. scrise de Richard Strauss mai la tinerețe, rediate avîntat și cu o bogată paletă de nuanțe expresive, recitalul a fost încheiat cu celebrele *Cîntec și dansuri ale morții* de Mussorgski, atît de revelatoare pentru geniul compozitorului. Interpreta s-a aplicat și a reușit să restituie caracterul emoționant, descriptiv prin excelență, din rigurosul dans popular *Trepak*. Cu o ascuțită sensibilitate a redat *Cîntec de leagăn*, cu un ton liric *Serenada* și cu mult dramatism *Comandantul de oști*. Este relevabil, în mod deosebit, acel stil tipic rus al interpretării pe care îl cîntăreala și l-a apropiat cu mult succes.

Pianistul Ferdinand Weiss a fost nu un acompaniator ci un eminent colaborator la nișul Marthei Kessler. Dincolo de extrem de cizelata-i tehnică pianistică, el a pătruns în miezul fiecărei lucrări, a realizat uneori adevărate pasaje simfonice, cîntînd permanent cu tact și finețe, cu rafinata înțelegere a unui muzician avizat și subtil.

Recitalul Marthei Kessler-Ferdinand Weiss a reprezentat, pentru toți cei ce au asistat, o manifestare artistică de cel mai bun gust, unul din punctele de vîrf ale stagiunii de pînă acum. Gravarea sa pe un disc ar fi foarte indicată.

J.-V. P.

Sonate de compozitori români în interpretarea lui Mihai Constantinescu

Activitatea camerală și concertistică a lui Mihai Constantinescu, atît ca volum dar mai ales ca deschidere spre cele mai diverse momente stilistice ale creației, este de invidiat. Frecvența aparițiilor sale, dublată de calitatea superioară a acestora, denotă, pe lîngă un impresionant efort, o superioară înțelegere a actului creator și interpretativ.

Mihai Constantinescu pătrunde în spiritul muzicii asupra căreia se apleacă cu tenacitate și luciditate; sacrifică momentele de virtuozitate (în sensul reducerii lor la semnificații); reconstruiește construcția lucrării asemeni unui arhitect; colorează cu metafore extrase din pendularea între vers și arcuș.

Ultimul său recital, susținut la Sala Mică a Palatului, cuprinzînd lucrări semnate de Sabin Drăgoi, Mansi Barberis, Liviu Comes și Doru Popovici, pledează în favoarea afirmațiilor noastre.

Întuirea sigură a zonei expresive proprii fiecărei pagini, interpretarea exemplară tehnic și remarcabilă stilistic, sînt calități pe care Mihai Constantinescu le-a demonstrat cu prisosință și de această dată.

În *Sonata* de Sabin Drăgoi — lucrare ce-și propune o reparcurgere a unui traseu stilistic pentru a se stabili în zona sedimentării folclorice, perimetru inobilat de autor prin *Divertismentul rustic* și *Opera Năpasta* capodopere ale creației românești — momentul deplinei comuniuni între interpret și textul muzical l-a constituit secvența centrală — *Andante epico (quasi parlando)* — pagină de remarcabilă eficiență expresivă în ciuda elementelor de o rară simplitate la care apelează compozitorul.

Sonata pentru vioară și pian de Mansi Barberis, o nouă versiune a lucrării compuse în anul 1956, utilizînd „motive proprii cu intonații populare“ (după cum mărturisește autoarea în programul de sală) ni se pare descînsă mai curînd dintr-o sursă lăutărească. Fără a fi lipsită de o anumită fluentă, datorată evident și interpretării, *Sonata* nu ni se pare a-și găsi loc printre cele mai reprezentative pagini semnate de Mansi Barberis.

Lirismul cald, învăluitor, de un romantism remarcabil prin generozitatea expresiei dar dezvăluit cu discreție al *Sonatei* lui Liviu Comes, constituie atribute ce asigură acestui opus, după aproape două decenii de la definitivarea lui, viabilitate și perspective. Un cîntec popular străvechi străbate întreaga lucrare. Din structura lui se naște și se întregeste această *Sonată*, el îi asigură o unitate stilistică de invidiat.

Contribuția interpretativă s-a situat la același înalt nivel, cu un plus de apreciere pentru lipsa oricărui moment sau element decorativ care să știrbească tînguirea doinită a muzicii.

Recitalul violonistului Mihai Constantinescu (acompaniat la pian de Marta Joja) a culminat cu interpretarea *Muzicii solemne* de Doru Popovici. Am avut revelația unei pagini de un copleșitor dramatism, (de altfel ea poartă drept subtitlu „În memoria victimei-

lor de la Auschwitz”), realizată cu o economie de mijloace și cu o eficiență expresivă ce trădează un compozitor ajuns la definitivă și plenară sa conturare. Arcul expresiv, ce pornește și se pierde într-un spațiu și un timp ce pare descins din tragedia greacă, de o solemnitate și sobritate de cea mai aleasă factură, încadrând în secțiunea centrală un moment culminant, a fost admirabil tălmăcit de interpreți.

Să încheiem succintele noastre însemnări prin veșnica constatare că un astfel de efort interpretativ merita o prezență mai numeroasă. Din păcate rareori o izbîndă pe podiumul de concert este dublată de una organizatorică. Aceasta merita cu prisosință.

MIHAI MOLDOVAN

Gabriel Amiraș

Pianist binecunoscut, aparținînd generației afirmate în ultimul deceniu, Gabriel Amiraș s-a impus în viața muzicală bucureșteană prin cîteva semnificative recitaluri, al căror program vădește un interesant orizont artistic. Recent, recitalul alcătuit din lucrări ale maeștrilor impresionismului a adus în fața publicului două cicluri de mare poezie — *Images* (caietul I și 2) de Debussy și *Gaspard de la nuit* de Ravel. O asemenea muzică cere soluții coloristice speciale, o anumită remodelare a tehnicii instrumentale, care să lase vibrației sonore deplina libertate a sugestiilor. Lirismul din *Homage à Rameau* sau *Cloches*, în care doar anumite sunete transpar dincolo de irizația armoniilor debussyste, și-a găsit o echilibrată compensație în vivacitatea din *Mouvement* sau sprintena alunecare a liniilor din *Poissons d'or*. Gabriel Amiraș preferă desori claritatea desenului, cîturilor ce învâluie manierist cîteodată muzica lui Debussy. Prin aceasta ne propune o ipostază nouă, care continuă firesc evoluția pianisticii romantice, în domeniul miniaturii programatic-imagistice. Clămatul se schimbă în ciclul Ravelian, unde Gabriel Amiraș a intuit dramatismul ascuns al fiecărei piese, transformînd-o în poem sonor, cu reflexe tragice. În special *Le gibet* a fost străbătut de o dominantă tragică, clima sonor depănîndu-se în pulsul implacabil al formulei ritmice oștinate. În schimb, *Scarbo*, prin capriciozitatea jocului de tempo și varietatea culorii, a atins cîteodată nivelul unei povestiri simbolice, în care fiecare frază are un sens aparte, polifonia imaginilor recompunînd tabloul.

În același program, Gabriel Amiraș a inclus două *Novetele* de Dumitru Bughici, compuse special pentru a figura într-o seară de muzică impresionistă. Exercițiul de stil, care probabil l-a captat pe compozitor, îi reușește, aducînd pe alocuri și unele rezonanțe românești, mai ales în ritmică și dinamică.

Am mai consemnat și cu alte prilejuri linia ascendentă a activității concertistice depuse de Gabriel Amiraș. Dacă cu recitalul de sonate beethovenice el a arătat că posedă pregătirea necesară abordării mu-

zicii clasice, prin seara de muzică impresionistă a demonstrat mult mai mult — capacitatea de a recreia imagini, de a trăi poezia sunetului, restituind intențiile compozitorului filtrate prin sensibilitatea unui interpret de amplă viziune artistică.

Gr. C.

Seri muzicale ieșene

Sub genericul „Seri muzicale ieșene“ formațiile reunite ale Filarmonicii și Conservatorului din Iași, ne-au oferit trei interesante manifestări muzicale. Dintre acestea, ne revine plăcută misiune de a recenza Concertul simfonic.

Cunoșteam Orchestra Filarmonicii „Moldova“ din Iași, fie din audiția unor concerte la sediul ei, fie din prezențele sale bucureștene, în ultimii ani nelipsind de pe scena Ateneului Român. Știm cu toții că este într-un vizibil și rodnic proces de întinerire, că întregul colectiv nu precupește nimic pentru ca Iașul să dispună de una dintre cele mai bune orchestre ale țării. Meritul indiscutabil aparține dirijorului Ion Baciuc care cu dăruire, pricepere și entuziasm tineresc, a creat o stare de emulație ce a dus la o impresionantă efervescență artistică, specifică perioadelor de renaștere.

Despre Ion Baciuc, despre tinerii sau vîrstnicii reușiți sub bagheta sa, care lucrează săptămîni și luni pentru șlefuirea unei fraze, pentru sincronizarea unui atac, trebuie scris cu aceleași patetice și incandescente fraze cu care se surprind evenimente memorabile ale luptei pentru perfecțiune a omului.

Am așteptat cu nerăbdare seara concertului fiind convîns că așteptările mele nu vor fi infirmate. Programul divers, oferea aproape fiecărui ascultător ceea ce dorește — de la ritmurile frenetice ale jazzului, folosite de Dumitru Bughici, prin romantica pagină lisztiană și elevatele momente orchestrale wagneriene la scriitorul *Till*. Un program eterogen, (prea adesea catalogat aprioric ineficient), interpretat cu dezinvoltură, gust și rafinament.

Creația lui Dumitru Bughici stîrnește în ultimul timp controversate discuții. Orientarea spre sugestiile oferite de jazz, cînd luxuriant colorat, cînd impresionant de divers ritmic, nu poate fi apreciată decît în funcție de ceea ce obține ca operă de artă finită.

Concertul său pentru orchestră — *Ritm, culoare, melodie* a fost prezentat în primă audiție bucureșteană, după ce la Iași în aceeași interpretare cucerise sufragiile publicului.

Indiscutabil este o pagină ce conține reale izbînzii, atît ale compozitorului cît și ale genului. Este de o sinceritate cuceritoare a expresiei, accesibil, bine construit, eficient orchestrat. Este surprinzător însă cum pendulează între acea muzică pe care Dumitru Bughici o dorește și care-i este deja caracteristică — muzica profundelor implicații — și soluții care, cel puțin în jazz, nu sînt dintre cele mai reprezentative.

După părerea noastră (minată de subiectivism, evident, când îndrăgim *Dialoguri dramatice*) compozitorul nu a găsit deocamdată „cheia” cu care să deschidă ușile și ferestrele aerului proaspăt pe care realmente jazzul îl conține. De ce să considerăm această constatare o nereușită atunci când nici creatori de talia lui Strawinsky sau Copland nu se pot lăuda, după ani de căutări demonstrând contrariul?

Este evidentă, între *Cvartetul de coarde nr. 2* și *Dixtuorul ritmic*, dacă nu ruptura conceptuală atunci mutația. Divertismentul, în accepția sa agreabilă, înlocuiește dezbateră acută și deseori dramatică. Poate cineva afirma că în contextul muzicii noastre de astăzi este perimată destinderea, descrețirea frunții, buna dispoziție? Important în judecata de valoare a unei opere de artă este și relația: ce și-a propus autorul și ce a realizat. Nu numai răspunzând acestei întrebări considerăm *Ritm, culoare, melodie* o reușită, (cu toate afirmațiile noastre nesistemate, necristalizate din lipsa unei perspective pe care doar timpul o conferă.)

Interpretarea lucrării a fost exemplară. Precizia ritmică, omogenitatea ansamblului, reliefaarea cu gust a ideilor tematice, demonstrează că dirijorul și orchestra au pătruns în lumea atât de particulară a muzicii.

Multe rezerve avem în ceea ce privește execuția *Concertului nr. 2 în La major pentru pian și orchestră* de Liszt. De la neacordajele între suflători și pian, în debutul lucrării (este drept că unele instrumente ale orchestrei ieșene candidează, prin vîrstă și degradare, pentru un loc la muzeul de antichități) pînă la suprasolicitarea intensității la alămuri în final, trecînd printr-o echivalență solistică de o asprime și duritate exagerată chiar pentru Sofia Cosma.

În partea a II-a a concertului, Ion Baci nu a propus două nume de rezonanță: Wagner și Strauss.

Preludiu la actul I și finalul operei *Tristan și Isolda*, pagină simfonică pe care o considerăm fără echivalență în genul teatrului muzical, a constituit momentul de plenitudine al simfoniceului.

Ion Baci a dovedit din nou că este un fin și delicat colorist (am auzit linii melodice ce mi-au scăpat altădată), precum și un admirabil constructor.

Perfecțiunea spectaculoasă — poate chiar în sensul de spectacol — a interpretării poemului simfonic *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss, tempii deseori modificați (unele momente solistice fiind din aceste motive sacrificate) au fost compensate de doza de umor și de bună dispoziție pe care rareori am aflat-o, în asemenea cantitate și de asemenea calitate, în alte echivalențe sonore ale partiturii.

Obiecțiile pe care le-am formulat în acest succint material critic sînt o datorie față de calitatea de necontestat a dirijorului și a orchestrei sale. Concertul a fost o îndiscutabilă reușită (poate chiar mai mult, fapt ce ne îndreptățește să dorim cît mai des prezența artiștilor ieșeni la București) dar ridicînd ei înșiși ștacheta calității este oportun să trecem din faza uimirii în fața uimitorului reviriment, în aceea a aprecierii actului interpretativ după criteriile pe care le pretind marile formații.

M. M.

Muzică contemporană prezentată de „Musica Viva” din Iași

Susținut în cadrul tradiționalelor „Seri muzicale ieșene” — pe care muzicienii moldoveni le susțin în ultimii ani, periodic, la București — concertul de muzică contemporană ne-a demonstrat încă o dată complexitatea preocupărilor interpreților oaspeți, tendința laudabilă a acestora de a diversifica pe cît posibil repertoriul de concert. Căci ansamblul „Musica Viva” și conducătorul acesteia, Vicente Ţuşcă, acordă o deosebită atenție fenomenului componistic contemporan românesc și, cum este firesc, îndeosebi muzicii compozitorilor ieșeni pe care o promovează cu asiduitate, cu devoțiune. Ca și în ceilalți ani, apare impresionant — în munca muzicienilor moldoveni — entuziasmul, dorința unei cunoașteri vii, și aceasta chiar cînd participarea sau inițiativa interpretativă oculește unele indicații ale partiturii executate.

Din cele șapte lucrări prezentate, toate — cu o singură excepție — reprezentau prime audiții bucureștene; cinci lucrări de muzică românească și alte două din repertoriul universal contemporan aduc un ciștig bogat atît melomanului atent cît și profesionistului scrupulos, prezenți în sala de concert pentru a cunoaște măcar o parte din producția muzicală actuală deosebit de bogată, de diversă în tendințele ei.

Dintre creațiile de muzică românească, lucrarea compozitorului George Draga intitulată *Eterofonii*, s-a distins, mai ales în părțile extreme, prin valoarea aparte acordată culorii sonore puse în evidență cînd de planuri detașate, bine aerate, cînd de fricțiuni domoale, menite a conferi consistență ansamblului.

Marcînd o importantă tendință de evoluție a limbajului în cadrul creației compozitorului Achim Stoia, lucrarea acestuia, *Vocaliza* — pentru solistă și ansamblu instrumental, aduce o atmosferă arhaică sugerată prin utilizarea unor formule de baladă sau bocet; vizînd aspectul eterogen — prin orchestrație și tehnică de lucru — lucrarea păstrează însă un indiscutabil parfum modal, pus în valoare mai ales în partea vocală de cîntul dens dar foarte maleabil al mezzosopranei Maria-Jana Stoia.

Cunoscută publicului bucureștean din audiții anterioare, cantata *Răscruce* — pe versuri de Tudor Arghezi, lucrare aparținînd compozitorului Ștefan Niculescu — readuce lirismul condensat, cvasi ascetic, implantat unei evoluții lineare sobre, insuficient puse însă în valoare în interpretarea părții instrumentale rămase nefinisate, chiar amorf redade.

Piesa următoare — *Crestături* de Anton Zeman — excelează în etalarea unei bogății impresionante de planuri ritmice de o densitate variabilă; de la contorsiunile interioare, foarte puternice ale materiei sonore, contorsiuni ce construiesc pe ansamblu efecte globale, pînă la dispersia aproape totală a sunetului, percuția se manifestă a fi aproape pe tot parcursul — omniprezentă, luxuriantă, într-o lucrare foarte riguros proporționată.

Ultima piesă de muzică, românească — *Dixtuorul* de Dumitru Bughici, tinde să integreze unei arhitecturi sonore neoclasică, procedee, modalități de construire a frazei și chiar intonații specifice muzicii de jazz.

Indiscutabil, unul dintre cele mai impresionante momente ale întregului concert l-a constituit prezentarea piesei *Rhapsodie*, aparținând compozitorului grec Arghiris Kounadis; este un exemplu strălucit și elocvent prin valoarea sa de preluare și dezvoltare a spiritului și mai puțin a literei muzicii bizantine, de la recitarea aproape psalmodică pînă la incantația exaltată. Iar soprana Maria Boga-Verdeș a conferit discursului muzical tensiunea necesară slujită de un glas amplu, penetrant, capabil să susțină o emoție autentică.

În același concert *Muttermusik* de Riccardo Malipiero demonstrează într-o creație neoclasică compatibilitatea dintre exuberanța tipic latină a expresiei și nigoarda constructivă a spiritului german.

Apreciind, în concluzie, prezența unui asemenea program la București, oportunitatea sa ca și strădaniile în adevăr merituoase ale muzicienilor instrumentiști, nu putem să nu menționăm faptul că în faza actuală — după ce entuziasmul primelor apariții a trecut — interpretarea însăși trebuie să dobîndească mai multă stabilitate și maleabilitate în conturarea subtilităților sonore, să atingă — într-un cuvînt — maturitatea.

DUMITRU AVAKIAN

„Musica serena“

Iașul cunoaște în ultimii ani un adevărat reviriment de ordin muzical. Termenul ar putea să pară exagerat dacă el nu s-ar justifica îndată prin simpla enumerare a noilor formații muzicale înființate de Conservatorul ieșean — corul *a cappella* „Animosi“, ansamblul de muzică contemporană „Musica viva“ — prin înnoirea, îmbogățirea permanentă a repertoriilor Filarmonicii de Stat „Moldova“ ca și prin înmulțirea contactelor artistice dintre Conservatorul „George Enescu“ și Filarmonică.

Am scris altădată despre debutul corului „Animosi“ și al ansamblului de muzică contemporană; rîndurile de față vor să consemneze un alt debut de la Iași, al unei noi formații camerale, un trio de coarde cu flaut și clavecin, care a fost numit „Musica serena“. Asistentul Ioan Welt la clavecin, studenții Bujor Prelipceanu (vioară), Dumitru Gherman (flaut) și Dan Prelipceanu (violoncel) au interpretat piese de T. Albinoni, J. Bodin de Boismortier, J. Ph. Rameau, J. J. Fux, R. Keiser și J. S. Bach și este de remarcă că piesele au fost alese dintre lucrările ample, reprezentative pentru compozitori.

Relativa maturitate a execuției, a concepției, siguranța care n-a părăsit nici o clipă pe tinerii instrumentiști, în sfîrșit, certul rafinament și acuratețea interpretării pasajelor contrapunctice, ne-au făcut să pri-

vim formația ieșeană ca pe una din forțele artistice de prim rang a viitorului apropiat.

Să încheiem notele de față cu o sugestie pe care o facem organizatorilor de la Ateheu, aceea că ar fi de dorit să privească mai cu atenție la asemenea apariții, adică să încerce să le programeze mai des în concerte, să le ofere nu numai condițiile debutului, ci și pe acelea ale consacrării.

ȘTEFAN BLĂNARU

Cornelia Bronzetti-Florența Barbălat

Stagiunea camerală constituie, pentru evoluția muzicienilor noștri, au adevărat laborator de maturizare a posibilităților lor artistice. An de an, prin intermediul recitalurilor instrumentale, ei au condiții esențiale de verificare și consolidare a experienței interpretative. Remarcăm acest fapt, tocmai în legătură cu concertul de sonate susținut de Cornelia Bronzetti în Sala mică a Palatului, concert care se înscrie pe o constantă linie de evoluție a violonisticii sale. An de an, recitalurile sale au vădit o preocupare deosebit de serioasă, îndreptată atît spre diversificarea repertoriului, cît și spre desăvîrșirea modalităților de expresie. Recentul concert de sonate ne-a atras atenția în primul rînd prin seriozitatea cu care a fost ales programul, evitîndu-se locurile comune, accentuîndu-se anumite elemente muzicale specifice repertoriului violonistic. *Sonata în re minor, op. 9* de Karol Szymanowsky relevă o lume expresivă intens romantică, bogată în culori instrumentale, generoasă în dramaturgia melodicii. Aceste trăsături, specifice compozitorului polonez, au oferit cuplului de interpreți cîteva momente de vibrantă trăire emoțională. Cu *Sonata nr. 2* de Honegger, am fost îndrumați spre o zonă a conversației spirituale, cu replici lucide, echilibrat construite, pentru ca apoi *Sonata nr. 2* de Prokofiev să etaleze strălucitoarea cromatică instrumentală prin intermediul căreia compozitorul își construiește discursul, la hotarul dintre glumă și confesiune lirică. Desigur, asemenea lucrări cereau celor două interprete un efort extrem de dificil, pentru asigurarea mutațiilor stilistice și soluționarea diferită a problematicii tehnice. Cornelia Bronzetti, posedînd o apreciabilă experiență, rezolvă piesele abordate cu calm, îngrijită rostire a liniei expresive, impunîndu-și personalitatea. Colaboratoarea ei, pianista Florența Barbălat, deși nu are încă aceeași practică concertistică, se relevă printr-o ținută instrumentală sobră, printr-o susținere a dialogului din care lipsesc obiceiurile rutiniere ce transformă atît de des pianistul în acompaniator. Iată de ce considerăm că acest concert de sonate a avut calitatea unei seri muzicale autentice, de specific cameral, nuanța de „recital instrumental“ cedînd locul unei convorbiri muzicale. În deschiderea concertului, *Elegia* de Carmen Petra Basacopol — primă audiție — a adus o undă de lirism

de origine enesciană, comentată însă în factura discretă a personalității compozitoarei, care deseori a fost remarcată pentru afinitățile ei față de genurile miniaturii muzicale.

Gr. C.

Al doilea Festival al tinerilor interpreți muzicieni

Constituie deja o valoroasă tradiție faptul că pentru al doilea an consecutiv se organizează la Ateneul Român festivalul tinerilor interpreți din București. Este o acțiune ce tinde să ridice realizările celor mai tineri muzicieni — elevi ai celor două licee de muzică din Capitală și studenți de conservator — la nivelul exigențelor primei scene de concert a țării; și în plus, seriile de muzică organizate la Ateneul tineretului aduc o finalizare firească — la nivelul posibilităților fiecărei vârste — a muncii întreprinse zi de zi, a acestei activități migăloase de dobândire și stăpânire a mijloacelor muzicale, de descifrare a sensurilor lucrărilor studiate.

Am ascultat astfel — în două seri consecutiv, la începutul lunii martie — un grup reprezentativ, într-adevăr foarte numeros de pianisti, numai doi violoniști și doi instrumentiști suflători. În ceea ce-i privește pe violoniști trebuie să remarcăm în primul rând realizările Andei Petrovici și ale lui Călin Ciora — de la liceul „George Enescu” și, respectiv, nr. 1, tineri ale căror interpretări de ținută s-au caracterizat prin siguranța expunerii, prin deplină conștientizare a acesteia. Student în anul al doilea, violonistul Arnold Scherer a etalat, la rîndul său o virtuozitate de cea mai bună calitate, virtuozitate dublată de un temperament lucid întreținut. În același context al interpretărilor deosebit de meritorii trebuie să amintim aparițiile elevilor Stefan Rodescu, Andrei Bădulescu și Alexandru Orban aflați în ultimii ani de liceu, tineri permanent preocupați de claritatea, de logică frazării, de acuratețea sonoră a acesteia.

Dintre cei opt pianisti prezenți în acest festival pe podiumul Ateneului Român, voi remarca, de asemenea selectiv, evoluția foarte tînărului Dan Atanasiu — din Galați — dotat cu o acută sensibilitate în conturarea frazei, pe aceea a Maricăi Șerban de un remarcabil bun gust și aleasă capacitate de modelare a tonului, sau pe Vlad Conta — ultimii doi de la liceul „George Enescu”, pianist stăpînind o virtuozitate aproape transcendentă, viguroasă, atent strunită. Acestora li se alătură interpretările temeinic construite, firesc sensibilizate interior, interpretări realizate de elevii Tudor Dumitrescu și Vittorio Albini — de la liceul nr. 1, sau de studenta Eva Rădăcineanu.

Din rîndurile celorlalți tineri interpreți prezenți pe podiumul Ateneului Român îl voi menționa pe violoncelistul student Dorel Fodoreanu — dispunînd de o remarcabilă vigoare și profunzime a sunetului sau pe oboistul Cristian Ștefănescu — de la Liceul

„George Enescu”, interpret sobru, bine echilibrat în evoluțiile sale.

În afara acestor bine meritate aprecieri adresate interpreților trebuie observată tendința aproape generală de deplasare a selecției programelor de concert către un repertoriu mai facil, îndeobște romantic, bazat în mare parte pe spectaculozitatea efectelor tehnice instrumentale.

Să nu uităm că la fel de accesibili — atît celor mai tineri interpreți cît și publicului — le sînt și operele lui Bach, Mozart sau Beethoven, cu totul evitați în concertele mai sus comentate. Căci un repertoriu de ținută, adecvat vârstei și înțelegerii interpretului, exercită în primul rînd o acțiune educativă, formativă asupra sa dar și asupra ascultătorului din sala de concert.

D. A.

Tineri interpreți pe scena Filarmonicii

Filarmonica împlinește, între alte sarcini, și aceea de a promova pe tinerii interpreți. Sînt semnele culturii noi, socialiste, în cadrul căreia talentele apar valorificate, puse de timpuriu în lumină. Pe tineri îi aflăm la 17—18 ani, chiar și mai înaintea acestei vârste, pe podiumul sălilor de concert, prezentînd muzica marilor clasici, cu participarea încurajatoare a unui public numeros. Ce frumos! Aruncînd o privire înapoi cu o jumătate de veac, ne amintim însă că tot ceea ce se putea spera era urmărirea în chip clandestin a repetițiilor și, mai clandestin, a concertelor... Manifestări ale tineretului, de ordinul celor susmenționate? Nu existau.

În februarie curent, am urmărit la Ateneul Român (Sala Studio) două recitale. Tînărul violonist Călin Ciora a vădit în Partitura a II-a în re minor, pentru vioară solo de Bach, însușiri și, pentru viitor perspective, dintre cele mai frumoase: un ton sigur, ferm, o frazare corectă, muzicalitate și pentru vîrsta sa, (nici 18 ani) maturitate. A imprimat *Allemandei* o mișcare moderată dar hotărîtă, iar *Courantei* însuflețire. *Sarabanda* redată cu o liniște maiestooasă apoi *Giga*, cu accente juste și nuanțate dinamice admisibile, au făcut loc celebrei *Chaconne*. Aici a dovedit o nebănuită rezistență și o serioasă pregătire. A cîntat-o dintr-un suflu, cu o concentrare și o corectitudine demne de un violonist format și care oglindeau îndrumarea competentă de care s-a bucurat (profesorul său este Mihai Constantinescu). Desigur, multiplele tîlcuri ale acestei magnifice piese de concert i se vor desvălui interpretului în chip progresiv. George Enescu făcea, între multe alte recomandări privitoare la studierea Chaconnei de Bach, pe aceea de „a fi scris textul din nou în dispoziția sa logică, pe mai multe voci, repartizînd linia muzicală pe patru portative. Supravegheați timbrul — spunea marele artist — fiecareia dintre părți astfel încît să aveți, pînă la urmă, un prim și un al doilea soprano, un prim și o a doua voce secundă (contralto). Atunci totul se va lumina”...

Este o mare învățătură. Tânărul Ciora va ține neconștient seama, de asemenea, de îndrumările profesorului său privitoare la păstrarea ritmului imperturbabil și la evidențierea din plin — de-a lungul variațiilor — a liniei melodice.

În *Sonata pentru pian și vioară, în Si bemol* de Mozart, am apreciat cu atât mai mult elanul cu care a cântat, și fluența în expunerea ideilor muzicale, cu cât veneau după greaua încercare la care se supusese. Aici s-a făcut prețuită, de asemenea, participarea în egală măsură a excelenței pianiste Maria Bell care a cântat în stilul specific mozartian. Dialogurile au fost redată cu multă vivacitate. În *Andante* am avut o meditație poetică de calitate iar *Rondo-ul final* a fost cântat cu strălucire. În încheiere, foarte româneasca *Suită pentru vioară solo* de Vasile Filip, piese cu vibrante ecouri de virtuositate populară, pe care violonistul le-a prezentat cu vitalitate.

Am urmărit apoi recitalul dat de nu mai puțin tânărul violonist Serban Nichifor.

Programul pe care l-a prezentat a fost de o diversitate și exigență deosebite. Dela o manifestare la alta (ultima oară l-am ascultat cântând *Concertul de Boccherini*) Șerban Nichifor înregistrează noi progrese. Complexitatea problemelor interpretative cu care a fost confruntat într-un asemenea recital de anvergură i-a impus o severă muncă artistică pe care a împlinit-o cu mult entuziasm. A cântat *Preludiul din Suita a V-a pentru violoncel solo* de Bach, cu o sensibilă interiorizare iar *Fuga*, cu siguranță și precizie ritmică. Manifestând, poate, o oarecare nervozitate înaintea de *Sonata a X-a în Mi major* de Valentini, piesă de prețioasă virtuositate, a reușit să se domine repede, oferindu-ne o interpretare din care relevăm, cu satisfacție, tocmai gravitatea și calmul cu care a redat prima mișcare. Trăsăturile de bravură din *Allegro* care a urmat, realizate cu vigoare (chiar nici nu trebuie să preseze prea mult în grav, căci strunele pot suna discordant) poezia afirmată în registrul acut din aceeași mișcare, apoi ritmul moderat și bine marcat din *Gavotta* au dus către punctul culminativ al Sonatei, *Allegro final*, unde a cântat cu o virtuositate lăudabilă.

O dificilă „piatră de încercare” atât în ceea ce privește execuția propriu zisă cât și interpretarea, a constituit-o *Suita a III-a pentru violoncel solo* de Reger. În acel *Sostenuto* inițial, a rezolvat cu succes problemele de frazare îngrijită, de puritate a sunetelor duble, de dinamică. Melodia cu ritm ternar din partea mediană, *Vivace*, a fost prezentată cursiv iar seria atât de pretențioasă a variațiilor din *Andante* în chip explicit, luminos și bine diferențiat.

După *Pastorala* de Velchorschi, a încheiat cu o picșă de Cassado, redată într-adevăr ca un omagiu sau ca un compliment: *Requiebro*. La repetatele cereri a oferit *Lebăda* de Saint-Saëns, cântată cu distincție și gingășie.

Față de promițătoarele și indiscutabilele calități, i-am sugera lui Șerban Nichifor să nu suprasolicite instrumentul. Nu are nevoie să forțeze intensitatea tonului.

Acompaniamentul a fost susținut cu o exemplară ținută artistică, în chip sobru, cu finețe și tact de profesoara Elena Cosma a cărei contribuție la succesul recitalului a fost valoroasă.

Ștefan Rodescu, Rodica Giroveanu, Bogdan Georgescu

În sala studio a Ateneului Român, Filarmonica „George Enescu” continuă prezentarea tinerilor interpreți. Unii revin cu o periodicitate anuală. Confruntarea cu publicul e binevenită. Ea măsoară, între altele, evoluția celor ce se manifestă în aceste recitaluri, adesea de indiscutabil interes artistic, ca în cazul de față.

Tânărul violonist Ștefan Rodescu, în ultima clasă de liceu muzical, este pentru a doua oară pe podiul acestei săli de concert. Interpretând *Ciaccona* de Vitali a învederat în primul rînd o foarte bună pregătire. Tonul său a devenit mai ferm, mai cald și cât se poate de bine nutrit. A cântat celebra piesă, atât de melodioasă, a marelui preclasic italian, cu o remarcabilă conținută, desfășurînd minunatele variații în liniște, cu acea egalitate a mișcării atât de necesară și cu unele frumoase nuanțe de piano. Revenirea, în forte spre final, a fost făcută cu eleganță, cu o trăsătură de arcuș sigură, fiind susținut la pian cu pondere, tact și muzicalitate de Rodica Giroveanu-Eugen.

În *Sonata în sol minor* de Mozart, violonistul și-a făcut o frumoasă intrare cu maiestrosul preludiu *Adagio*, expus cu o anumită noblețe după care a atacat, în același spirit, înfriguratul *Allegro*. Aici, tema a fost prezentată mai întâi de pianistă care, după momentele de expansiune tipic mozartiene, a condus-o într-un *rallentando* și *crescendo* către o culminație, ce i-a deschis calea violonistului. Replicile, imitațiile, între cei doi parteneri, au fost viguroase, energice, după care dialogul a dus la o *ritornelă* plină de strălucire.

Un cuvînt și despre acel *Andantino cantabile*, în tonalitate majoră, de alură aproape populară, în care suita de variații deosebit de elaborate a fost prezentată de interpreți — și spunem astfel deoarece pianul a avut o participare egală — în chip pasionat, în propriul stil mozartian.

Ca lucrare românească: *Mica suită* de Mihail Jora, în care cele patru părți — *Dor de soare*, *Bejenie*, *Mîngiere* și *Reînnoire* au fost redată cu coloritul lor specific și acel descriptivism care fac din ele adevărate miniaturi de gen. Un dans de Brahms a încheiat acest atrăgător recital, oferit în supliment. Ștefan Rodescu, talent indiscutabil, se aplică în chip serios studiului. Față de anul trecut se află într-un frumos progres. Rodica Giroveanu este, la rîndu-i, o pianistă cu o tehnică șlefuită, foarte sensibilă și de o muzicalitate pe care i-au atestat-o multitudinea nuanțelor atât de judicios aduse în joc de-a lungul recitalului.

În partea a doua, pianistul Bogdan Georgescu a prezentat un program deosebit de exigent. A interpretat *Toccata și Fuga în mi minor* de Bach nu numai cu rigoarea de execuție și austeritatea cerute dar și cu sentimentul conținutului poetic pe care aceste piese îi cuprind. A cântat fluent, cu un sensibil dinamism interior și cu o anumită emoționalitate.

Variațiile în fa minor, de Liszt, pe o temă de Bach, solicită multă virtuositate în stilul specific

compozitorului, de care interpretul a dat dovadă cu prisosință. Trebuie să spunem însă că această piesă, prevăzută probabil în unele programe de Conservator, a apărut foarte laborioasă în sine, cuprinzând parafraze, ornamentații și arabescuri tipic lisztiene în care se deslușea acel etalaj al bravurii pentru bravură. Apreciind și elogiind munca de asimilare depusă de pianist, trebuie să spunem totuși, că asemenea „mașini infernale“ apar, astăzi, incomparabil mai rar, în programe, și pe bună dreptate; ele sînt obositoare pentru interpret ca și pentru ascultători. Dar au venit admirabilele *Piese fantezii* de Schumann, care au reprezentat punctul de atracție deosebită al recitalului. După *Seara*, înfățișată cu multă cursivitate dar care ar fi reclamat o mai accentuată concentrare, după *Avînt* redată cu multă vivacitate, *Dece?* a fost expusă cu lirism și realmente ca o gingașe interogație. Piesa *Capricii*, prezentată puțin apăsător, la început, a fost după aceea cîntată avîntat și cu o notă de umor.

Romantica *In noapte și Fabula* — o poveste cu alternanțe de *lento* și *presto* — au fost urmate de *Vis sbuciumat*, redat foarte just, cu caracterul de avalanșă al unui coșmar. *Sfîrșitul cîntecului* a avut în final, poezia și buna dispoziție pe care a gîndit-o, ca o încoronare, compozitorul.

Din lungul program a făcut parte și *Sonatina* de Sigismund Toduța căruia interpretul i-a redat stilul unitar, caracterul românesc, de joc, în prima parte și de veselie, în final.

Bogdan Georgescu este un pianist de deosebite promisiuni și dispune, credem, de toate premisele unei frumoase cariere pianistice.

J.-V.

Brașov

Aflată în evident progres, filarmonica brașoveană s-a prezentat în această stagiune cu un repertoriu plin de interes, în care o atenție deosebită este acordată creației românești. Reținem din concertele lunii februarie, prima audiație brașoveană a *Suitei haiducești* de Liviu Comes. Lucrarea este extrasă dintr-un amplu scenariu coregrafic, *Poemul eliberării*, pe care autorul l-a dedicat aniversării a 20 de ani de la eliberarea patriei de sub jugul fascist. Suita este formată din patru părți purtînd sugestiv titlurile: *Obidă, Răscoală, Despărțire și Joc haiducesc*. Criteriul selectiv care a determinat alcătuirea acestei suite, este evident caracterul ei net coregrafic, bazat în principal pe originalitatea și autenticitatea ritmurilor variate, de un specific folcloric aparte, constituind totodată însăși sursa esenței ei muzicale.

Prima parte, debutînd cu o scurtă introducere, are un caracter evocator, presărat cu accente viguroase, bine subliniate de o ritmică sugestivă. Începutul părții a doua corespunde unei pregătiri tensionale efectuată de compartimentul corzilor, după care un sem-

nal de trompetă, declanșează o dezvoltare în care se intercalează spirituale momente de joc, pline de autenticitate folclorică. Din nou însă suportul principal este alternanța unor succesiuni ritmice sincopate și pregnant accentuate. Un cald lirism pastoral vine, în partea a treia, să creeze o ambianță evocatoare a plaiurilor patriei. Tema, cantabilă, este reliefată cu multă plasticitate de apariția unui ritm sacadat, rezolvat prin contrastul unei reveniri tematice pline de lirism a flautului. Partea a patra capătă caracterul unei sinteze ritmice, însăși temele, scurte, chiar fragmentare, fiind subordonate variațiilor ritmice. Este un final electrizant, plin de viață și prosepțime.

Dirijorul Emanoil Elenescu a asigurat o execuție de acuratețe și o interpretare care a pătruns realele sensuri ale creației.

Mai reținem din programele filarmonicii brașovene prestigioasa interpretare a *Simfoniei 1* de Gustav Mahler, o realizare de elevată ținută artistică a dirijorului Mircea Lucescu și puternica impresie lăsată de tînărul dirijor Jonas Domarkas (U.R.S.S.) care, într-un program Beethoven, a entuziasmat prin concepția sa interpretativă, acuratețea stilistică și forța trăirii emoționale, cu totul la înălțimea marelui său maestru Igor Markevici.

Bine integrat în această atmosferă, pianistul Liviu Teodor Teclu a avut o evoluție meritorie, mai ales în părțile a II-a și a III-a a *Concertului nr. 4 pentru pian și orchestră* de Beethoven.

În recitalul susținut la Brașov, care de altfel i-a găzduit și debutul înainte cu doi ani, tînărul violonist Șerban Lupu s-a înscris pe linia unui progres ascendent de o factură proprie marilor speranțe și perspective. Maturitatea unui ton curat, cald și pătrunzător, o bună tehnică și mai ales interpretarea sa însumînd finețe, sensibilitate și multă intensitate de sentiment, calități de care a făcut dovada într-un repertoriu variat și dificil (Mozart, Brahms, Doru Popovici, Wieniawsky, Szymanowsky, Saint-Saëns, Tartini), sînt garanții ale unui talent căruia îi sînt deschise marile aspirații.

MIRCEA GHERMAN

Liceul de muzică din Cluj

Un remarcabil concert simfonic a prezentat Liceul de muzică din Cluj. Programul a cuprins: *Concert pentru orchestră de coarde* de V. M. Iusceanu, *Concert pentru pian și orchestră în Do major*, K. V. 416, și *Simfonia în Si bemol major* K. V. Anhang 216 de W. A. Mozart, și *Trei jocuri* din Ardeal de A. Stoia.

Desigur, altfel ar suna aceste piese cîntate de o formație experimentată, în comparație cu ansamblul instrumentiștilor adolescenți care sînt în formare și luptă cu dificultăți tehnice. Pe lîngă simpatia ce o trezește spectacolul unei orchestre alcătuite din elevi, acest concert merită un interes și pentru nivelul artistic la care a ajuns.

Concertul de Iusceanu s-a desfășurat limpede, iar compozițiile lui Mozart au avut, în ansamblul orchestral, expresie și contraste. Jocurile de Stoia: *Hațegana, Bătuta (Danțu)* și *Mărunțelul*, au sunat convingător, destul de bine pentru o orchestră de elevi. (Cît sînt de scînteietoare aceste piese orchestrale!) Un merit principal îi revine profesorului Emiliu Dragea, dirijorul concertului. El a avut discernămintul și prudența necesare pentru a prezenta în mod onorabil, un program bine alcătuit și reprezentativ.

Solistul concertului, elevul Adrian Stoica din clasa a X-a, are multă lejeritate. Concertul de Mozart l-a cîntat sensibil, însă oarecum uniform. Atitudinea meditativă, visătoare a tînărului pianist, a cucerit pe deplin în bisurile date la cererea publicului: partea I-a din *Sonata lunii* de Beethoven și *Lîngă izvor* de Mihai Andreescu (Skeletty). Impunîndu-se, în prima sa afirmare ca solist pe podiul sălii mari a Casei Universitarilor, Adrian Stoica rămîne în atenția publicului, care îi va urmări cu interes evoluția.

Corul „Iacob Mureșianu“

În cadrul unei festivități deosebite, s-a inaugurat public, corul bărbătesc al Casei municipale de cultură din Cluj, care, în semn de cinstire a memoriei compozitorului Iacob Mureșianu, îi poartă numele.

Atmosfera entuziastă cu care a fost însoțită evoluția acestui concert, arată cît de necesare sînt astfel de formații de amatori cu un ecou adînc în masă. (Încă nu sînt uitate concertele istorice date de Iacob Mureșianu la Blaj — la marile serbări ale Astei, în 1911 — sau ale lui Dima, la Sibiu și Brașov și ale lui Ion Vidu, la Lugoj !)

Programul a etalat un repertoriu coral românesc clasic, care a întreținut la mai multe generații de tineri, entuziasmul pentru marile idealuri colective, simțul solidarității naționale și dragostea pentru frumos: *Sfîntă zi de libertate* de A. Flechtenmacher, *Altarul Mînăstirii Putna* de C. Porumbescu, Balada Șoimul și floarea fagului și corurile *Dorul meu* și *Neică Neiculîță* de Iacob Mureșianu, *Serenada* de Tudor Flondor, *Pui de lei* de I. G. Brătianu și *Mori mindro* de Augustin Bena, cărora li s-a adăugat: *Motto* de I. Savu, *Mama și Partid*, *pavăza mea* de I. D. Chișescu, *Pentru mindra* și *Imn străbunilor eroi* de M. Căteanu, *Bătrîni* de C. Cherebețiu, căruia i se datorcă și cea mai mare parte a orchestrărilor din partea II-a a programului. Și-a dat concursul orchestra Operei Române și soliștii C. Busuioc, D. Serbac și F. Siminic (precum și pianistul Tiberiu Popa) de la Opera Română și soliștii corului: A. Teognoste, I. Comșa și V. Lipovan.

Dirijorul Marius Căteanu a înregistrat un nou succes în activitatea sa de neobosit animator al vieții muzicale transilvănene și de valorificator al tezaurului înaintașilor muzicii românești.

E. B.

„Bună seara, domnule Wilde“, muzical de Eugen Mirea și H. Mălineanu

Sub aparențele unui fermecător spectacol plin de haz, muzică și dans, autorii muzicalului *Bună seara, domnule Wilde!* ne dau o compoziție superior încheată, de un sigur simț ironic, atenuat de poezia ferică a costumelor, luminilor, cîntecelor și momentelor coregrafice, într-un gen care nu și-a definit încă pe deplin stilul. Fiindcă nu tot ce se înrolează în teatrul cu cîntece și dansuri din zilele noastre e neapărat muzical, chiar cînd el a fost scris și compus recent. Dacă acest gen, mai pretențios decît opereta și mai complex prin text și muzică decît ea, a izbutit să-și impună supremația, realizările lui în relație mondială numărînd cîteva opere de o importanță remarcabilă, aceasta se datorează formulei sale de conținut și prezentare, care sugerează o fizionomie mai complexă a teatrului muzical.

Critica a cerut de nenumărate ori o schimbare a materialului dramatic și o perspectivă artistică mai fermă, dobîndită de el prin partitură, o dată cu renunțarea la schemele psihologice ale operetei, reduse la niște fantose cîntătoare, texte corespunzătoare sensibilității prezente și unui public conștient de sine. Pretenția aceasta a grăbit și la noi apariția unui muzical original. După *Groapa* lui Eugen Barbu, cu muzica de Radu Șerban — compozitor aflat într-o progresivă depășire a dispozițiilor sale creatoare, confirmînd speranțele nutrite încă de la debutul său —, *Bună seara, domnule Wilde!* impune producției românești în genul de muzical, chiar de la început, un nivel artistic superior.

Oscar Wilde și scrierile sale aparțin încă într-o oarecare măsură, timpului nostru, deși eroii lui s-au împuținat în ultima jumătate de secol, pînă la dispariție aproape, în însăși patria autorului. Însă ei evocă spiritul unui timp anumit și mentalitatea lui, o anume faună urbană înecată în estetism și în jocurile facile de-a viața, dragostea și moartea, pe care marele înfrînt de ipocrita morală a victorianismului tîrziu le-a privit cu un ochi deschis și lucid. Oricît personajele acestui *Bună seara, domnule Wilde!* ni se pot părea marionetele unui joc condimentat cu oarecare sentimentalism liric și stropit pe alocuri cu nițel humor, ele cîștigă viață prin intenția clară a lui Eugen Mirea de a ironiza tot timpul, cu un simț rar al esențelor și cu optica realistă a artistului de azi, încît dozarea acțiunii, organizarea internă a scenelor, utilizarea nuanțelor în dialog și hazul personajelor se încheagă într-un spectacol aerat și antrenant, mereu agreabil, construit cu o precizie care nu lasă nimic în umbră.

În dosul acestui joc de mecanisme fără greș, pe care îl regizează în piesă însuși Wilde — întrupat cu farmec și dezinvoltură de Al. Repan —, se ascund însă un imens travaliu și o tehnică migăloasă. O astfel de realizare se apreciază îndeosebi de cei ce sesizează nuanțele subtile, ironia bine folosită în economia dramatică, dar îndeosebi de către cei ce înțeleg în ce măsură H. Mălineanu a izbutit, prin

muzica sa, elaborată cu o lucidă stăpînire artistică, să redea nu numai o atmosferă de autenticitate londoneză, în stilul aceluia teatru muzical, care — în ciuda vivacității moderne — nu neglijează coloritul de epocă, ci asigură chiar prin pitorescul evocării o ritmică de o deosebită sugestie acțiunii, prezentării și interpretării caricaturale a personajelor.

Cu o bandă magnetică pe care și-a înregistrat melodiile, compozitorul reușește să creeze atât mediul, cât și aura personajelor; cîntecele sale transmit publicului mai mult decît un plăcut antren ritmic, ca în piesele *Love, Dumneata ești altceva, Unde e Baby?*, *Parisul* și *M-am legat de tine-n gînd*, manifestări inedite ale unui rar talent de melodist și ale unui foarte bun cunoscător al teatrului muzical. Interpreții sînt actori de proză: Ștefan Iordache (John Worthing), Florian Pittiș (Algeron Moncrieff), Ștefan Radof (Dr. Chasuble), Radu Dunăreanu, într-un dublu rol de valet, admirabila Carmen Stănescu (*Lady Bracknell*), Anda Caropol (Gwendolin Fairfax), Mariana Mișuț, cu permanenta ei vibrație interioară și o vaporosă ingonuitate (Cecily Cardew) și Migry Avram-Nicolau (Miss Prism). Felul cum toți aceștia cîntă și, la nevoie, dansează chiar, încadrîndu-se perfect în tablourile făurite de autor, e de-a dreptul pilduitor pentru cîntăreții de profesie care neglijează aspectul de actorie al prezenței lor scenice.

Regizorul Alexandru Bocăneț a sintetizat cu nerv și bun gust personajele, acțiunea și reconstituirea unei atmosfere de epocă specială într-o imagine unică, vie, colorată, cu integrala revelare a notei de joc și persiflaj conferită de autori piesei, încîntînd spectatorii fără rezervă. El a găsit colaboratori inteligenți în pictorul-scenograf Sică Rusescu, în Lidia Radian, căreia i se datorează frumoasele costume *fin de siècle*, și în coregraful Cornel Patrichi.

O feerică aventură de teatru muzical, iată ce au realizat Eugen Mirea și H. Mălineanu cu *Bună seara, Domnule Wilde!*, după piesa „Ce înseamnă a fi onest” de scriitorul englez, căreia i-au accentuat și i-au adus la zi captivanța ironic, grație și fantezie.

CLAUDE ROMANO

Sub semnul improvizației: Spectacolul „Vine, vine... Olimpiada” față în față cu spectatorii

Teatrul de revistă și comedie „Ion Vasilescu” ne-a propus cea de-a șasea premieră a stagiunii 1971—1972 cu spectacolul „Vine, vine... Olimpiada” (prezentat

în program ca o avangardă muzical-umoristică de Ciupi Rădulescu și George Mihalache). O sală arhiplină — e vorba de Sala Palatului — aștepta un spectacol tineresc, amuzant, pe măsura unor reușite anterioare ale acestui gen de largă popularitate. Din păcate însă, chiar de la început, reprezentația are un evident caracter de improvizație, provocînd o decepție care se amplifică pe măsură ce se deapănă programul. Se deschide cortina și începe „Prologul Olimpic”: un amalgam țipător cu cereuri și steaguri, o defilare stîngaci minuită. Reușește să se termine... și „Vine, vine... Olimpiada” cu Ciupi Rădulescu și două prezentatoare: o alcătuire șubredă, cu un umor forțat, greci. Să excludem din program numerele muzicale de sine stătătoare care în orice spectacol de varietăți ar face succes. Mergem pe firul revistei, pe firul ideii pe care s-a clădit revista și anume „febra olimpiadei”... Urmează „Satul Olimpic”: o pereche trecută peste vîrsta baletului vrea să sugereze „Ștafeta” generațiilor, dar nu izbutește să treacă peste limitele unei note de vulgaritate. Două soliste: Silvia Catană și mai ales, Mili Paul (nu știu de ce se numesc tocmai ele din tot corpul de balet „soliste”) mimează fals entuziasmul în fața mării manifestări. Cunoșteam cupletele fotbalistice ale lui Ciupi Rădulescu din alte spectacole de revistă. Nici aici nu au lipsit. Așadar, am asistat din nou la un „Uzat cocteil” fotbalistic.

Tema spectacolului era generoasă dar autorii s-au apropiat de ea formal, fără nici o investiție cît de cît notabilă în planul ideilor, al invenției comice, și fără exigență sub raportul spectacolului propriu-zis. A dispăcut momentul „Satul Olimpic”, dar forfota din „Înainte de start” — tot un moment coregrafic — a fost și mai supărătoare. Nimic nu e mai trist pentru un „spectacol vesel” decît să-i urmărești grimasa protocolară, perorațiile pe cuvinte mari care țin să suplinească un sens și un haz autentic. De la „Prologul Olimpic” la „Porumbcii păcii”, saltul a fost mai greu pentru public decît pentru interpreți. Am înregistrat decepția, nemulțumirea spectatorilor.

Tehniciana Geta Stănculescu spunea: „Păcat de timpul pierdut. Cu atît mai regretabil cu cît pe tema Olimpiadei s-ar fi putut realiza un spectacol distractiv și actual de mare succes. Ar fi trebuit însă ca autorii lui să-și respecte propria semnătură și să nu creadă că publicul acceptă orice. Deci, păcat de timpul pierdut și păcat că astfel de producții pot vedea lumina scenei”.

Studentul Cezar Statovici de la facultatea de Mecanică Agricolă: „Îmi plac spectacolele de varietăți, — cînd sînt bune. Le consider ca momente necesare de divertisment în limitele cunoscute ale genului.

N-aș fi crezut însă că teatrul „Ion Vasilescu“ să-și poată da girul unei manifestări atât de precare. În locul divertismentului promis am asistat la o improvizație cu totul supărătoare. Dacă s-ar scoate titlul „Vine, vine... Olimpiada“ și toate textele care pretind că-l comentează, dacă ar rămâne doar micro-recitalurile cîntăreșilor, dacă nu s-ar ține cu tot dinadinsul ca această desfășurare să se numească „revistă“ — atunci ar fi rămas muzica și poate ar fi fost o scară onorabilă de muzică ușoară“.

Pensionara Cornelia Carp „Are și umorul rolul lui într-o revistă tinerească. Avea parcă ceva miez cu-pletul „Nu mai dau“. În rest de cite ori intrau în scenă prezentatoarele, prezentatorul, aveam o senzație de jenă. Cu așa texte slabe nu prea este indicat să apari în public“.

Statisticiana Ioana Naumescu : „Mi-au plăcut momentele muzicale cu Chyko Basil, Luky Marinescu, Cornel Constantiniu, Petre Geambașu... Ele n-au putut însă salva spectacolul, care în ansamblul lui este, după părerea mea, un eșec“.

Un jurist : „Aș vrea să spun că baletul este de-a dreptul lipsit de orice fantezie. Vor să descrie un sat olimpic sau emoția zilelor de pregătire a întrecerilor, dar gesturile, mișcărilor sînt total neînspirate. Oare cum se permite o astfel de improvizație?“

Elevul Sorin Marian : „Eu iubesc muzica ușoară, e singurul lucru mai bun din tot spectacolul vizionat. Dar aș avea cîteva rezerve : amplificarea a fost excesivă, iar cîteva melodii, printre care cea închinată de Valențiu Grigorescu lui Țiriac și Năstase, extrem de slabe“.

Părerile citate ni se par concludente. Teatrul „Ion Vasilescu“ ne oferă așadar, la Sala Palatului, o nouă revistă. Publicul vine optimist, încrezător. Pleacă dezamăgit. „Dacă sărim peste momentele coregrafice, dacă închidem ochii la niște cuplete vestejite, sărace în idei, dacă...“

Am urmărit doar firul, pretinsul fir al „Olimpiadei“. Să notăm și părțile bune ale spectacolului : scenografia, costumele care au chiar un stil, o ținută decentă, și așa cum am spus momentele muzicale : cîntecele lui *Cornel Constantiniu* (bun actor, cu un simț deosebit al ritmului — pînă acum l-am ascultat doar în cîntece-poem), *Luky Marinescu* (prezență agreabilă, colorînd frumos melodiile) ; am înregistrat recitalul formației Savoy (aplaudate mai mult decît sperau realizatorii spectacolului) fără extravagante, vocea de canzonetă a lui Petre Geambașu ; să ne amintim și de o parte „tristă“, de balet, acel „celebru“ „Înainte de start“ ; apoi Doina lui Dorin Anastasiu (într-un efort de a ieși din stilul Hustin). Cu această premieră teatrul „Ion Vasilescu“ își „achită“ o datorie de repertoriu. Cum își rezolvă însă datoriile față de public ?

Sm. O.

Primul „Muzical“ și sursele lui : „Show Boat“ de Jerome Kern-1927

II

Succesul, a cărui urmărire are o lungă constanță în istoria teatrului muzical de pe Broadway — unde s-a experimentat și s-a impus *muzicalul* — a dus la o mulțime de căutări și înnoiri, mai mult sau mai puțin viabile. S-a ajuns, însă, prea des la clișee, din greșala acelor autori, producători și regizori care credeau că succesul în diversele genuri și compartimente ale teatrului distractiv se obține doar prin luxul prezentării de scenă, prin frumusețea în sine a muzicii și antrenul dansurilor. S-au convins repede cu toții că ceea ce îmbătrînește și se epuizează părăsește scena și e părăsit de public în ciuda celor mai fastuoase montări, că muzica apreciată de ascultători este aceea care îi predispune în sensul conținutului teatral.

Este și cazul piesei *Show Boat* (Teatrul plutitor), cu muzica de Jerome Kern, textul de Oscar Hammerstein II, după romanul cu același titlu al scriitoarei americane Edna Ferber, a cărei premieră a avut loc la 27 decembrie 1927 pe scena Teatrului Ziegfeld din New York.

După opinia istoricilor teatrului muzical modern avem de a face cu primul „muzical“ în sensul actual al noțiunii, fiindcă libretul, textul cîntecelor, muzica și acțiunea constituie o izbită sinteză pentru o oglindire a vieții așa cum o imaginase autoarea romanului, fără ca partitura să devină parazită sau ca dansurile, scenele de ansamblu cu coruri și o bogată evoluție a figurației să urmărească efecte de ordin inferior. Într-un cuvînt, libretist, compozitor, regizor și coregraf au căutat să exemplifice conținutul : Manolia, fiica căpitanului unui „teatru plutitor“ de pe Mississippi, se îndrăgostește de un actor cu viață ușuratică și dezordonată, răvășită de patima jocului de cărți. Cu toată împotrivirea tatălui său, fata părăsește vasul, spre a se mărita și a-l urma la Chicago pe cartofor, dar e abandonată de el după cîțva timp, încît, spre a-și cîștiga propria existență și pe aceea a copilului său, e silită să cînte prin localuri de noapte vechi cîntece de pe Mississippi, ceea ce i-a îngăduit compozitorului — unul dintre melodiștii cei mai originali ai Americii — să folosească inteligent elemente din folclorul corăbierilor de pe fluviu și al muncitorilor de culoare de prin docuri și de pe plantațiile de bumbac. Un model admirabil de cîntec cu substrat popular, de altfel și cel mai puternic efect de muzică al piesei, a fost *Ol' Man River*, un imn al navigatorilor fluviali și al fluviului însuși, majestuos și, cu toate acestea, hohotitor ca însăși încălecarea undelor apei în necurmata lor curgere. Fluviul a dobîndit astfel, prin text și muzică, o personificare, fiind puternic, blînd, mîngietor, dar și pedepsitor ca un zeu, însoțind viața celor născuți pe țărmurile lui, călăuzind-o și ocrotind-o, ca să răsară din memorie parcă mai viu și mai convingător decît e în realitate. Acesta este miracolul artei, pe care primul muzical l-a ilustrat convingător, deși delicat și fără insistență.

Cu toate rădăcinile înfipte în real, muzicalul lui Kern — Hammerstein II prinsese cheia stilistică a unui nou gen de teatru distractiv, secretul dificil al echilibrului fiind fundamentat pe temelii încă neuzitate: muzica ieșea din text, dansul era condiționat de mișcările sufletești ale personajelor, de tensiunea conflictului dramatic, așadar un mod cu desăvârșire diferențiat de operetă și chiar de vechea comedie muzicală. În acest fel, muzica dobânda o viață înnoită, capabilă să redea și rezonanțe sufletești, nu doar melodii sentimentale sau vesele, produse în vederea distracției publicului, compozitorului oferindu-i-se prilejul de a deveni mai „poet“ și de o da muzicii o mai armonioasă îmbinare cu textul, cu acțiunea și caracterul personajelor, cu piesa pe care o servea sau, așa cum avea să se întâmple de atâtea ori, de care se servea.

Așa cum, bunăoară, gravurile sugestive ale lui Gustave Doré ajută la o mai bună înțelegere a lui *Don Quijote*, publicul larg, muzica în noul gen, mai complexă și mai atentă la textul dramatic, înlesnește apropierea spectatorilor de anumite subiecte mari ale teatrului universal și american, cărora le dă relief și încheagă o imagine mai „populară“ a lor. Se revăd, astfel, de către spectatori piese vechi cu o plăcere nouă, în stare să prilejuiască un plus agreabil datorită cîntecelor și dansului. Iată de ce, muzicalul își caută justificarea existenței sale pe scenele zilelor noastre în sfere tot mai înalte de dramă și muzică. El s-a servit în acest scop, copios, de o sumă de experiențe cîștigate de teatrul muzical american încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Deoarece o ierarhizare a importanței acestor experiențe și exemple preluate de muzical nu este posibilă, încercăm inventarierea lor globală și, firește, sumară, chiar dacă urmele umora din ele sînt disimulate, ca să-și releve abia la o mai atentă privire prezența în componența și procedeele noului gen, în care se exprimă modificate, metaforizate, dezvoltate sau abia sugerate, însă de fiecare dată evidente.

Unul din cele mai vechi și, totodată, cele mai vii documente ale teatrului muzical american este spectacolul de *minstrels* — menestrelii care, alcătuiind mici trupe mixte de actori, cîntăreți, dansatori și acrobați, au cucerit decenii la rînd, în veacul trecut, localitățile cele mai modeste și mai ascunse ale Statelor Unite. Ei dădeau reprezentații fie prin hambarele hanurilor sau ale stațiilor de cale ferată de prin țiguri și orașele, fie în aer liber în anotimpurile calde, jucînd scenete dramatice și farse comice, declamînd versuri ale marilor poeți englezi, dansînd și cîntînd melodii populare sau cîntece scrise de compozitori înzestrați, ca Stephen Foster și Dan Emmett.

S-a minimalizat mult timp importanța acestui gen în dezvoltarea teatrului muzical de peste ocean, născut într-un mediu tipic de viață americană autohtonă: provincia ferită de înfruririle cosmopolite ale New Yorkului. El a fos pe nedrept considerat joc de farse și de măști hilare, un fel de *commedia dell'arte* degradată, o dată ce minstreliei au vehiculat o muzică și un limbaj inedite, iscate în ambianța pionierilor, muncitorilor, soldaților și, firește, a populației de culoare, creatoarea pe nesimțite a ar-

tei jazzului. Rînjetul comic de pe fața acestor actori modești dar escușiți, cu toții de culoare și, mai tîrziu, albi smoliți la față, se transforma, prin sinceritatea expresiei și prin valoarea artistică a cînteceleur, a poeziilor declamate în acompaniamentul vreunei chitare sau viori, în masca tragică a omului din totdeauna.

Înainte ca *minstrelul* să dispară ca gen, absorbit îndeosebi de *vodevilul* mult mai variat și mai mobil, însă și mai superficial, chiar dacă mai profesionalizat în aspectele sale teatrale, el a mai trecut o dată, ca o vijelie, peste scenele americane, în primele două decenii ale acestui secol, lansînd un foarte mare actor și cîntăreț, pe Al Jolson. Cînd în 1909, el a cîntat melodia *My Mammy*, tipică pentru *minstrel* și inspirată din jazzul aflat atunci în faza explozivă a începuturilor sale, publicul de culoare i-a strigat printre lacrimi cîntărețului alb cu fața înnegrită de vopsea: „La fel ca tine, și nouă ne place să ridem de suferințele noastre!“

Pe lîngă o muzică sugerînd aura persistentă ce se degajă din cîntecele populare și dansurile *strut* sau *cakewalk*, muzicalul avea să împrumute de la menestrelii ceea ce ei creaseră primii în America: farsa budlescă și parodia satirică la adresa corupției din justiție și administrația publică, a segregăției rasiale, a inechității sociale și a exploatării omului. Jerome Kern a inclus în muzicalul său *Show Boat* nu numai un vals celebru dintr-unul din spectacolele mai vechi ale minstrelilor, ci și ceva mult mai important, anume critica violentă a segregăției, prin episodul dragostei dintre negresa Julie La Verne și albul Bill. Episodul a avut un răsuneț puternic în opinia publică, ilustrat de numeroase voci din presa americană, care arătau că noul muzical aduce pe scenă „probleme la zi de cea mai mare gravitate ale realității!“

Ceea ce era de neconceput în operetă, revistă sau *vodevil*, muzicalul a izbutit să afirme, deși era o continuare a tuturor genurilor vechi, trecînd chiar pe primele planuri: aspectul social al textului dramatic.

Opereta crease un tip standard și, în același timp, regional: vienez, parizian, londonez. Muzicalul propunea, în schimb, renunțarea la orice convenționalism sau poză teatrală și dezbateră deschisă a unui șir întreg de probleme legate de om și de atitudinea sa față de aspectele complexe ale realității.

Treizeci de ani mai tîrziu, la 26 septembrie 1937, Leonard Bernstein avea să dea o amploare definitivă problemei sociale în muzicalul său *West Side Story*. „Niciodată n-a răsunit pe vreo scenă muzicală o critică socială mai îndrăznească“, avea să scrie presa new-yorkeză. Din punct de vedere al muzicii nu a fost mai puțin importantă această lucrare, datorită faptului că izbutea, în sfîrșit, să se desprindă pentru totdeauna din panglicile roz-albe în care opereta se zbate de un secol.

G. S.



Leonard Bernstein, ↑
 autorul muzicalului
 „West-Side Story“



↑ Billy Clark, unul din
 marii minstreli de
 la sfirșitul secolului
 al XIX-lea



Scenă din muzicalul
 „Show Boat“ de Jerome
 Kern →

Mary Martin într-o
 scenă din muzicalul
 „Hello, Dolly“ ↓



Oscar Hammerstein II (libretist) și
 Jerome Kern (compozitor), autorii pri-
 mului „muzical“ american



Sydney Chaplin și Barbra Streisand, doi dintre cei mai populari interpreți de muzical.



Afișe de muzical pe Broadway



Scenă de ansamblu din muzicalul „Oklahoma”

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

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



Silhouette

Theodor Rogalski

Compositeur, chef d'orchestre et pédagogue, Theodor ROGALSKI demeure pour la musique roumaine un de ses meilleurs artistes, à la sensibilité aiguë,

doublée de haute exigence professionnelle et servie par une culture choisie.

Attiré dès le début de son oeuvre par les ballades, les chansons et les danses populaires, ses créations apportent l'optimisme, l'humour et la généreuse vibration de son âme et son style — une orchestration particulièrement colorée — y répond.

Né à Bucarest, le 11 avril 1901, Theodor ROGALSKI suit les classes du Conservatoire de Bucarest (1919—1920) avec Gheorghǎ CUCU (théorie-solfège), Alfonso CASTALDI (harmonie, contrepoint, composition), Dimitrie CUCLIN (esthétique musicale, histoire de la musique). Il continue ses études au *Leipziger Konservatorium für Musik* (1920—1932), avec Siegfried KARG-ELENT (théorie-solfège, composition, direction d'orchestre) et WÜNSCHE (piano); ensuite, à la *Schola Cantorum* de Paris, de 1924 à 1926, il se perfectionne avec Vincent d'INDY (composition, direction d'orchestre) et Maurice RAVEL (orchestration).

De retour dans son pays, il y développe une intense activité artistique, étant corépétiteur à l'Opéra Roumain de Bucarest (1926—1930), chef de l'orchestre symphonique de la Radio-Bucarest (1930—1951), de l'Orchestre symphonique des Chemins de Fer Roumains à Bucarest (1935—1938), directeur musical de la Radio-Diffusion Roumaine (1939—1944), premier-chef d'orchestre de la Philharmonie d'Etat „George Enescu“ de Bucarest (1950—1954), directeur artistique et chef d'orchestre de l'Ensemble folklorique *Perinița* de Bucarest (1950—1952), professeur d'orchestration au Conservatoire de Bucarest (1950—1954).

Comme chef d'orchestre, il rend de nombreuses tournées à l'étranger et fait des enregistrements sur disques *Odéon*, *Pathé*, *His Master's Voice*, *Columbia*. Il a transcrit et arrangé des oeuvres de folklore musical, a orchestré des ouvrages vocaux-symphoniques, negro spirituals, des lieder (Brahms, Schuman), A présenté des communications scientifiques, des émissions radiophoniques.

Il meurt à Zürich en 1954, le 2 février.

C. DRAGOI

Distinctions *)

II-e mention (1919) I-re mention (1921), Mention (1922), II-e Prix (1923), Premier Prix (1926) de composition „George Enescu“; mention au Concours international de composition de Venise (1933); Maître émérite de l'Art (1953).

O E U V R E

Musique de scène

Fresque antique, scènes de ballet, 1923; *Le toréador d'Olmedo*, de Lope de Vega, 1934.

Musique vocal-symphonique

Iancu Jianu, ballade pour ténor et orchestre, vers populaires, 1940; *Toma Alimoniș*, ballade pour ténor et orchestre, vers populaires, 1940; *Mihu Copilul*, ballade pour ténor et orchestre, vers populaires, 1940.

Musique symphonique

Allegro symphonique (Orchesterstück), 1923; *Deux danses roumaines pour vents, batterie et piano à quatre mains*, 1926, Bucarest, Ed. Soc. Comp. Roum., 1930; *Deux esquisses symphoniques*, 1929, Bucarest, Ed. du Min. de la Propagande, 1942; *Deux caprices pour orchestre* 1932; *Trois danses roumaines*, 1950, Bucarest, ESPLA, 1957.

Musique de film

„*Viața învinge*“ (La vie triomphe), 1951.

Musique de chambre

Suite pour piano, 1919; *Sonate pour piano*, 1920; *Sonate pour violon et piano*, 1924 (?); *Quatuor à cordes en Fa majeur*, 1925, Bucarest, Ed. Mus., 1963; *Trois pièces pour violoncelle et piano*, 1929, *Trois pièces pour violon et piano* (?).

Musique vocale

Trois chansons pour voix et piano (orch.), 1926, dans MUZICA, Bucarest, suppl. no. 3, 1954; *Evocation*, vocalises pour voix et piano (?).

BIBLIOGRAPHIE

BERGER, W. G., *Ghid pentru muzică instrumentală de cameră*, Ed. Mus., 1965; BREAZUL, George, *Pagini din istoria muzicii românești*, Bucarest, Ed. Mus., 1966; BRUMARU, Ada, *Concert Theodor Rogalski*, dans *Scinteia*, Bucarest, no. 6167, 14 fév., 1964; DONCEANU, Felicia, *În amintirea lui Theodor Rogalski*, dans MUZICA, Bucarest, 1959, no. 1; DUMITRESCU, Ion, *25 ani de muzică românească*, Bucarest, Ed. Soc. Comp., Roum., 1945; DUMITRESCU Ion, *În amintirea lui Theodor Rogalski* dans MUZICA, Bucarest, 1959, no. 1; *Enciclopedia della musica*, vol. IV, Milano, Ed. G. Ricordi, 1964; *Encyclopédie de la musique*, vol. III, Paris, Ed. Fasquelle, 1961; Firca, Gh., *Rogalski Theodor*, dans M.G.G., vol. XI, Kassel, Bärenreiter Verlag, 1963; GHECIU, Radu, *Aspecte ale creației lui Theodor Rogalski*, dans MUZICA, Bucarest, 1957, no. 3; *În amintirea unui eminent muzician român*, dans MUZICA, Bucarest, 1955, no. 1—2; PANDELESCU, J. V., *Trei dansuri românești de Th. Rogalski*, dans MUZICA, Bucarest, 1954, no. 3; RAȚIU, Adrian, *Două schițe simfonice de Th. Rogalski*, dans MUZICA, Bucarest, 1956, no. 9; *Theodor Rogalski*, dans MUZICA, Bucarest, 1954, no. 2; VANCEA Zeno, *Profiluri de compozitori: Theodor Rogalski*, dans MUZICA, Bucarest, 1966, no. 5.

*) La fiche „Theodor Rogalski“ a été rédigée d'après: COSMA, Viorel *Muzicienii români. Lexicon*, Bucarest, Ed. Mus., 1970.



Une monographie consacrée à la chorale „Madrigal“

Huit ans ont presque passé depuis que par l'initiative d'un chef de chœur plein de talent, Marin Constantin, un petit ensemble choral a pris naissance dans le cadre du Conservatoire de Bucarest. En l'appelant „Madrigal“, son chef entendait marquer les préoccupations de l'étude, qu'avec ses étudiants, il comptait porter sur les trésors d'art contenus par les siècles d'or de la Renaissance. Avec le temps, en réalisant sur la qualité sonore de l'ensemble et la tenue stylistique des interprétations, un grand progrès artistique, la chorale „Madrigal“ a cessé de n'être qu'un groupement d'étude, pour devenir une des forces de l'art musical roumain. L'écho de ses réalisations fait vibrer au-delà des frontières de la Roumanie, jusque sur les plus lointains méridiens, la renommée de l'art roumain. De nombreuses tournées honorent le labeur de Marin Constantin et de l'ensemble qu'il a formé. C'est pourquoi, le musicologue Viorel Cosma a eu raison de se pencher, presque une décennie après, sur l'activité du „Madrigal“, en en donnant une première esquisse monographique.

Dans quelques chapitres sommaires, l'auteur poursuit l'heureux et brillant développement de cette chorale, depuis les étapes de sa formation, jusqu'à celles de l'affirmation et de la consécration. Les données offertes par cet ouvrage deviennent de précieux matériaux d'information, d'autant plus complets qu'ils nous laissent entrevoir — en consignait le style de travail de l'ensemble — les perspectives de sa prochaine activité. Les dernières pages de la monographie nous apprennent, par le truchement d'un ample entretien de l'auteur avec Marin Constantin, quel sont les procédés spécifiques du travail de celui-ci, les „secrets“ par lesquels l'art de la direction chorale peut atteindre de pareils résultats.

Afin d'assurer une plus large diffusion à cet ouvrage si harmonieux, le volume met à la disposition du lecteur, à côté d'une riche iconographie, la possibilité d'une information parallèle dans les prin-

principales langues de circulation internationale (français, anglais, allemand, russe, espagnol); le tout, rédigé avec discernement et richesse des éléments d'information. Il convient de relever le fait que pour réaliser une image réussie du travail de l'ensemble artistique „Madrigal“, les rédacteurs du volume ont fait le choix d'une formule graphique excellente, qui conjugue de manière heureuse les exigences requises par l'information musicologique avec celles de la vulgarisation au niveau le plus élevé des réalisations

artistiques. En guise de symbole, nous citerons pour finir certaines considérations critiques, puisées parmi d'autres à la presse internationale, qui reflètent l'attitude même des éditeurs du volume : „Si la perfection est de ce monde, on peut affirmer que le chœur „Madrigal“ en est un vivant exemple“ (La Dernière Heure, Bruxelles).

Gr. C.

Chronique du disque



ECE 0606

Manifestant l'épanouissement de ses forces créatives, Gheorghe Dumitrescu est, depuis de nombreuses années, l'auteur de différentes œuvres tenant de presque tous les genres musicaux, mais excellent surtout dans le théâtre lyrique *Ion Vodă cel Cumplit*/Ion-Voda le Terrible / *Răscoala* / *L'Insurrection I*, *Fata cu garoafe*/La fille aux œillets, *Decebal*, etc.). Ses attirances pour la musique symphonique et vocal-symphonique a produit une liste considérable d'ouvrages : quatre symphonies, un concerto pour violoncelle et orchestre, des poèmes symphoniques, des suites, les oratorios *Tudor Vladimirescu* et *Gri-vița noastră* (Notre Grivitza), des cantates, etc.

Parmi ces dernières œuvres, sa *Symphonie no. 3*, écrite en 1965, se distingue par la dynamique vigoureuse et le puissant contenu héroïque-dramatique. Concentrée sur quatre parties, la symphonie utilise la forme classique sonate dans la première partie (*Allegro*) — une forme de lied pour raconter en musique comme à travers une ballade populaire, grave et solennelle —, dans la seconde partie l'*Andante mesto* — un *scherzo* sautillant,

d'une rythmique vigoureuse et toute en croissance jusqu'à pénétrer dans la partie finale (*Allegro con gioia*) écrite en forme de rondateau-sonate, qui apporte une nouvelle métrique, tout en conservant le rythme de danse de la partie antérieure et qui confert à la symphonie une expression de triomphe des énergies des danses populaires pleines de robustesse.

L'orchestre Symphonique de la Radio-Télévision Roumaine, sous la direction d'Emanuel Elenescu, assure l'exécution de l'ouvrage, en lui donnant clarté, précision et sobriété, toutes, d'ailleurs, caractéristiques de Gheorghe Dumitrescu.

lon et orchestre, 1963, le ballet en un acte *Fata și masca* (La fille et le masque), 1969, etc.

Dans le *Concerto No. 2 pour violon et orchestre*, la première partie (*Largo-appassionato-Allegro assai*) correspond à son appellation de *Fantasia*, par le rubato que déroule le monologue de l'instrument soliste, énonçant d'ailleurs les principales cellules d'intonation dominées par le caractère d'improvisation du développement musical.

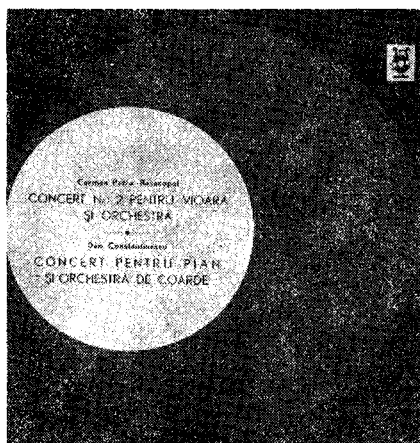
La II-e partie (*Oda*) apporte une atmosphère de méditation élégiaque, suggérée par le groupe des cordes.

Le final de l'œuvre (*l'Epilogue*) représente une succession de variations d'après le principe de la passacaille et de la chaconne.

Le second ouvrage imprimé sur le disque est le *Concerto pour piano et orchestre à cordes* de Dan Constantinescu, un compositeur qui continue les traditions de l'école nationale par ses œuvres orchestrales : *Toma Alimșoș*, *Partite pour orchestre*, *Symphonie de chambre*, etc.

Composé en 1963, le *Concerto pour piano* représente la tendance de l'auteur de faire fusionner les styles de chambre et symphonique, en réalisant un langage concertant nouveau, qui s'oppose à l'individualisme virtuose. Se servant d'intervalles modaux-sériels, des rythmes équilibrés en une série qui assure les proportions de l'ouvrage, l'auteur réalise ainsi une parfaite concordance entre ces éléments et l'architecture polyphonique.

L'exécution des deux ouvrages, de haute interprétation, est due à l'orchestre Symphonique de la Radio-Télévision Roumaine, sous les baguettes de Constantin Bobescu et respectivement Iosif Conta, avec pour solistes Ștefan Ruha et Alexandru Hrisanide (violon, resp. piano).



ECE 0607

Carmen Petra-Bassacopol, particulièrement attirée vers le genre de la musique de chambre, où d'ailleurs elle s'y est affirmée, par un lyrisme discret et une individualité des images raffinées, bien que construites avec méticulosité, donne en 1965 le *Concerto No. 2 pour violon et orchestre*. L'œuvre — que le disque nous offre — s'intègre dans une série d'autres œuvres symphoniques : la Suite *Țara de piatră* (Le pays de pierre), 1959, le *Concerto pour piano et orchestre*, 1963, le *Triptyque symphonique*, 1962, le *Concertino pour vio-*



ECE 0531

D. G. Kiriac (1866—1928) et Gheorghe Cucu (1882—1932), exposants de marque de la musique chorale roumaine de la fin du siècle passé, sont présents sur ce disque avec sept pièces, qui apportent des intonations et des rythmes du folklore national.

Les pièces de la première face du disque sont de D. G. Kiriac : *Să cîntăm doina* (Chantons la doina), *Cîntecul miresei* (Chanson de la mariée), *Hi, hai murgule* (Hu, mon bai), *S-a dus cucul* (Le coucou s'est envolé), *Stăncuța* (La corneille), *Revedere* (Revoir), *Am umblat pădurile* (J'ai erré dans les forêts). Tous ces morceaux représentent des chansons populaires arrangées et harmonisées dans leur caractère.

Gheorghe Cucu propose par sa création des solutions novatrices dans l'harmonisation et la mise en polyphonie du style choral, autrement parfait et directement dépendant du rythme et de la mélodie dont il découle. Les pièces de la seconde face du disque sont de ce compositeur : *Coroană de vișinel* (Couronne de griottier), *Cetină, cetioară* (Branches de sapin), *Orație de nuntă* (Récit de mariage) *Minia* (Colère), *Mărioara* (Petite Marie), *Cîntec de dor* (Chanson nostalgique), *Om fără noroc* (Pas de chance !).

La diversité des images musicales réunies sur ce disque, jouit de l'apport convaincant du Choeur de la Philharmonie „George Enesco“ sous la direction de Vasile Pîntea.

Le disque, réunissant plusieurs ouvrages de chambre de Dinu Lipatti, et bien que dédié à l'un des plus grands pianistes du siècle, prête vie aux paroles de Georges Enesco : „Qu'il me soit pardonné si je me trompe en disant que le renom de l'interprète ne peut effacer le souvenir de l'aspect et des promesses de l'interprète“. La forte personnalité et le parfait contrôle de soi-même, concrétisés par la qualité des réalisations en concert, dont le choix a été fait d'après le critère de l'unité de genre, à l'instar de la propre existence, si brève, du célèbre pianiste.

La *Sonatine pour violon et piano*, écrite en 1933, a été distinguée



en son temps par le prix de composition „Georges Enesco“. C'est un des premiers ouvrages où Lipatti s'adresse au folklore roumain, le traitant comme principale source d'inspiration. Constituée par trois parties, la *Sonatine* apporte les rythmes des danses natales, tout en y mêlant des développements mélodiques modaux, des cadences spécifiques, exprimés dans la plus rigoureuse forme classique.

Les *Quatre mélodies pour voix et piano* : 1. *Sensation* sur vers de Rimbaud, *Les pas* sur vers de Valéry, *L'amoureuse* et *Capitale de la douleur*, sur vers d'Eluard, datent de 1943 et représentent une étape de maturité artistique du compositeur. Ecrit de manière impressionniste, l'accompagnement laisse une entière liberté au discours vocal, afin de faire le mieux valoir, néanmoins discrètement, la beauté mélodique et la résonance inspirée des vers, suggérés eux-mêmes par la

perfection artistique des sonorités musicales.

Enfin, les *Trois danses roumaines pour deux pianos*, qui complètent le disque et qui emploient la même source folklorique de l'inspiration, datent également de la même étape de création.

L'improvisation pour piano, violon et violoncelle représente une oeuvre dédiée à la création, par des collègues de Conservatoire, d'un trio de chambre. Le caractère méditatif du début gagne en dynamique dans la partie médiane, pour revenir au final à des sonorités plus raffinées.

Toutes ces pièces réunies sur le disque bénéficient du concours de l'interprétation talentueuse de célèbres solistes du genre : le ténor Valentin Teodorian, les violonistes Ștefan Gheorghiu et Cornelia Bronzetti, le violoncelliste Radu Aldulescu, les pianistes Miron Șoarec, Hilda Jerea, Lisette Georgescu et Suzana Szörenyi.

ECE 0638

En continuant la série des disques „en hommage“ consacrés à la création des compositeurs les plus célèbres des différents genres, l'Electrecord en a réalisé un deuxième — dédié à Ion Vasilescu, dont le nom est resté gravé parmi les fondateurs de la musique légère en notre pays.

Le nouveau disque réunit onze mélodies qui, jadis, faisaient les



délices des auditeurs et qui, de nos jours encore, charment quiconque les écoute : *Inima-i un telefon* (Le coeur est un téléphone), *Te-aștept diseară-n Cișmigiu* (Je t'attends ce soir au jardin du Cișmigiu), *Mi-e*

dor de tine (Tu me plais), *Fetelele din București* (Les petites de Bucarest) *Un tango în miez de noapte* (Tango de minuit), *Ce știi tu ce-i dragostea* (Sais-tu au moins ce que c'est que l'amour), *Ar fi păcat* (Ce serait bien dommage), *Să-mi cânti un cântec de iubire* (Chante-moi une chanson d'amour), *Astă seară să dansezi numai cu mine* (Ce soir, tu ne danseras qu'avec moi), *Ha-bar n'ai tu* (Tu n'en sais rien), *Păstrează-mă doar pentru tine* (Garde-moi rien que pour toi). Réalisé avec le concours de l'orchestre „Electrecord“, le disque jouit de la présence de célèbres solistes, tels que Margareta Pîslaru, Jean Păunescu, Doina Badea, Doina Spătaru, Michaela Mihai, Aurelian Andreescu.



ECE 0610

Un nouveau représentant d'élite de l'art lyrique roumain prend place dans les discotèques des amateurs d'opéra : le baryton David Ohanesian, qui s'est imposé aux scènes du pays et de l'étranger par une série de rôles principaux, qui ont marqué dans l'évolution de son activité artistique.

Parmi ces créations, le disque nous offre : *Credo* de l'opéra *Othello* et *Mourir : Tremenda cosa* de la *Force du destin* de Verdi, l'air *Cruda funesta smania*, de Lucie de Lammermoor de Donizetti, *Il cavallo scalpita* de *Cavalleria rusticana* de Mascagni, *Nemico della patria* de Andréa Chénier de Giordano ; enfin des airs wagnériens : *Du fürchterliches Weib* (de *Lohengrin*), *Blick ich umher* (de *Tannhäuser*) *Die Frist ist um* et *Ouvrez les portes* d'Oedipe, tel que l'a réalisé le soliste dans les spectacles qu'il a donnés avec le chef-d'oeuvre énéscien.

Mihai Brediceanu, Mircea Popa et Cornel Trăilescu, se partagent l'art de la direction d'orchestre, au pupitre de l'orchestre de l'Opéra Roumain de Bucarest.



EDD 1290

Les disques insérés sous le titre „Musique légère roumaine“ et inclus trimestriellement dans les catalogues de l'Electrecord, ont pour but de réunir par 8 à 10 mélodies à succès sur celles récemment parues dans le genre.

Le disque paru à la fin de l'année 1971 comprend les quelques 10 mélodies qui se sont le plus imposées à l'ouïe des auditeurs : *Ca lăutarul de-altă dată* (Comme le laoutar de jadis) par Elly Roman, soliste Luigi Ionescu ; *Voi* (Vous) par Florentin Delmar et *Nu șterge lacrima* (N'efface pas tes larmes) par Marius Dumitrescu, soliste Alexandru Jula, *Capricii* (Caprices) et *Semnalul dragostei* (Le signal de l'amour) par Gelu Solomonescu, soliste George Enache, *Zău, îmi pare rău* (Ma parole, je le regrette) par Aurel Giroveanu, soliste Margareta Pîslaru, *E vina ta* (C'est ta faute) par Mauriciu Vescan (soliste Anca Age-molu), *Ziua aceasta n-o voi uita* (Ce jour, je ne l'oublierai pas) par Andrei Proșteanu, soliste Cristian Popescu, *Fetele îndrăgostite* (Les filles éprises) par Sergiu Malagamba, soliste Gică Petrescu et *Inimile noastre se-nțlnesc* (Nos coeurs se rencontrent) par Petre Andreescu, avec le concours de l'ensemble „Cantabile“.

ȘTEFAN BONEA

Un virtuose de la flûte de Pan : Radu Simion. Trésors folkloriques roumains. Electrecord EPE 0613 (Mono) et ST-EPE 0614 (Stéréo). Rédacteur : Mircea Săndulescu. Maître du son : ing. Erwin Șervan. Texte explicatif (français-anglais) : Iacob Ciortea. Photographie de l'étui : Morel Volbură. Accompagnement : l'orchestre Ionel Budișteanu.

Parmi les instruments de musique du peuple roumain, la flûte de Pan a, de tout temps, soulevé un vif intérêt, surtout à l'étranger. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le montrer, les laoutars roumains ont placé cet instrument simple — un des plus répandus au monde — sur les cimes les plus hautes de l'art. Leur maîtrise s'est développée à partir du XVIII^e siècle, les documents le consignent comme présent dans la plupart des *tarafs* de laoutars de la Valachie et de la Moldavie : les voyageurs étrangers de passage dans les pays roumains en parlent, les graveurs d'époque l'impriment, les peintres d'église l'immortalisent ! On l'appelait de ce temps-là, „muscal“ ou „moscal“. Ces termes, tout comme celui de „flûte de Pan“ qui s'introduisit plus tard, sont d'origine orientale, ce qui pourrait faire supposer une provenance asiatique, à l'époque de formation du peuple perso-arabe. Mais, l'instrument était connu dans ces parages déjà à l'époque de formation du peuple roumain. Ovide, par exemple, l'a vu entre les doigts des indigènes de la Dobroudgea, lieu de son exil, et, d'ailleurs, on lui connaît aussi d'autres appellations, celles-ci locales : „fluierar“ ou „fluierici“ (fûte, sifflet (!) qui, du reste, dénomment également l'instrumentiste.

Prêt à disparaître, le vieil instrument a été rappelé à une vie nouvelle par le célèbre Fănică Luca (1894—1968), l'instrumentiste de l'entre-deux-guerres. A partir de 1949, il a élevé toute une pléiade de jeunes interprètes, parmi lesquels Radu Simion (voir „Muzica“ no. 11/1971, p. 43—44).

La flûte de Pan roumaine de nos jours, est formée d'habitude de vingt tuyaux en bambou, de longueurs et d'épaisseurs différentes, qui se succèdent en décroissant. Le faisceau de tuyaux s'appuie sur

une tige légèrement recourbée. Les tuyaux sont ouverts au bout supérieur, par lequel l'instrumentiste souffle comme dans une clef, et bouchés au bout inférieur par des bouchons en liège et de la cire. Celle-ci sert également à l'accordage des tuyaux en une succession parfaitement diatonique, ordinairement du Si¹ au Sol³. Par la modification de la position de l'instrument, tous les sons intermédiaires souhaitables peuvent en être obtenus, étant donné que par un léger haussement de la base du faisceau de tuyaux, le son baisse (par exemple, en soufflant dans le tuyau du Ré, l'instrument se trouvant dans une position légèrement modifiée de la sorte, on obtient Do dièse, en soufflant dans le tuyau du Si, on obtient Si bémol, etc.). L'échelle „naturelle“ peut ainsi être complétée par tous les demi-tons chromatiques et même par des sons „non tempérés“.

Le texte explicatif de Iacob Ciortea donne quelques références sur l'instrument et le soliste. On est ainsi pour apprendre que „parmi les meilleures interprètes du *nai* se dénombre aussi le jeune Radu Simion (né en 1940 dans le village „Ștefan cel Mare“, dép. de l'Argeș). Après avoir terminé le Lycée de Musique no. 1 de Bucarest, comme élève du célèbre interprète de la flûte de Pan, Fănică Luca, il est devenu soliste de l'ensemble folklorique bucarestois „Perinița“, obtenant des succès retentissants en Roumanie et à l'étranger. Radu Simion a fait le tour du monde en faisant connaître son remarquable talent dans 34 pays de 4 continents (Europe, Amérique, Asie, Afrique). Plusieurs prix lui ont été décernés aux festivals internationaux de Helsinki, Tunisie (Carthage) et Dijon („Le collier d'or““).

Malheureusement, les informations manquent justement en ce qui concerne les pièces imprimées sur

les deux faces du disque et dont, par ailleurs, les titres roumains auraient dû aussi être traduits.



Le disque comprend en tout 14 pièces. On peut y écouter des chansons qui, ordinairement, se chantent : „*Aoleo m-aș mărita*“ („Oh la, la ! que j'me marierais“), chanson bien connue de la Valachie (province natale du soliste) ; *Foaiete verde aguridă !* („Feuille verte, raisin vert !“), intéressante chanson tzigane interprétée avec toute la fougue qui la caractérise ; „*Cintec de dragoste oltenesc*“, une inspirée „chanson d'amour de l'Olténie“ prise au folklore rural, de même que „*Cintec de dragoste de Fierbinți*“ („chanson d'amour de Fierbinți“, autre mélodie paysanne), se déroulant sur un rythme balancé où prédomine la trochée ; enfin, „*Colea-n vale la fîntînă*“ („Là, en bas, près du puits“), une chanson largement répandue, d'origine peut-être bien semi-savante, et „*Mă-nsurai a doua oară*“ (Je me mariaï une seconde fois“), joyeuse chanson nouveau style. Avec maîtrise, le soliste fait valoir tout le lyrisme de ces mélodies. Généreusement *cantabile*, l'instrument réalise un saillant contraste avec le nerf des danses, dont

les airs — vifs pour la plupart — sont exécutés par une remarquable *staccatura*. Les huit danses sont bien équilibrées du point de vue du genre et du rythme. On y trouve deux *sirbe* („*Sirba muntenească*“ / de Valachie /) et „*Sirba de la Expoziție*“ / de l'Exposition /), une *hora* moldave, une *breaza*, caractéristique par son rythme syncopé („*Breaza de la Cîmpina*“ / *breaza de Cîmpina* /), un „*Joc de Drăgaică*“ (une danse rituelle, célébrée le jour de cette fête), à mesure mixte de 2+3 temps, deux *geamparale* avec leur rythme aksak à trois temps, dont le troisième légèrement plus long („*Geamparaua de la Măcin*“ / de Măcin / et „*Joc dobrogean*“ / *geampara de Dobroudgea* /), enfin „*Intrecere lautărească*“ („Compétition entre laoutars“), en fait un air de danse où la compétition n'est qu'un dialogue entre le soliste et l'orchestre. Certaines explications auraient été les bienvenues, comme par exemple — et surtout — dans le cas de la „*Drăgaica*“, cette danse rituelle célébrant la moisson et pratiquée le 24 juin, ou dans celui de la „*Sirba de la Expoziție*“, création du célèbre laoutar Grigoraș Dinicu en souvenir de la mémorable Exposition internationale de Paris en l'an 1937. lorsque son orchestre (avec, *au nai*, Fănică Luca) a recueilli un succès hors du commun.

Le disque est qualitativement bon et fait honneur au quatre autres dédiés ces derniers temps par la Maison de Disques „Electrecord“ à la flûte de Pan (voir *Muzica*, no. 8/1970, no. 6/1971 et no. 12/1971).

TIBERIU ALEXANDRU

CUPRINSUL

MARȚIAN NEGREA (muzica)	
IOAN MEIȚOIU (versurile)	
Cît e muntele de lung (planșă)	
ION DUMITRESCU	
Muzica și cerințele spirituale ale societății noastre socialiste	1
ZENO VANCEA	
Folclorul în creația muzicală contemporană	3

OPINII

SERGIU SARCHIZOV	
Responsabilitatea socială a creatorului	6
CORNELIU DAN GEORGESCU	
O noțiune cu înțelesuri profunde: libertatea de creație	8
ION SĂLIȘTEANU	
Urmărind dinamica realităților noastre.	10
ANA FROST	
Compozitorul și timpul său	13

LA SEMICENTENAR

CRISTIAN GHENEA	
Prezența muzicii în eroicele lupte ale tineretului comunist	14

NOTE DE LECTOR

OVIDIU GHEORGHIU	
Coruri publicate de Uniunea Generală a Sindicatelor din România	16
ILEANA RAȚIU	
Scurte știri	17

VIAȚA MUZICALĂ

ENE A BORZA, TEODORA ALBESCU, ȘTEFAN BONEA, SMARANDA OȚEANU, J.-V. PANDELESCU, EDGAR ELIAN, GEORGE SBĂRCEA, GRIGORE CONSTANTINESCU, MIHAI MOLDOVAN, ȘTEFAN BLĂNARU, DUMITRU AVAKIAN, MIRCEA GHERMAN, CLAUDE ROMANO.	16-42
---	-------

SOMMAIRE

MARȚIAN NEGREA (musique)	
IOAN MEIȚOIU (vers)	
Aussi grand gue la montagne	
ION DUMITRESCU	
La musique et les exigences de notre société socialiste	1
ZENO VANCEA	
Le folklore dans la création musicale contemporaine	3

OPINIONS

SERGIU SARCHIZOV	
La responsabilité sociale du créateur	6
CORNELIU DAN GEORGESCU	
La liberté de créer: une notion pleine de significations profondes	8
ION SĂLIȘTEANU	
En suivant la ligne de la dynamique de nos réalités	10
ANA FROST	
Le compositeur et son époque	13

À L'OCCASION DU CINQUANTENAIRE

CRISTIAN GHENEA	
La présence de la musique dans les héroïques combats de la jeunesse communiste	14

NOTES DE LECTURE

OVIDIU GHEORGHIU	
Oeuvres chorales publiées par l'Union Générale des Syndicats de Roumanie	16

LA VIE MUSICALE

Par: ENE A BORZA, TEODORA ALBESCU, ȘTEFAN BONEA, SMARANDA OȚEANU, J. — V. PANDELESCU, EDGAR ELIAN, GEORGE SBĂRCEA, GRIGORE CONSTANTINESCU, MIHAI MOLDOVAN, ȘTEFAN BLĂNARU, DUMITRU AVAKIAN, MIRCEA GHERMAN, CLAUDE ROMANO	16-42
---	-------

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE (en français par Colette Ghimpețeanu)

C. DRĂGOI	
Theodor Rogalski (Silhouette)	43
GR. CONSTANTINESCU	
Une monographie consacrée à la Chorale „Madrigal”	44
ȘTEFAN BONEA ET TIBERIU ALEXANDRU	
Chroniques du disque	45