

MIORIȚA

Baladă-oratoriu de Sigismund Toduță

6380

de Cornel Țăranu

Analizând liniile directoare ale unei culturi, observăm cu ușurință sincretismul unor fenomene caracteristice. Printre acestea putem situa — și nu în ultimul rînd — efortul de a obține corespondentul muzical al celor mai trainice opere literare din cultura respectivă. Acest fenomen, cu totul firesc, ne face să ne gîndim la principiul unor vase comunicante. De aceea, e firesc să ne gîndim la abordarea unor capodopere ca *Faust* sau *Hamlet* (deși credem, ele nu și-au găsit încă un demn corolar muzical), iar la noi, unde literatura populară e atît de bogată, la o *Mioriță* sau la un *Meșterul Manole*. După cum tot atît de semnificativ, valorile stelare ale poeziei noastre culte au stat și stau în centrul preocupărilor compozitorilor noștri. Toate aceste „interacțiuni“ au fost vast și competent sprijinite de gestul estetic și filozofic al unui *Densușianu* sau *Alexandri*, acești admirabili pionieri ai *Mioriței*, de pana entuziastă a unui *Iorga*, de comentariul filozofic al lui *Blaga*, *Vianu* sau *Călinescu*.

Arătăm într-un studiu anterior cît de semnificativ au detectat antenele sensibilității enesciene, „mari teme“ ale sensibilității noastre românești. Elocvente sînt însemnările pentru un

neînceput *Meșter Manole*, pentru care a căutat ani de zile un libret corespunzător, deși — straniu fenomen — n-a găsit sau n-a cunoscut piesa lui *Lucian Blaga*. Tot *Enescu* se gîndea la o *Mioriță*, la fel de obsedantă pentru el. O proiectare a ei am găsit-o în finalul Simfoniei a V-a și aceasta doar schițată, în care tenorul solist și corul feminin vor tălmăci „poemul eminescian *Mai am un singur dor*. Reluarea acestor proiecte enesciene, care ar fi însemnat — desigur — noi capodopere, revine unor mai noi generații de compozitori.

Printre aceștia se detașează *Sigismund Toduță* — nu numai prin pasionata insistență în atacarea celor mai mari teme ale literaturii române, ci și prin ținuta estetică și artistică, care-l situează printre cei mai chemați să onoreze asemenea dificile răspunderi.

Într-o fază mai juvenilă (1946), pe care — din păcate nu i-o cunoaștem și asupra căreia autorul păstrează una din obișnuitele sale tăceri, (discreție? repudiere? negare momentană?) apare opera *Meșterul Manole*, pe libretul extras din piesa lui *Lucian Blaga*. Partitura, răsfoită în grabă acum vreo cinsprezece

ani, nu ne-a dezvăluit decât amploarea simfonică a unor construcții vaste (cu un rol deloc neînsemnat al ansamblurilor), pregnanța vocală a rolului Manole, încredințat unei voci de bariton, orchestrația amplă și vînjoasă. O privire mai amănunțită asupra libretului ne-ar fi permis ceva mai multe comentarii și — desigur — ne-ar fi dat sugestii prețioase. Dealtminteri, toată această primă perioadă din creația compozitorului clujean e învăluită într-un relativ întuneric. A trebuit să ne reamintim o foarte veche execuție a variațiunilor simfonice *Trecui valea*, revăzute mai târziu într-un extras de pian, a trebuit să ne imaginăm sonoritățile pînă acum inedite ale *Concertului pentru pian*, cu o parte secundară de un elevat și recules sentiment și să reconstituim — din frînturi — piese de debut ca *Egloga* pentru orchestră, intens elogiata de un muzician ca Mircea Popa.

Analiza creației lui Sigismund Toduță impune, așadar și un dublu efort de „arheolog“, de reconstituire și întrezărire ale unor lucrări aproape necunoscute (deși două dintre ele încoronate cu premiul „Enescu“, iar un ciclu de lieduri eminesciene cu premiul „Kremer“) totuși absolut necesare pentru înțelegerea profilului și evoluției compozitorului.

Cu toate aceste inconsistente deducții, ne permitem hazardarea afirmației că toate aceste faze au fost o pregătire conștientă a abordării *Mioriței*, lucrare de maturitate, încununînd șirul de lucrări — de astădată bine cunoscute — al sonatelor, simfoniilor sau corurilor.

Ne putem imagina gestația lentă a oratoriuului, discuțiile cu Lucian Blaga, care îi va inspira un caiet de lieduri (și acesta necunoscut), sau poemul *Cîinele din Pompei* și înfiriparea „scenariului“ alcătuit de compozitor după îndelungi tatonări pe baza versiunii Vasile Alecsandri. Reperele stilistice și estetice ale compozitorului erau în acei ani (1958) clare, cristalizate.

Pornind de la un lirism învăluit într-un ușor parfum impresionist (vizibil în unele lucrări), compozitorul se reîntoarce de la Roma cu o solidă carcasă de polifonist și o aprofundată cunoaștere a muzicii vechi.

Realizarea, „pe românește“ a marilor forme polifonice e remarcabilă deja în *Passacaglia*, echilibrată reușită modală și de scriitură pianistică. Cele trei caiete de coruri pe texte populare sînt modele ale genului, atît prin selectarea materialului (pe genuri : cîntece de leagăn, de dor, colinde, etc.), și prin strălucirea scriiturii. Se cristalizează în scriitura corală a compo-

zitorului, predilecția pentru limpiditatea unui modalism nealambicat, deși nu odată pigmentat de îndrăzneli sonore și de virtuozitatea concentrată a scriiturii.

Această „baie de modalism“ (evidentă și în muzica sa simfonică) se va desăvîrși într-o adevărată *sinteză* în *Miorița*.

După ce am schițat, pe scurt și prea în fugă *premisele* oratoriuului, să examinăm, pentru o clipă, „scenariul“ și dramaturgia sa.

„Balada-oratoriu“, cum o numește autorul, e concepută pentru trei soliști (tenor, soprano, alto), cor de fete, cor bărbătesc, cor mixt și orchestră, căreia i se adaugă un amplu solo de orgă.

Cele 13 părți ale lucrării realizează o mare varietate de procedee, a ansamblelor, a mișcării. Avînd ca precursori pe un Paul Constantinescu, cu a sa *Mioriță* gîndită ca un amplu poem coral a capella și pe Anatol Vieru, autorul unui oratoriu solid construit, avînd ample pagini orchestrale, (o *Passacaglia* remarcabilă), Sigismund Toduță va alege soluția unei permanente cantabilități și a unui permanent prim-plan al vocii, cu excepția unei viguroase fugi orchestrale, către sfîrșitul lucrării.

De dimensiuni variabile, determinate în bună măsură de atmosferă și text, părțile oratoriuului apelează, în ordine la următoarele titluri și formule de ansamblu :

- | | | |
|--------|------------------------|------------------|
| Nr. 1 | „Pe-un picior de plai“ | — cor bărbătesc |
| Nr. 2 | „Dar cea mioriță“ | — cor de fete |
| Nr. 3 | „Mioriță laie“ | — tenor solo |
| Nr. 4 | „Drăguțule bace“ | — sopran solo |
| Nr. 5 | „Oiță birsană“ | — tenor solo |
| Nr. 6 | „Asta să le spui“ | — cor + tenor so |
| Nr. 7 | „Iar tu de omor“ | — cor bărbătesc |
| Nr. 8 | „Interludiu“ (Trenia) | — orgă solo |
| Nr. 9 | „Să le spui curat“ | — tenor solo |
| Nr. 10 | „Dans“ (Fuga) | — orchestră |
| Nr. 11 | „Iar dacă-i zări“ | — cor |
| Nr. 12 | „Cine-a cunoscut“ | — alto solo |
| Nr. 13 | „Tu, Mioara mea“ | — tenor solo + c |

Variația procedeelelor și mișcării se desprinde cu claritate și din antinomia interioară a părților. Prima parte, spre exemplu, *Doinind, molto rubato*, este o *Eterofonie*. Caracterul pastoral, mioritic, al textului (*Pe-un picior de plai / pe-o gură de rai / Iată vin în cale / Se cobor la vale / Trei turme de miei / cu trei ciobănei / Unu-i Moldovean / Unu-i Ungurean / și unu-i Vrîncean / . Iar cel Ungurean / Și cu cel Vrîn-*

cean / Mări se vorbiră / , și se sfătuiră / ca să mi-l omoare / Pe cel Moldovean / Că-i mai ortoman / , Ș-are oi mai multe / Mîndre și cornute / Și cai învățați / Și cîini mai bărbați !) e subliniat de ample rulate melismatice, pe re-pere de pedală — ison și în permanent dialog cor-orchestră. Dialogul e liber „neimitativ“, iar libertatea ritmică (ce face un amplu apel la așa numitele „ritmuri iraționale“ de cvintolete sau septolette), e remarcabilă.

În partea centrală a acestui ternar, în repri-za recurentă ($\langle + B + \rangle$) se simte clocotul surd al înclăștării viitoare. Am zăbovi puțin asupra acestei părți, una din cele mai caracte-ristice ale Oratoriului.

În afara bogatelor procedee heterofonice, precum și a ritmicii bogate, „iraționale“, se cu-vine a fi relevată și bogăția soluțiilor modale. Notele ținute și isoanele sînt permanent supuse unei melismări, intens cromatizate, cu trepte variabile și „căderi“ cadențiale neașteptate. De-altfel, întreaga muzică a oratoriului abundă în cadențe pline de frumusețe și — lucru rar — de neprevăzut...

Partea a doua, o Eglogă diafană, încredințată corului de fete, realizează, în tiparele unei forme variaționale și pe fondul ostinat — susurat al orchestrei, un portret al Mioriței, cu o cul-minație imitativ-vorbită pe textul „Iarba nu-i mai place / Gura nu-i mai tace“ De remarcat, în orchestră, creșterea pachetelor de sunete (de la cele trei inițiale) pînă la adevărate clusters, sin-teză verticală a modului. Procedul de „acumu-lare verticală“ e frecvent reluat și alteori. Scurtul recitativ al tenorului solo Rustico, poco gridando, aduce o neașteptată legănare a unei ritmici de giusto cu alternări cu 5/8, 2/8, 6/8, etc., subliniat de scurte apogiaturi și sunete în glissando. Orchestra comentează apoi în cîteva fraze întrebarea : „Ori ești bolnăvioară / Dră-guță mioară ?“

Mișcarea următoare (nr. 4) merită, iarăși, să zăbovim mai îndelung asupra ei ! Deja, în pri-ma parte, se simțea cum compozitorul caută să se elibereze de tirania barei de măsură. Dar, dacă în Eterofonie necesitățile unui amplu an-samblu impuneau compromisul unei relative bare de măsuri, aici însă, ea va fi pulverizată, mai ales în primele pagini, încredințate flautu-lui solo. În această Aulodie, regăsim exprimarea plaiului mioritic de rezonanță ancestrală, în prologul flautului, frate bun cu Aulos-ul din Oedipul enescian ! Fără intenții arhaizante, se subliniază însă categoric în Eterofonie, în acea-stă Aulodie și mai tîrziu în meditația funebră a orgii soliste (Trenia) apartenența la niște stra-turi milenare, protoistorice, de civilizație pă-s-torească, de „peisaj, stare de spirit“, cum spu-nea Lucian Blaga. Această tentă arhaică e realizată de un compozitor care cunoaște și aplică (cu măsură) procedee de scriitură con-temporană, selectate cu grija de a servi întot-deauna muzicii și nu etalării exterioare. Aceas-tă sinteză, acest „clasicism viu“, de un echili-bru mediteranean, caracterizează întreaga mu-zică a Oratoriului. Remarcabil mi se pare felul în care soprana solistă dezvoltă, pe niște cvar-te-piloni, un discurs din ce în ce mai melismat, care ajunge, la un moment dat, să se apropie de complexitatea flautului solist.

Mișcarea se încheie cu un epilog orchestral, pe armonii-pedale, în subsolul cărora vocile grave reiau, amplificat, crîmpeie tematice deja auzite.

O passacglie neo-barocă, avînd amploarea unui coral bachian, va constitui osatura părții a cincea „*Oiță birsană*“. Tenorul solist (care ne reamintește celebra passacglie vocală din *Serenada* de Britten) se suprapune discursului dens, cu caracter de coral implacabil, al orchestrei. Abia în această parte compozitorul va folosi frînturi dintr-o variantă a „*Mioriței*“. Tot restul *oratoriului* este ceea ce Bartok numea „folclor imaginar“. Bogăția și autenticitatea acestui „folclor imaginar“ e atît de mare, încît este imposibil de precizat care anume sînt puținele crîmpeie citate. În această retopire intimă, inseparabilă, deslușim o cunoaștere în *adîncime* a fenomenului folcloric românesc. Un plus de îndrăzneală, la această cunoaștere îl constituie mularea plină de naturalețe a intonației folclorice pe tiparele unor forme polifonice renașcentiste sau baroce.

După blocurile sonore „încărcate“ ale *Passacgliei*, o monodie simplă, „albă“, a corului și orchestrei. În momentul central, tenorul solist dezvoltă, amplu, textul : „*Fluieraș de fag / Mult zice cu drag*“, modalismul „alb“ fiind rareori perturbat și întru totul restituit de reluarea variată a monodiei de început. Cadențe „goale“ (cvinte) subliniază simplitatea acestui moment. (vezi ex. 2).

Un caracter iarăși neo-baroc vom regăsi în *Ricerca*-ul corului bărbătesc „*Iar tu de omor*“ pagină lentă, densă, în care corul bărbătesc realizează performanța unei permanente mișcări suprapuse în oglindă, procedeu folosit și în alte părți (I, II).

4

pp mezza voce *poco mf*

T.1
T.2
B.1
B.2

Dar tu de o - mor să nu

Dar tu de o - mor Să nu le

Iată acum și *Trenia* doinită a orgii solo, care reia în diferite ipostaze (inversări, etc.), un amplu cîntec lung comentat de o mișcare întreruptă în optimi :

5

Orga Solo

mf *un poco cantabile*

Arioso-ul următor „*Să le spui curat*“, al tenorului solist abundă în intonații modale complexe, de loctic cu un „stimung“ bihorean, ce va culmina, în registrul acut, pe textul „*Și stele făclii*“, îngemănîndu-se apoi, brusc, cu *Dansul* următor. Acesta (nr. 10, *con fuoco*) va fi singurul moment orchestral de sine stătător al oratoriului. Începînd din registrul grav, această amplă Fugă-Rondo va crește mereu în complexitate, ajungînd la o culminație puternică spre sfîrșit, unde pe mișcarea neîntreruptă de șaisprezecimi a temei de fugă, auzim, suprapuse, pachetele de acorduri ale orgii și în registrul acut, coralul răzbătător al trompetelor. E, aici, punctul nodal al dramaturgiei oratoriului, după care urmează, în părțile următoare, „*catharsis-ul*“ mioritic atît de plastic intuit de un **Lucian Blaga**.

Intitulată de autor „*isoane*“, partea a II-a va expune, într-o mișcare potolită, și în registre medii, un moment coral încredințat corului feminin, un fel de „*faux-bourdon*“ în mixturi de cvinte și pe o pedală de *si*, reluat de corul bărbătesc în inversarea „*ad literam*“, pentru ca în

6

pp *A*

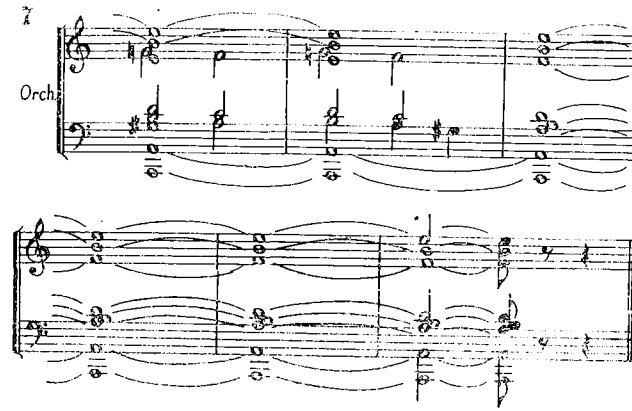
A.1-2
T.2 (inversare)
B.1-2

Iar tu de o - mor să nu

strofa II-a cele două grupe simfonice să se suprapună cu cea mai mare naturalețe. E și aici, o pildă de măiestrie deosebită, de intuire a unor latențe și consonanțe între folclorul nostru și practici muzicale universale. Pedala de *si*, notă ținută în discant, devine o pedală gravă de bas în strofa a treia, unde „*faux-bourdon*“-ul e mult amplificat orchestral.

Un moment plin de lirism (nu primul) îl va aduce singura intervenție a altistei solo, cu o

primă frază monodică de o simplitate de *colind* : „Cine-a cunoscut / cine mi-a văzut / Mîndru ciobănel / Tras ca prin inel /, unde scriitura, de la monodia plină de farmec, devine, în tiparele unui rondo simplu, din ce în ce mai densă, pentru a se topi pe un mult prelungit acord final pe *la*.



Finalul reprezintă concluzia muzicală și filozofică a întregii lucrări. Recitativele tenorului, amplele arcuri corale, restituie atmosfera începutului heterofonic și fac „rapeluri“ de crîmpeie motivice. Amploarea acestui final este însă o amploare care se refuză apoteozei zgomotoase. Dimpotrivă. Compozitorul a subliniat aici *reculegera*, seninătatea și discreția deznoadămintului dramei mioritice. E aici, o intuire profundă a textului popular, o contopire, o re-trăire a lui, prin prisma unei sensibilități pline de frumusețea cîntecului popular, de la *bi* și *tricordia* arhaică, sau aulosul ancestral, la retopirea în forme neo-baroce, pînă la suprapunerea unor procedee contemporane, așadar, o sinteză, un fapt de cultură de primă însemnătate pentru muzica noastră.

După această sumară descriere „anatomică“, e necesar să aruncăm o privire asupra unor componente ale limbajului muzical.

Cu care să începem? Firește, cu structura melodică, avînd, evident, un rol conducător în oratoriu. Nici aceasta nu face excepție față de caracterul *sintetic* al concepției muzicale. Se pornește de la elemente melodice primare, acele *bi* și *tricordii* de esență străveche, se continuă cu tetracorduri „albe“, pînă la bogăția cromatică (apropiată „totalului cromatic“) a primei părți.

Natura melodicii mai îmbracă și aspectele unei largi îmbrățișări a ariei folclorului nostru. Întîlnim, deci, intonațiile — preponderente — de doină, cu echivalentul instrumental „aulo-

dic“ al cîntecului din fluier, urmează apoi cele de bocet, cîntec de leagăn sau cîntec „giusto“ cu ritmică asimetrică; intonația de *colind* e prezentă, spre sfîrșit, cu sublinieri monodice; *Fuga* aduce, într-o ritmică de astă dată foarte simetrică, intonația de dans.

Heterofonia, monodia, isoanele și pedalele de tot felul împînzesc firesc partitura. Alături de ele și tot atît de firesc — apar elementele de polifonie liberă sau imitativă, procedee de „ostinato“ etc. Desigur, se poate imagina și o „Mioriță“ complet eliberată de elementele de scriitură neo-barocă, semnalate la momentul cunoscut. Ar fi, poate, expresia unui „neoașism“ sau a unei noi atitudini estetice, virtual posibilă.

Autorul, însă, subliniind, sau mai bine zis integrînd — fără ostentație — elementele de scriitură amintite, a izbutit, în cadrele unui stil unitar, o integrare a *Mioriței* ca fenomen *particular*, dar *aparținînd* culturii europene, neizolată de ea.

Fenomen vizibil, de pildă, în scriitura corală ce respiră din plin prin tradiția madrigalului renascentist, a stilului concertant. Culoarea corală e mereu adecvată expresiei (ca în orice operă de artă izbutită!), densitatea ei variabilă, îndrăznelile sonore, nu puține, sînt „aduse“ pe nesimțite, cu o știință fără greș. Întreaga lucrare respiră și stă sub semnul unei nobile *vocalități*, însușirea, cred, cea mai de seamă a compozitorului. Stilul acestei vocalități are însușirea rară, prin „baia“ de modalism la care face apel, să consolideze stilul coral românesc într-o lucrare de o respirație și o problematică deosebită.

Iată de ce, îndrăznim a o spune, s-a realizat prin această *Mioriță*, un apreciabil *salt* în creația noastră.

Dacă în creația instrumentală lucrările enesciene ca *Sonata* a III-a sau *Simfonia de cameră* sînt exponente de seamă ale unei gândiri muzicale românești, în muzica corală și — implicit — vocal-simfonică ele nu-și aveau corespondentul.

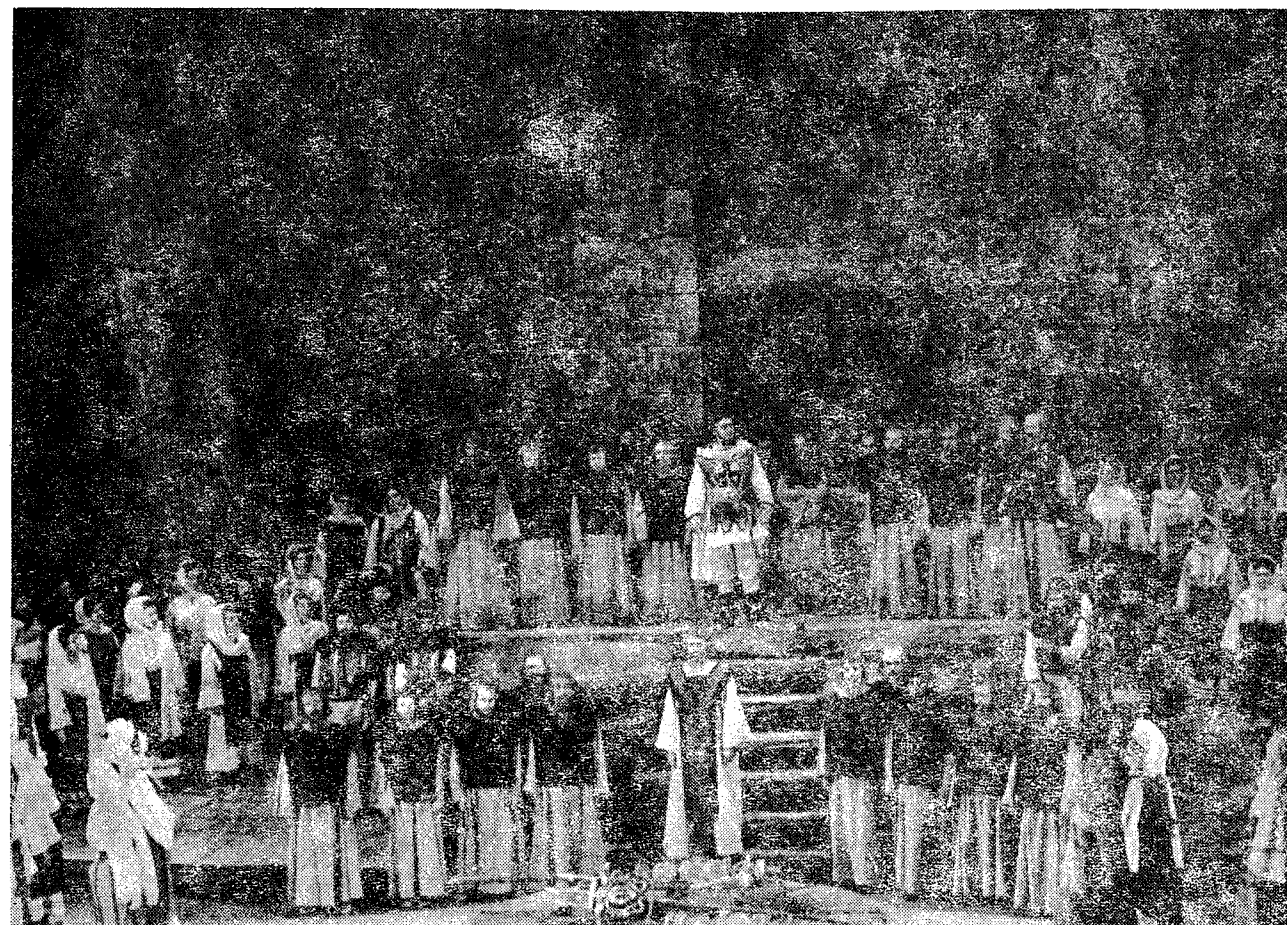
Avem însă acum *Miorița* de S. Toduță.

Meritul ei nu este doar acela de a fi turnat în tiparele clasice sensibilitatea unui popor.

Aceste tipare, însă, conțin niște germeni, deloc neglijabili, pe care se poate continua ceva. Văd crescînd, din *clusters*-urile și heterofoniile *Mioriței* un nou Luigi Nono, român.

Astfel, *Miorița* nu închide, ci consolidînd, deschide culturii noastre posibilitatea unui „nou val“ în muzica corală românească.

Dar egala-vom vreodată frumusețea ei?



Opera

DECEBAL

de Gheorghe Dumitrescu

Urmind o meritorie tradiție, Opera Română a deschis stagiunea cu o creație românească în primă audiție : monumentală tragedie muzicală *Decebal*, de Gheorghe Dumitrescu. Abordind genuri muzicale diverse, de la lieduri, coruri, muzică de cameră și muzică de film, până la simfonii, oratorii și opere, Gheorghe Dumitrescu își orientează cu precădere, de aproape două decenii, activitatea sa principală spre făurirea unor opere și oratorii istorice, care reflectă într-o măreață frescă muzicală momentele cele mai importante din zbuciumata epopee a poporului român. Acum, când opera *Decebal* (terminată cu 12 ani în urmă) a văzut lumina rampei, putem avea viziunea întregului ciclu, în ordi-

nea sa cronologică : *Decebal*, *Ion Vodă cel Cumplit*, *Tudor Vladimirescu*, *Răscoala*, *Fata cu garoafe* și *Zorii de aur*. Poporul român este fără îndoială, personajul principal, ca făuritor al istoriei sale, prin luptă și jertfă pentru unitatea și libertatea națională.

Cercetind cu pasiunea unui adevărat arheolog vechile izvoare ale antichității și, în special, viața strămoșilor noștri, dacii, „cei mai viteji și mai drepți dintre traci“, cum spunea Herodot, ca și ritualurile, datinele și obiceiurile lor, compozitorul a acumulat materialul documentar-informativ necesar, cu ajutorul căruia a elaborat libretul lucrării sale. Avind o vastă experiență în domeniul creației de operă și al efectului

scenic, Gheorghe Dumitrescu și-a construit dramaturgia operei bazându-se atît pe conflictul personajului principal, poporul, condus de Decebal, împotriva trădătorului Bato cît și pe planul luptei cu cotropitorii romani, luptă pierdută eroic și glorificată prin jertfa supremă închinată triumfului demnității omului. Acțiunea dramatică are o continuă acumulare de tensiune imprimînd operei un caracter de un autentic tragism. Libretul cuprinde o seamă de întîmplări episodice, legate de complotul lui Bato, dragostea pătimașă a lui Bicilus pentru fiica lui Decebal, Argesa. Simbolic la capătul acestor întîmplări, care deseori sfîrșesc prin moartea eroilor după înfrîngerea dacilor și sacrificiul sublim al regelui lor, Drigisa, soția lui Decebal, reaprinde focul altarului patriei; flacăra eternă, stinsă de gestul trădător al lui Bato se înalță împreună cu flamurile victorioase ale cuceritorilor romani, marcînd momentul sublim al primei clipe în care istoria va consemna geneza poporului român.

Partitura urmărește îndeaproape acțiunea și contrastele născute din conflict. Compozitorul se inspiră din izvorul nesecat al folclorului valorificînd străvechile ritualuri, datini și obiceiuri. Mijloacele sale de expresie, caracterizate printr-un melos de esență modală, utilizează o ritmică variată și pregnantă, o armonie simplă dar sugestivă. Orchestrația este robustă, dar aerată și transparentă. Deși suflătorii de alamă sînt folosiți din plin, alături de o bogată percuție, chiar în momentele de mare intensitate dramatică, orchestra nu acoperă elementul principal al partiturii operei — vocea. Aceasta găsește totdeauna modalitatea necesară pentru a trece rampa, pentru a fi auzită și înțeleasă.

Din partitura lui Gheorghe Dumitrescu se desprinde acel stil propriu compozitorului, un limbaj muzical caracteristic care s-a născut odată cu oratoriul *Tudor Vladimirescu* și care, alături de anumite motive și leitmotive, conferă operelor sale o personalitate viguroasă caracterului ciclic. Tragedia muzicală *Decebal* este o remarcabilă reușită a muzicii românești contemporane. Ea se situează calitativ la nivelul celorlalte creații vocal-simfonice ale lui Gheorghe Dumitrescu.

Opera este împărțită în patru acte (7 tablouri cu stiluri sugestive: Săgetătorii de nori, Cetatea Buridava, Argeza, Munții, Moartea Argezei, Bocetul, Flăcările Sarmisegetuzei). Au impresionat în mod deosebit prin atmosfera lirică, meditativă, Prologul și Epilogul orchestral, precum și alte momente și episoade din care amintim, „Sacrificarea fecioarei dace” — în care muzica gingașe, duioasă la început, capătă treptat accente dureroase prin suprapunerea a două teme contrastante — scena „orgiei adepților zeului Dionysos” — o realizare în care mijloacele sonore instrumentale și vocale se întrepătrund cu cele coregrafice și cu efectele de lumină clar-obscură, culminînd cu cîntecul de beție al lui Bato și de batjocoră adresat lui Deceneu (regele-preot care a ordonat stîmpirea viței

de vie). Remarcăm de asemenea Monologul lui Decebal din actul II, ca și toate intervențiile personajului de-a lungul operei, cu o ținută cînd sobră, solemnă sau sentențioasă, cînd duioasă și calmă, Aria Argezei, care pentru salvarea Daciei renunță la împlinirea iubirii ei, pentru Bicilis. Duetul Bicilis-Ardalus confruntă muzical două atitudini: una dură, violentă, în slujba răzbunării și alta caracterizînd puritatea și curajul. Intermezzo-ul simfonic din actul III sugerează foarte plastic lupta vitejească a dacilor contra invadatorilor romani reamintindu-ne, prin unele desene melodice scurte și acele bine cunoscute triole, episoadele adunării pandurilor lui Tudor și a luptei lor contra asupritorilor. Bocetul din actul IV, cîntat de Drigisa și un grup de preotese și femei dace este o pagină muzicală de o rară frumusețe, profund expresivă, o secvență care pregătește atmosfera finalului operei (Flăcările Sarmisegetuzei).

Sîntem îndreptățiți să elogiem întregul colectiv al Operei Române, care printr-o muncă îndelungată și printr-o sinceră dăruire a realizat un spectacol grandios, primit cu multă simpatie de public. Excelenta viziune de ansamblu a

Basul Nicolae Florei





Mezzosoprana Iulia Buciuceanu și soprana Eugenia Moldoveanu

regizorului Jean Rînzescu, care poate fi considerată un succes al carierei sale a imprimat spectacolului, în deplin acord cu scenografia sugestivă a lui Ion Ipser, un caracter monumental dar, în același timp, o simplitate firească adînc grăitoare. Decorurile lui Ion Ipser vorbesc spectatorilor despre seriozitatea, talentul și hărnicia străbunilor noștri, care au devenit permanențe ale poporului român. Masivitatea arhitecturii, eșalonarea planurilor, adîncimea perspectivei, efectele de lumină (alb-negru), efectul de nori și ceață din tabloul munților au suscitad admirația. Evitîndu-se ostentația gesticii obișnuite, grandilocvente și convenționale, neadevătată unui asemenea climat, personajele au căpătat, în general, o atitudine statuară.

În rolul dificil al lui Decebal (personaj prezent aproape în toate tablourile) am apreciat vocea tot mai unitară, mai clară și mai suplă a basului Nicolae Florei, atitudinea sa scenică demnă, cu accente dure, sentențioase, cu inflexiuni redînd înțelepciune și blîndețe în judecată sau duiosie, de tată iubitor. O creație remarcabilă a realizat și Iulia Buciuceanu, în rolul reginei Drigisa. Vocea sa excepțională de mezzo, a răsunit dramatic (chiar tragic) în registrul grav, în contrast cu dulceața lirică a mediului și claritatea strălucitoare a acutelor. Impresionant prin meșteșugul utilizării glasului său generos, cu multiple nuanțe coloristice, basul Viorel Ban s-a impus în rolul trădătorului Bato, mai ales în Cîntecul de beție și în Cîntecul lui Deceneu. Baritonul Dionisie Konya s-a relevat prin noblețea cîntului ca și prin ținuta majestuoasă a marelui preot Vezina. Am remarcat cu multă satisfacție două elemente tinere

care prin vocile lor de calitate și prin agreabila prezență scenică constituie două promisiuni certe pentru opera noastră: tenorul Vasile Moldoveanu (Ardalus) și soprana Eugenia Moldoveanu (Argesa). În rolul lui Ardalus am mai ascultat și pe tenorul Ion Stoian, darnic în expresia scenică dar parcimonios în folosirea glasului iar în al Argesei pe soprana Mariana Stoica, la care am fost impresionați de un puternic temperament dramatic. Subliniem de asemenea vocaliza plină de poezie a Gabrielei Olariu (Păstorașul), gingășia Corneliei Angelescu (o fecioară dacă), cîntul sincer, naiv al lui Cristian Mihăilescu (străjerul). Tenorii Constantin Iliescu (Bicilis, comandant dac) și Gheorghe Iliescu (Diegis, fratele lui Decebal) prezintă de asemenea elemente de reținut, îngăduindu-ne să fim convinși că pe parcursul următoarelor spectacole ale operei vom aplauda creații din ce în ce mai expresive.

Compozitorul Gheorghe Dumitrescu este bine cunoscut ca un neîntrecut creator de coruri. Chiar în cuprinsul unei opere, fragmentele corale necesită o atenție deosebită și o pregătire minuțioasă pentru a fi pe deplin valorificate. Maestrul de cor Stelian Olariu a depus o muncă devotată în finisarea corurilor operei *Decebal*, cu o competență bine cunoscută, dublată de mult bun simț și inteligență muzicală. Au captat atenția publicului, prin omogenitate, suplețe și colorit, corurile grupului de fete care depun flori la altar, intonațiile rituale din secvența împodobirii miresei, bocetul din actul IV, accentele de minie ale femeilor dace cînd îl ard de viu pe Bato, precum și numeroasele intervenții ale corului mixt sau bărbătesc: cîntecul de batjocoră al complotiștilor cu refrenul „Deceneu”, intonațiile preoților invocînd ocrotirea lui Zamolxis, corul ostașilor care depun jurămîntul etc.).

Stăpînînd autoritar ansamblul vocal-instrumental, dirijorul Paul Popescu a reușit să estompeze intensitatea uneori excesivă a alăturărilor și să dozeze judicios planurile sonore pentru a da posibilitatea vocilor să se facă auzite. Printr-o execuție bine pusă la punct, întreaga orchestră și dirijorul său, alături de toți ceilalți interpreți ai Operei Române au contribuit la succesul bine meritat al primei audiții a operei tragice *Decebal* de Gheorghe Dumitrescu.

AL. COLFESCU

Armonizarea cîntecului popular românesc

— texte inedite de
Sabin V. Drăgoi —

V

Armonizarea cîntecelor din regiunile influențate de dialectele limitrofe (Cîmpia Ardealului, Mureșul de Sus, Năsăud și Tîrnave).

Aceste cîntece n-au o personalitate caracteristică, proprie lor sau o au în prea mică măsură din punctul nostru de vedere, adică al armonizării lor. Ele poartă pecetea dialectelor vecine sau dovedesc o vădită influență a muzicii populare maghiare, fiind vorba uneori de împrumuturi adaptate caracterului și culorii locale, ușor de recunoscut.

Giusto per l'andante

Recea - Salu Mare

Su - ie - te mi - reasă'n ca - ră... Că le - om trece

sol: VII IV VII V III

pe - ste dea - lă țomlu a so - pond e un bonu...

I II VI-II VII III VII

I I Si le - om so - po - nin - trun e - nu...

I VI V I V I

Si le - om so - po - nin - trun e - nu

III VII III IV I V VII I

Cîntecul sus prezentat este în mod cert un împrumut de la folclorul maghiar, dar adaptat la specificul nostru. Nu este cazul să facem un istoric sau să demonstrăm formele de pătrundere, zona de influență a folclorului maghiar adaptat specificului nostru deoarece asta ne interesează mai puțin în cazul de față, iar

această influențare — după cum știm — este de fapt reciprocă (la popoare vecine). Ceea ce ne interesează în mod imperios sînt elementele de recunoaștere (deosebiri) ale melodiilor maghiare intrate în patrimoniul folclorului nostru și adaptate caracterului și specificului românesc. Care sînt ele ?

a) Al III-lea rînd melodic este dodekasilabic în forma originală, iar în versiunea românească versificația este redusă la opt silabe completate cu prelungirea ultimei care este melismată.

b) Originalul, adică cîntecul maghiar este format din patru rînduri melodice ; adaptarea în versiunea românească a fost lărgită prin adăugarea cu încă un rînd melodic intercalat între al III-lea și al V-lea rînd melodic.

c) Comună ambelor popoare (fiind vorba numai de cîntecele din regiunile influențate de dialectele limitrofe) este scara pentatonică. Conturul liniei melodice și cadențele nu sînt proprii muzicii noastre populare, fiind cu totul deosebite de cele prezentate și cunoscute din dialectele studiate pînă acum (Sibiu—Făgăraș, Maramureș, Bihor, Arad—Hunedoara).

d) Primul rînd melodic este o adaptare românească, avînd o cadență melodică mai rar întîlnită și anume pe treapta a IV-a. Al II-lea rînd melodic deși termină pe treapta a III-a nu reprezintă decît repetarea primului rînd așa cum am mai întîlnit și în cîntecele noastre. Al III-lea rînd melodic are cadența pe tonică, deși în original — numai de patru rînduri melodice — și al IV-lea rînd termină la fel. Al V-lea rînd melodic, în versiunea românească (în original al IV-lea rînd) prin țesătura sa melodică este tipic maghiar.

e) Ritmul punctat — caracteristic muzicii populare maghiare — apare în versiunea românească în rîndurile al III-lea și al V-lea.

Pe lângă indicațiile prezentate mai sus, la armonizarea acestui gen de cîntece, trebuie să ținem seama că ele sînt silabice, pe alocurea cu caracter declamatoric și spre a nu întineca, îmbîcsi linia melodică o vom puncta armonic cu acorduri bine alese.

Chibuleni - Cluj

Reprezintă un cîntec de împrumut a cărui adaptare românească este evidentă. E format din patru rînduri melodice. Sînt caracteristice prin așezarea lor, într-o scară pentatonică umplută pe RE doric, cadențele și ritmul. Ritmul este derivat din originalul maghiar de 4/4 punctat.



Armonizarea acestui cîntec pretinde a fi sobră, fără rafinate căutate.

Coc, Turda

Este tot un cîntec de împrumut, format din patru rînduri melodice, al cărui ambitus cuprinde o scară pentatonică umplută. Versul este silabic (cu completarea la cadențele ritmice a silabelor *na, nai, na* — caracteristic maghiare).

Prima cadență este în mod cert pe treapta a VII-a și nu pe subton. A doua este pe dominantă — atrasă armonic de treapta a III-a spre paralela majoră —, iar a treia cadență este tot pe dominantă (V) și ultima termină pe tonică.

Țesătura melodică a acestui cîntec este tipic maghiară. Cu toate că este vorba de un cîntec împrumutat, în cazul de față nu putem susține că ar fi o adaptare la specificul cîntecului popular românesc. În consecință în momentul armonizării trebuie să ținem cont de acest fapt.

Mureș

La fel este un cîntec de împrumut, dar adaptarea românească este sesizată doar în cel de al III-lea rînd melodic. Este format din patru rînduri melodice, încadrate într-o scară pentatonică curată, avînd mersul melodic și așezarea cadențelor după tiparul maghiar. Deci, ca și în exemplul precedent, vom folosi acorduri alese în spiritul propus, puține și ținute, ca melodia să răsară cu ușurință în evidență.

Haghiag - Tîrnava Mică

Acest cîntec are caracteristic căderea de la sfîrșitul celui de al II-lea rînd melodic specifică dialectelor Arad—Hunedoara, precum și cadența frigidă cu oscilația treptei a II-a întîlnite de noi la studiarea dialectelor Sibiu—Făgăraș și chiar aceeași cezură.

Sînt și cîntece puternic influențate de muzica populară maghiară (mai ales zona secuiască). În acest caz armonizarea trebuie să fie în concordanță cu conținutul melodic.

Molto rubato Năsăud

Vai min-ca-te-ar fo-cu dor, Vai min-ca-te-se
fo-cu dor Tu și ca-să
lu-lu-ror Tu și ca-să
Tu-lu-ror Hai nai na nai na nai na

Țesătura melodică a acestui cântec este într-adevăr bogată, dar aceasta nu trebuie să ne sperie. Prin eliminarea ornamentelor, prin reducerea melismelor la notele principale, ne va rămâne doar scheletul, spinarea melodică, iar de aici nu trebuie decât să stabilim notele armonice și cele străine (trecătoare) pentru a realiza o armonizare adecvată. Iată o altă caracteristică a cântecelor din regiunile influențate de dialectele limitrofe pe care o putem întâlni destul de frecvent și de care trebuie să ținem cont pentru a reuși o bună armonizare în stilul propus, specific.



Armonizarea dialectului bănățean

Cu toate particularitățile sale speciale, acest dialect se interpătrunde cu celelalte, păstrând astfel multe caracteristici comune cu ele. De pildă, scara pentatonică (totdeauna umplută, completă), linii melodice bogate în melisme, cadențe care rezultă prin căderea de pe treapta a II-a prin alunecare prin treapta a II-a pe subton (atât de caracteristică dialectului Arad-Hunedoara), cezura principală — de cele mai multe ori — la mijloc, adică după repetarea primului rînd melodic, treapta a II-a oscilantă și altele. Știm, că Banatul reprezintă dialectul refrenului. De asemenea, mai știm că în armonizarea atât a lăutarilor cît și a mai multor compozitori, care au prelucrat folclorul bănățean, cadența finală de pe tonică este considerată ca cvinta acordului dominant și armonizată în consecință. Cum se explică această cauză? În mod sigur această cauză este o urmare a efectului, care a luat naștere în urma influenței conviețuirii cu naționalitățile conlocuitoare și a vecinătății cu sîrbii și maghiarii (populația Banatului fiind eterogenă), prin a căror muzică populară — care cu mult timp înainte a făcut

împrumuturi din muzica cultă apuseană, sau să zicem orașenească — s-au infiltrat împrumuturile despre care am vorbit și în cîntecul popular din Banat. Poporului i-a plăcut această înveșmîntare armonică a melodiilor sale, drept care, a primit-o, a adoptat-o și astfel ea s-a înrădăcinat în decursul unui veac (stăm deci în fața unui fapt consacrat). Bineînțeles că timp de un veac, această armonizare fiind mereu practică ea a avut o influență și asupra evoluției, transformării melodiilor în funcție de această armonizare și asupra creației cîntecelor moderne și noi. Avem obligația să lămurim cum se prezintă și se explică teoretic acest lucru.

Cunoaștem, că la toate celelalte dialecte modul sau scara pe care se brodează linia melodică a cîntecului — în afară de rare excepții — este determinat după finală, în raport cu cadențele anterioare și întreaga structură a melodiei, care finală, dă numele modului, scării (stabilește tonica). Cu totul altceva se petrece în dialectul bănățean.

Prin interpretarea locală a *tonalității* se produce o deplasare a ei în sensul că *subtonul din melodiile altor regiuni se consideră în cadrul dialectului bănățean ca ton de bază, tonul principal, tonică*, iar *finala, tonica melodiilor din celelalte dialecte primește funcția, semnificația treptei a II-a*, care la rîndu-i va fi armonizată cu *acordul dominantei majore*, a cărei *cvintă se consideră*. În acest caz *treapta a II-a* a modurilor sau a scării din celelalte dialecte devine în cadrul dialectului bănățean *treapta a III-a*.

Alle regim VII	1	2	3	4	5	6	7	8
Diana	1	2	3	4	5	6	7	8

Cadențe bănățene

Foarte numeroase sînt și melodiile ale căror cadență finală sfîrșește chiar pe *dominanta* atât melodică cît și armonică (majoră). În acest caz avem de aface cu o cadență frigică. Dar în dialectul din sudul Ardealului, această cadență era plasată melodic între treapta a II-a și I-a iar armonic între acordul de bază al subtonului (treapta a VII-a) minor și tonica (treapta I-a) minoră, pe cînd în dialectul bănățean, cadența sus amintită, se situează între treapta a VI-a coborîtă și dominantă din p.d.v. melodic, iar armonic între acordul de treapta a IV-a minor și acordul de dominantă majoră. Păstrînd aceeași armonie melodia apare și din jos în sus, adică de pe treapta a II-a pe a V-a.

do IV V VI 1. 2. 3. 4. 5. V. finală

Cadențe frigice mixolidia dorice

Dintre aceste cadențe *finala se va alege totdeauna* aceea care este în concordanță cu cadențele anterioare, cu scara sau modul melodiei. Astfel putem avea în dialectul bănățean următoarele tipuri de melodii determinate de scări și cadențe :

Frecvența mai mică sau mai mare a celorlalte armonii, din cadrul scării, depinde de rolul lor funcțional, caracteristic pe care-l au în cântec.

Pentru a nu eclipsa melodia în favoarea armoniei este bine să se folosească cât mai puține acorduri (armonii) și tocmai de aceea le vom folosi pe acelea cecute de țesătura melodică (în punctele ei principale, mai ales acordurile funcționale).

Finalul se realizează în general prin suprimarea cvintei (LA) în favoarea treptei a VI-a și a treptei SI la acordul dominant al treptei a II-a.

apărută sub îngrijirea lui Constantin DRĂGOI.

Muzică grafică sau o nouă concepție despre timp și spațiu?

— însemnări despre perioada
preserială a lui Webern —

de Tiberiu Olah

În perioada compunerii „Bagatelelor“ — deci în 1913 — Webern afirmă deja clar că utilizează tehnica celor 12 sunete, dar nu ne oferă în această perioadă nici o cheie precisă, pentru a dezvălui secretul folosirii lor.

Pentru că elocvența exemplelor mi se pare evidentă, îmi permit să anticipez o idee conclusivă: sînt convins că această metodă de compoziție, ce urmează a fi descrisă, reprezintă o epocă întreagă de creație, poate și mai mult. Prin desființarea graniței artificiale dintre perioada serială și „preserială“ — și această concluzie se impune în mod categoric după cele demonstrate — creației lui Webern i se imprimă o extraordinară unitate. Bănuiesc că opera lui integrală formează un sistem, un univers sonor strict organizat, în care lucrarea de față se încadrează exact ca o planetă cu sateliții săi în sistemul solar. (vezi legătura și conexiunea perfectă între opus 8—9—10) (prima parte)

Nu mai putem deci vorbi de acum înainte despre piese „scurte“ weberniene, în sensul vechi al cuvîntului, ci despre o *unică* operă cu secțiunile ei interioare. În acest fel, toată creația lui (de 3 ore durată) se poate defini ca o *unică* lucrare monumentală, cu o lume sonoră organizată și strîns legată, ce se formează undeva prin negura primelor opusuri (vezi transcrierea primelor 4 măsuri din opus 5), apoi se desfășoară fără oprire întreprindindu-se brusc — parcă în mod simbolic — în timpul primei explozii de bombă atomică.

Considerări analitice :

A. După „serializarea tuturor sunetelor“ în cadrul totalului cromatic, ca în transcripția alăturată, ce respectă strict durata în timp a unor sunete, deci a părților și a compoziției, precum și toate corelațiile pe verticală, reprezentînd în acest fel o altă variantă a partiturii originale, se pot constata următoarele :

1. Autonomia și egalitatea tuturor sunetelor în cadrul seriei de semitonuri.

2. Semitonul formează — în mod strict — un element de construcție de bază (= septimă mare, nonă mică, „Complexe precluster“).

3. Toate celelalte intervale, pe verticală, rezultă din cel puțin două direcții de mișcare ale seriilor semitonale. Aceste intervale noi constituie puncte de intersecții între două sisteme seriale semitonale.

4. Aspectul „clasic“ al melodiei (în partitura originală) rezultă din diferitele conexiuni ale mișcărilor semitonale.

5. O totală emancipare a mișcărilor pe orizontală, verticală, diagonală sau în formă de cerc.

În această compoziție — se presupune că și în altele — grafica celor 12 sunete determină și generează evoluția lucrării; mai bine zis în mod invers: evoluția lucrării determină totodată și aspectul ei grafic. Grafica (ce reprezintă în fond concretizarea unui spațiu imaginar, vezi mai târziu) se integrează în același timp ca o nouă dimensiune în discursul muzical.

Se creează în acest fel o nouă coordonare polifonică „pluridimensională“ a diferitelor „spații sonore“, în cadrul căreia „spațiile“ însăși conțin mai multe straturi interioare.

Se naște un *nou principiu coordonator* al diferitelor părți componente ale discursului muzical:

1. al *spațiului imaginar* creat de compozitor,
2. al *rezultatului global* auditiv-melodic perceput
3. al labirintului instrumentației care prin zig-zagurile sale formând câteodată figuri geometrice, conturează melodia fixată pe partitura originală weberniană.
4. al *ritmului determinat* de mișcarea figurilor și combinațiilor grafice,
5. al *dinamicii* ce corespunde în intensități reale cu unele puncte culminante sau confluente ale figurilor.
6. al *evoluției registrelor* și al ambitusului general.

Factorii susmenționați generează de exemplu o interesantă și complexă tehnică a non repetării, aplicată de asemenea în spațiu și nu în direcție orizontal-lineară.

Din această cauză întâlnim în realitatea plană — deci pe cea fixată în sistemul tradițional de notație — o mulțime de repetări apropiate de note în alte registre, ce creează impresia unor distanțe de octavă.

Urmărind mersul liniilor și figurilor din notația transcrisă, nu trebuie făcut vreun efort deosebit pentru a descoperi cauza acestor relații:

— Sunetele repetate în acest fel constituie note integrante făcând parte din diferite — cel puțin două — linii sau sisteme grafice divergente, convergente sau paralele.

În schimb ca și muzica weberniană care evită reprizele clasice, nici configurația desenelor, nici asamblajul lor nu se repetă niciodată.

Exemple din partea I.

Măsura 2,
sunet din prima linie descendentă

Măsura 3,
începutul liniei 2 descedente

Măsura 4,
sunet din linia 3, descendentă

Există și o situație inversă în cazul când anumite sunete alcătuiesc puncte de întâlnire noduri, note comune pentru *linii diferite*. Deș acestea *în realitate* sint notate o singură dată într-un spațiu imaginar ele pot exista de două ori.

Sint foarte interesante din acest punct de vedere următoarele:

De exemplu, dacă în partea III-a sunetele *la, la bemol, sol*, (*jos, măsura 1*) pot lipsi, nefiind obligatoriu să legi fa diez (*măsura 2, jos de elipsa creată, prin proiectarea de sus în jos a acestor note, în partea III-a, măsura 3*) face parte concomitent din arcul de sus și cel de jos al elipsei. Fiind vorba totodată de 2 șai-

sprezecimi legate, ambele note se pot distribui — una câte una — pe locurile prevăzute din cele două linii.

La fel

În partea III-a, măsura 8 face parte din 2 linii, din cea pătrată de sus și din cea triunghiulară de jos.

Fiind note repetate, ele se pot „desmembra“ într-asa fel încit anumite sunete ale ei să facă parte din diferite sisteme grafice (adică serii de 12 sunete).

E foarte interesantă „situația“ din partea II-a, măsurile 2—3 (în notație real perceptibilă)

Primul sunet fa, vl II, pizz ca și primul sunet re, vl I, spicc formează distanțe de octave pe o desfășurare sonoră plană. Dar, împreună cu primele note ale vlei, mi flag, vl I mi mol spicc, ele crează jos o altă linie serială. (vezi partitura transcrisă). Iar sunetul fa, vl II, pizz, din măsura următoare apare ca un punct de legătură pentru două direcții:

II.

ANTON WEBERN - 6 BAGATELLEN (Op. 9)

I. II. III. IV. V.

ritimic pauza poate avea un rol foarte
 important! (Veni, flageoalele, deia, citate, ale

IV

V

VI

I

WEBERN:
5 STÜCKE FÜR ORCHESTER
(1908)
I. TEIL

ina care va începe cu fa diez, măsura III-a sus și alta care continuă cu mi, măsura III-a jos (partitura grafică) (Nici Pousser nu observă multidimensionalitatea desfășurărilor serial-semitonale din epoca „preserială” a lui Webern (die Reihe nr. 2, Weberns organische Chromatik. 1. Bagatelle), cu toate că face unele observații „metodice” subtile ca de ex. despre principiul „octavian”. Apartenența lor la mai multe lanțuri de atracții, la diferite cimpuri armonice face posibil, ca aceste note să nu mai fie tratate ca distanțe octaviante, ci ca sunete absolute diferite.

Cu toate acestea Pousseur le așează pe un singur plan linear-orizantal: „Aceste trei note repetate (se referă la primele 5 măsuri din 1. prima parte a Bagatellelor) — două în diferite registre — nu constituie începuturi pentru o nouă dezvoltare a totalului cromatic”, ci se încadrează în acest prim circuit de legătură... (ambele citate: pagina 59).

Sau mai târziu:

„Deja putem trage o concluzie din cercetările noastre: Webern n-a fost preocupat, asemănător lui Schönberg, pentru ca să declare egalitatea orizontalului și a verticalului, și să folosească aceleași scheme intervalice pe cele două dimensiuni convențional-amorțite (ce contribuia și mai mult la contradicția lor) (pagina 65) etc...”

RITMUL rezultă din distanțele determinate dintre note, după locul pe care-l ocupă fiecare sunet în figurile grafice din care face parte.

Prin suprapunerea acestor valori de durată, rezultate în acest fel, Webern creează o extraordinară expresie ritmică anihilând câteodată orice pulsație de tip tradițional. În această privință așa da ca exemplu partea III-a, măs. 4 „partea dreaptă concavă a mișcării circulare”. S-o comparăm cu partitura originală! Rezultatul melodic webernian se îndreaptă la fel în 2 direcții contrarii, cu o ritmică ce se accelerează treptat. Accelerarea culminează în *cvintoletele de treizeciodoimi*. Viteza acestora reprezintă aproape o verticalizare acordică ca și curbura din „notația grafică” ce se îndreaptă parcă într-o linie verticală.

Mișcarea de treizeciodoimi e în același timp și mișcarea (reală), de cea mai mare viteză din toată lucrarea, care împreună cu elipsa din care face parte, e plasată spre centrul lucrării.

Celelalte treizeciodoimi — și aici revenim la problema repetării — împreună cu alte sunete „insistente într-un registru” apar ca *dinamizări interne ale unei singure durate*. În acest joc dinamicoritmnic pauza poate avea un rol foarte important! (Vezi flageoletele deja citate ale violei și violoncelului din partea II-a, măs. 2; violoncelul în părțile III, măs. 6, 7, 8, 9, sau IV).

E clar că aplicând acest procedeu se pot repeta și câte 2 note (alăturate sau din diferite registre). Deși acest principiu asociază la prima vedere cu figurația muzicii clasice, notele repetate în acest fel se încadrează perfect — fiecare „la locul ce i s-a prevăzut — în sistemul grafic adică în seria de 12 sunete.

Ca de exemplu vla. din Partea I, măs. 2, vl I din partea II, măs. 2, vl I, vl II din partea III, măs. 2 (vl I și măs. 3) vl I din partea IV, măs. 1-2, vl II din partea IV, măs. 5-6 etc.

(Acest procedeu e folosit mai târziu și în „Variațiile” cornului din partea II-a a Simfoniei)

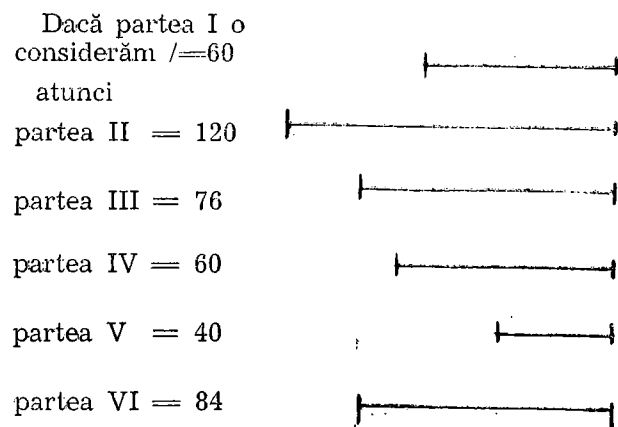
O altă constatare importantă!

Liniile și figurile cu straturile lor interioare au fiecare o altă viteză a desfășurării lor în timp! Din aceste ciocniri de timpi diferiți, rezultate din acele viteze diferite cu care se mișcă figurile suprapuse, se naște „Timpul muzical unitar”, adică cel perceptibil în realitate.

(Asemenea probleme există și în muzica clasică! Nu numai în domeniul cunoscut al polifoniei ci și pe un plan — așa îndrăzni să spun — mai subtil! Am în vedere ritmul metronomic, deci cel mai direct și nemijlocit perceptibil, cu care evoluează o lucrare și ritmul (duratele) cu care evoluează diferitele „grade” și „trepte” ale evenimentelor armonice. Rezultatul interacțiunilor acestor două „cimpuri muzicale”, se legitimează tot atât de uimitor ca și consecvența dodecafonică — de alt ordin — a lui Webern! (Un studiu, în curs de sintetizare, al subsemnatului, bazat pe unele expuneri de la Conservatorul din București)

Pentru întocmirea unei grafici fidele în scopul redării exacte a *scurgerii timpului* din întreaga lucrare, ar trebui transformate corelațiile metronomice indicate, în corelații (distanțe) grafice corespunzătoare. Evident că în acest caz unitatea de timp din prima parte ar fi determinantă ca raport și pentru celelalte părți. În cazul de față unitatea de bază coincide — în timpplător sau în mod conștient — cu ritmul cotidian, adică = 60.

Relațiile (orizontale) ar fi aproximativ următoarele:



După cum se vede, I-a parte este urmată brusc de o mișcare în dublă viteză, dar după piesa II-a, respectiv în III, IV, V, urmează o încetinire treptată.

Cele două extreme sînt simetrice prin raporturile ce le simbolizează: 1.) după prima parte urmează o mișcare dublu-accelerată, iar 2.) finalul reprezintă o dublă accelerare față de piesa a 5-a.

Dar pentru că am intra în domenii prea cunoscute sau în domenii ce în configurația celor prezentate ar necesita un alt studiu de amănunt, să ne oprim.

E clar că în cadrul sistemului nostru actual de notație, ar fi imposibilă demonstrarea în ansamblu a continuității liniilor, pentru că fiecare parte ar necesita o altă dimensionare și o altă distanțare verticală a portativelor.

DINAMICA sonorităților este deasemenea strâns legată de mersul și conturul figurilor grafice. Punctele culminante ale cercurilor și liniilor cu colțurile, unghiurile și pătratele lor, sau suprafețele pe care se întilnesc acestea, reprezintă în același timp și culminații sonore reale în f sau ff.

În percepția noastră auditivă însă fenomenele amintite par a fi imprevizibile. (Cred că notația grafică ne poate ajuta și pentru a cerceta gradele de entropie ale muzicii weberniene). În afară de coincidența lor exterioară cu un contur imaginar, aceste erupții reprezintă mult mai mult decât un simplu „grafism ilustrativ“. Ele exprimă noi legități ale discursului muzical ! Această *sintaxă a expresiei noi* a fost intuită în mod extraordinar de către Webern !

Desigur, folosirea organizată a celor 12 sunete constituie o trăsătură conștientă a creației lui. Această fantastică ordonare grafică însă *derivă* din aplicarea consecventă a șirului de 12 sunete și nu invers !

Lumea figurilor apare în urma *concretizării unui spațiu sonor imaginar, în care se renasc și se reconstituiesc simetriile expunerilor inițiale ce au fost mascate și evitate într-o desfășurare pe linie orizontală !*

1. Aceste figuri întotdeauna oarecum simetrice se pot desena în diferite feluri :

— „partea de sus“ poate fi transpusă în toate cazurile „jos“ și invers.

— Se pot obține linii mai „aerisite“ mai „transparente“ prin evitarea suprapunerilor masive sau dimpotrivă.

— prin comprimarea figurilor se poate ajunge pînă la densitatea partiturii originale și chiar pînă la densitatea maximă real-possibilă (cea imaginară ar fi iar o nouă problemă !) adică o reducere de 2 portative care cuprinde toată gama de frecvență. O reducere de acest fel ar dezvoltă în mod vizibil *evoluția ambitusului general* al lucrării. (În problema ambitusului vezi remarcile din analiza la partea V-a)

2. Din cauza mișcărilor circulare, transpunerea ideală a diferitelor suprafețe ar corespunde — după cum s-a mai amintit — cu proiectarea acestora prin forme multidimensionale (globuri sau alte forme complexe). În acest fel s-ar putea sugera un spațiu pluridimensional.

În acest context s-ar rezolva și transformarea corelațiilor metronomice în distanțe „spațiale“...

Revenind la legătura strînsă dintre dinamică și figurile din „partitura grafică“ constatăm următoarele coincidențe uimitoare :

În această muzică cu nuanțele ei generale de p, pp, ppp, accentele în f sau ff apar parcă nu-

mai pentru a face o legătură între două complexe (unități) grafice.

Partea I — măs. 7, sunetele *sol, sol diez, f*. Cele două note formează un punct tangențial, *sol* fiind ultima notă din prima iar *sol diez* prima notă din cea de a doua figură.

Partea II-a, măs. 4, sunetul *si, (sus) f*, reprezintă *exact* un punct de intersecție între cele două „conglomerate“ ca și măs. 4, sunetul *mi b, jos*

Partea III-a măs. 5, sunetul *sol diez, f (sus e)* punctul cel mai extrem din partea dreaptă a elipsei (cercului). Iar măs. 5, sunetul *re, sf (mijloc)* și măs. 5, sunetul *sol, sf (jos)* legături între cele două figuri, continuă crescendoul început *exact* în măs. 4, sunetul *la, mf (jos)* care este prima notă din noul desen „romboidal“. Întărind parcă și interiorul acestei figuri, crescendoul durează pînă la punctul unde ar urma să fie cele două unghiuri extreme (măs. 7), terminîndu-se *exact* pe locul unde ar trebui să fie unghiul cel mai ascuțit.

Extraordinare coincidențe ! Iar ne putem întreba ! Oare aceste desene n-au fost construite, în mod real, chiar de către Webern ? O analiză atentă confirmă din nou, că argumentele după care notele respective sînt puncte nodale și din punct de vedere strict serial — adică începuturi, centre, sfîrșituri — rămîn valabile ! (*sol diez*) sfîrșit și început, *sol și la* la fel etc...)

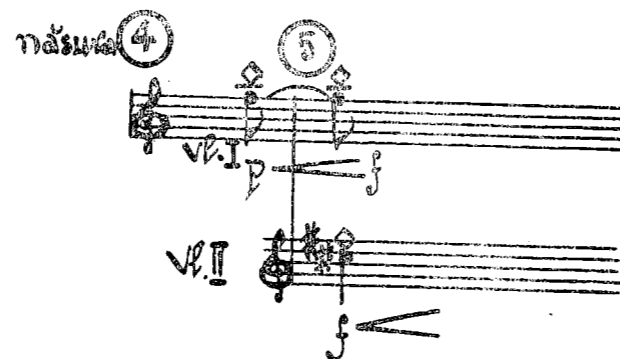
Partea IV-a e o piesă șoptită parcă numai în ppp și pp, fără nici o altă nuanță. Elementul dinamic reprezentat prin figurații și repetări de note (în sensul celor amintite mai înainte), alcătuiește combinații geometrice extrem de interesante (ca de exemplu cea din interiorul hexagonului).

Partea V-a, scrisă la fel în pp general și avînd grafica cea mai simplă e articulată dinamic printr-un joc simetric de arco-pizzicato. Analiza detaliată atașată mai jos confirmă că această parte mult analizată ridică probleme extrem de interesante.

Grafica simetrică și mai redusă ca suprafață a acestor două bucăți e în deplină concordanță cu liniștea dinamică din interiorul lor.

Partea VI-a. Fermata și culminația coincid cu cele două unghiuri „verticale“ ale paralelogramei.

Crescendoul început în colțul de jos



(Citat după original, vezi notația grafică !)

se termină printr-o fermată în colțul de sus al unghiului. E foarte interesantă întârzierea „în spațiu“ a sunetelor (măs. 9), *sol, sol diez*; E de remarcat că aceste două note au mai fost întârziate în mod similar la sfârșitul părții a II-a ! Le putem considera în același timp și anticipații !

Ele pot lega ultima parte din prima asigurând în acest fel „rotația mare“ a lucrării.

1. Notele *sol, sol diez* se încadrează în linia cea mai înaltă a primei părți deasupra lui *sol b* (măs. 2, partea I-a). În acest fel se formează o linie perfectă de continuitate între cele două mișcări.

2. Notele *sol, sol diez* pot fi așezate în linie directă cu *sol, la b*, din măs. 2, partea I-a. În acest caz se vor forma unghiuri și linii interesante între cele două părți, iar „misterioasele flageolette“ „mi“ se vor încadra înaintea notei „mi b“ din măs. 1, partea I-a.

Aceste flageolette din măs. 3, partea VI-ă par a fi singurele „note protestatate“ din toată lucrarea. Ele au „refuzat“ parcă să se transforme în sunetul *la*, și să se încadreze în rând pe locul gol din partea dreaptă (vezi grafica) ce era prevăzut pentru ei. Au „acceptat“ prezența sunetului „la“ doar ca loc de atac pentru flageotet. Dacă nu e vorba de o greșeală de tipar — flageolettele „la“ fiind într-adevăr note reale — atunci rolul lor se poate limita deocamdată la cele spuse mai sus. Nu e exclus ca aceste „note enigmatice“ (inclusiv și prin dublarea lor) să se încadreze în configurația celorlalte opusuri.

Ca o ultimă remarcă se mai poate afirma, că nota „mi“ are un „rol central“ din punct de vedere strict „dodecafonic“ :

În partea I-a „mi b“ e începutul unei serii descendente iar în partea II-a „mi-ul — cel de al 12-lea sunet — constituie baza unei noi mișcări ascendente. (Din punct de vedere grafic partea a doua e inversarea primei figuri !). „fa“-ul din partea III-a poate fi considerat ca al 12-lea sunet descendent din „mi“.

Complexele „preclusteră“ din piesele IV și V, bazate pe *mi, mi b, do diez*, se afirmă cu multă insistență.

În final din „mi“ pornește o curbă ascendentă, mai târziu sunetele *do diez, re, mi b, mi*, apar pe punctul culminant. În acest context flageolettele

„mi“ pot reprezenta o aluzie la „vechiul simț tonal“ ? !

Se poate vorbi deci despre adevărate centre „seriale“ sau chiar „tonale“ (dar nu în sens linear — orizontal ci „multidimensional“).

Să revenim la notația grafică.

E clar că nu numai fuziunea ultimei părți cu prima e perfectă, ci și a celorlalte mișcări între ele.

Pe lângă această *rotație mare*, există o mișcare circulară a părților însăși, iar fiecare piesă la rândul ei rezultă din mișcările în circuit ale diferitelor sale linii sau forme.

În consecință : avem 3 tipuri de mișcări circulare :

1. Rotația lucrării întregi,
2. a fiecărei părți,
3. din interiorul pieselor

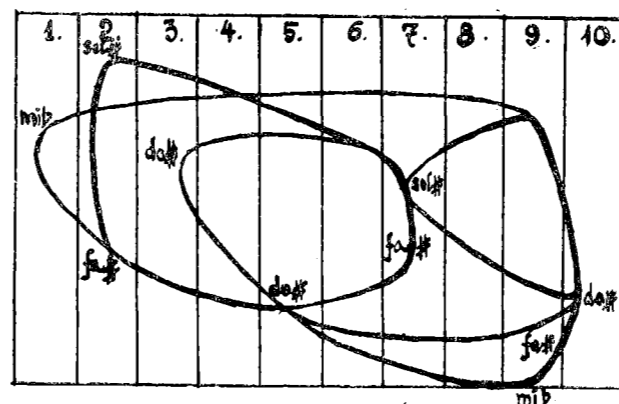
Pe baza celor expuse se poate concluda fără să mai existe vreun dubiu, că mișcările circulare se desfășoară într-un spațiu „sonor“ multidimensional. Deatfel se poate convinge oricine dacă leagă în circuit figurile vreunei părți în așa fel ca anumite sunete „nodale“.

— de la început și de la sfârșit

— din partea de sus și jos

— din diagonalele celor patru colțuri ș.a.m.d. să formeze *continuități circulare* în cadrul desfășurărilor de serii.

În partea I-a de ex. se obține o construcție „în spațiu“, prin legarea eliptică a unor puncte ca :



Operația poate fi dusă mai departe, pînă cînd se ajunge la o continuitate multidimensională perfectă, în care toate corelațiile ies în evidență.

Organizarea tuturor parametrilor muzicali a fost deci aplicat cu cel puțin 40 de ani înaintea inventarii sale, sau, în orice caz înaintea teoretizării sale ! !

Ca o ultimă concluzie îmi permit să reiau — pentru a o continua — o idee de la început. Nu e deloc exclus ca în această perioadă chiar și Schoenberg „Intemeietorul“ și învățătorul, împreună cu Berg „Liberalul“ să aibe secrete asemănătoare în ceea ce privește folosirea celor 12 sunete : întrebuițarea strict organizată dar care în realitate apare ca expresia unei depline libertăți ! Consecvența pricipiilor de organizare

ar constitui o legătură fără nici o ruptură între perioada aceasta și cea „serial dodecafonică“, dedusă mai târziu de Schoenberg.

Nu e exclusă nici presupunerea, că lucrările

celor 3, prin baza lor apropiată de organizare, să formeze împreună un univers sonor strâns legat prin trei „Sisteme sonore“ proiectabile în spațiul multidimensional.

CONSIDERAȚII DESPRE TIMP ȘI SPAȚIU ÎN BAGATELA A V-a

Consider că partea V-a, prin simetria, transparența și simplitatea sa prezintă o mulțime de trăsături pregnante ce merită a fi adâncite (Bineînțeles sub rezerva, că cea din anexă prezintă doar una din posibilitățile grafice. Anumite considerațiuni se pot deci reformula în contextul unor alte forme „grafic-variabile“

După „serializarea“ tuturor tonurilor în cadrul unui total cromatic, ca în transcripția de mai sus, care respectă cu strictețe durata în timp a compoziției, se pot stabili următoarele :

1. o autonomie netă și o egalitate a sunetelor (în cadrul succesiunii cromatice).

2. Semitonul formează cu strictețe un element de construcție de bază (— septimă mare, nonă mică („Complexe precluster“). Toate celelalte intervale rezultă din cele 2 direcții de

mișcare opuse, ale scriilor semitonale. Aceste intervale noi, formează puncte de intersecție între 2 sisteme seriale semitonale.

3. „Aspectul clasic“ al melodiei (în notația originală) rezultă din diferite conexiuni ale mișcărilor seriale de semitonuri.

4. O totală emancipare a mișcărilor pe orizontală, pe verticală, ca și în diagonală.

După transcripția primelor 9 măsuri (vezi exemplul) s-au produs : o linie descendentă și una ascendentă, în mod ciudat, o însușire a celor 12 semitonuri. După o amplă examinare a materialului de 12 sunete, s-au dovedit următoarele :

Măsura 9 do — si (sus) este desigur capătul unei linii ascendente după cum începutul uneia descendentă.

Măsura 9 do diez — re (jos) este invers, capătul primei linii descendente. Deasemeni, complexul celor 5 sunete, do diez, re, mi bemol, fa (jos) alcătuieste iarăși începutul unei noi linii ascendente. Acest principiu neclintit al seriilor și al identității, a fost dezvoltat și în partea I-a a celei de a II-a Cantate.

„Formațiunile liniilor“ din cea de a 2-a perioadă, au prilejuit ca urmare a lipsei sunetelor, un fel de hiatus care s-a clarificat în felul următor :

1. În ordinea seriilor cromatice lipsește sunetul și bemol, ca legătură între linia descendentă (măsura 10—11) și linia ascendentă (măsura 12).

2. Deasemeni lipsa sunetelor sol bemol, fa ale liniei descendente (măsura 12).

3. În orînduirea interioară a liniilor domnește mai multă libertate.

4. Nici o constituire de „Precluster“ ! Poli-stratificarea înseamnă fie doar *verticalizarea unor întâmplări muzicale izolate (în direcție diagonal-orizontală) fie puncte de intersecție a unor linii contrare.*

Mi se pare interesant și faptul că în sunetul *la* (măsura 7) își găsesc punctul de întâlnire ambele direcții încrucișate. Aceste linii, pe mai multe straturi, care decurg în aceeași direcție („Precluster“) arată înclinația celor 2 forme de mișcare, pentru a se întâlni într-un punct cu mai multe straturi (măsura 7). Din primul punct comun de întâlnire, sunetul *la* punctul de întâlnire al celor 2 forme de mișcare se depărtează spre un centru de întâlnire al sunetelor *la*, *la* bemol și sol. Mai departe (după măsura 7) nu mai continuă decît 2 linii izolate dar acum comprite, care iarăși, în mod remarcabil, au un punct de întâlnire mai îndepărtat în sunetul *la* (împreună cu sol diez) (măsura 11).

TIMP—DURATĂ

1. În prima parte, (măsura 1—7), pornind în linie descendentă de la do (sus) înspre la, sînt numai 3 semitonuri. Pornind dela do diez (jos), în linie ascendentă, tot în spre același sunet, (la), sînt 8 semitonuri.

Urmărind mișcarea celor două linii, însă invers, în linie ascendentă de această dată, (măsura 9—10), de la sunetul la pînă la do sînt tot 3 semitonuri, iar de la același sunet la, în linie descendentă, pînă la do diez sînt doar șapte semitonuri, lipsind un fa diez „corect“ dar care există în măsura 6 și apoi în măsura 10.

Cele 7 semitonuri descendente la bemol — do diez (măsura 7—9) sînt în linia comprimată mult mai repezi decît cele 7 semitonuri ascendente precedente do diez — la bemol (măsura 1—6) și mai repezi decît cele 3 semitonuri ascendente noi, în care întinderea și bemol — do, e puțin dezorganizată, (măsura 7—10). În afară de faptul că seria comprimată se sfîrșește cu do diez (măsura 9) înaintea mișcării și bemol — do, mai rezultă de aici, și dintr-o retrospectivă asupra comparațiilor făcute mai sus (asimetrii), o „*deplasare a timpului*“.

2. Toate aceste rapoarte seriale se reprezintă, după cum putem recunoaște pînă aici, ca mișcări ale diferitelor unități de timp, formînd, pe lîngă acestea, cercuri, care se intersectează. Două straturi ale seriilor semitonale, serii ale timpului și ale întâmplărilor muzicale, alcătuiesc un singur „timp muzical“. S-ar putea face ca pagina de partitură reproducă mai sus să ia forma unui cerc sau a unei bile așa încît do diez (jos) cu do (sus) (prima măsură) și do (jos) cu si (sus) (ultima măsură, do nu lipsește, mi bemol revine ca „întîrziere“ în prima măsură !) să cadă împreună.

În *mișcarea orizontală a cercului* s-ar demonstra asemănarea de acorduri între primele și ultimele grupări de tonuri și în mijloc !):

1. Sunetele do diez, re, mi diez de la început (măsura 1—2) înseamnă diferite puncte ale unei *tri-stratificări* într-o ordine obișnuită a mișcării precedente de semitonuri : do diez, mi diez, mi, pe lîngă care însă se reprezintă al doilea ton după do diez ! în linia cea mai inferioară. Aceste formații de semitonuri au la reîntoarcerea lor, un grad calitativ diferit și o măsurare diferită a timpului.

2. Deja la primul acord de conexiune (măsura 8—9), care „teoretic“ răsună de două ori ca sfîrșit și început al mișcării seriilor, se produce o accelerație a aceluiași sunet. Ele sună „aproape“ simultan (mi, mi bemol, re, do diez, (măsura 8—9), sînt însă totuși tonuri izolate ale unei mișcări seriale.

3. La sfîrșit, ca și la început, calitatea simultaneității este alta : de fapt, o verticalizare a liniilor seriale izolate, pînă acum trasate diagonal în semitonuri (do diez, mi bemol, mi și re !)

Demn de amintit pare cu toate acestea rolul sunetului do. El este element de construcție în primul acord, se întoarce a doua oară înapoi (măsura 8—9 : mi, mi bemol, re, do diez + do) și apare cu întîrziere și. După cum s-a spus mai sus, do revine numai în prima măsură ca ton de sfîrșit și de început al mișcării circulare.

Așa dar, se obțin acorduri de conexiune, care pot alcătui un început, un mijloc sau un sfîrșit, deoarece ele se pot de fapt, repeta. De aici se pot concluda următoarele : toată mișcarea poate fi considerată ca o formă sferică cu un potențial de 12 semitonuri, sau ca mișcări circulare neegale care se încrucișează acolo, unde există mereu toate cele 12 semitonuri, chiar și în forma de pauză — cumva ca expunerile începute pe un negativ, care nu a fost încă dezvoltat.

INSTRUMENTAȚIA

1. Pe de o parte, avem, în instrumentație, principiul nerepetării sunetelor izolate revenite : de ex. :

măsura 1 — do' — vla pe căluș

măsura 5 — do'' — vla (ord)

măsura 9 — do' — vl II (ord)

ș.a.m.d.

2. Pe de altă parte avem relații simetrice între sunetele izolate revenite :

de ex. măsura 6 sol' — vlc pe căluș,

măsura 7 = sol — vl II

măsura 9 — sol' — vlc pe căluș

măsura 3 = fa' vl. I pizz.,

măsura 4 = fa' — vlc. pe căluș

măsura 8 = fa' — vl. I pizz

măsura 2 = re' — pizz vl I,

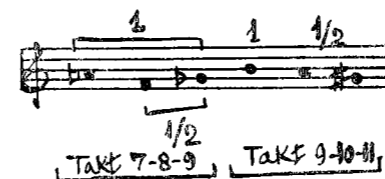
măsura 9 = re — vlc pizz

măsura 13 — re — la pizz (re însă nerepetat în spațiul sonor !)

Cu totul prodigioasă mi se pare însă folosirea arco-pizzicato. La început sînt 3 pizz (măsura 2—3), re, fa, mi bemol. La sfîrșit deasemeni 3 pizz (măsura 13) si, do diez, re' schematizate în intervalele :



În mijloc avem o mișcare circulară pizzicato, concentrată, iarăși asimetrică, care, în formă simplificată conține aceleași intervale :



+ sunetul re care se repetă mereu în pizzicato (dar în spații sonore diferite)

Măsura 7—8—9

Măsura 9—10—11

Exemplu :

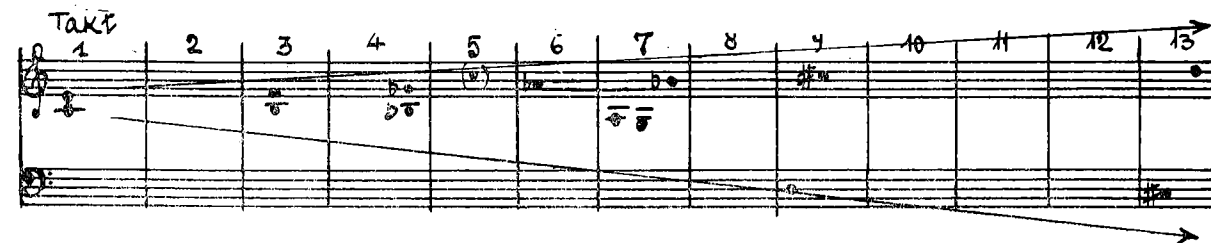
Pizzicati și cele (3) grupări de tonuri care stau la început, la mijloc și la sfîrșit.

Aceste pizzicato-uri stau în general între liniile oblice mai ales pe căluș.

În afară de aceasta există o rară conexiune între cele 3 grupări de semitonuri — deja pomenite mai sus, la început — care stau la mijloc și la sfârșit, și între desfășurarea pizzicato-urilor. Mișcările de pizzicato se apropie din ce în ce de complexele tonale deja cunoscute, așa încât despărțirea incipientă (măsura 1 -|- măsurile 2—3) se transformă într-o apropiere fără echi-voc (măsurile 8—10) sunetele de mijloc alcătuiesc un cadru, în care se mișcă cercul pizzicato) și apoi merg spre sfârșit pînă la simultaneitate. În desfășurarea registrului și a ambitus-ului, se crează un contrast între reprezentarea grafică, a seriilor de semitonuri, care se mișcă în formă de cerc și aspectul grafic al desenului făcut pentru desfășurarea registrelor.

Asupra unei interesante transformări de registru și-a dat părerea și Gy. Ligeti (Darmstadt, cursul de vară 1966).

Piesa începe dintr-un punct de plecare îngust și se deschide într-o creștere.



Cel mai îngust interval crește încă de la început și merge pînă la sfârșit la cea mai mare depărtare.

IN LOC DE CONCLUZII FINALE

Această primă parte oferă o nouă mărturie a „presentimentului“ celor viitoare, existent la cei mai mari artiști.

Există aici într-adevăr, ceva mai mult decît așa numita „tehnică dodecafonică“, care, de fapt, nu s-a încheiat niciodată într-un manual de armonie sau în reguli abstracte ? !

Totuși rămîne stabilit, că există în această piesă un *contrapunct* nou, care ar putea fi numit *pluridimensional*, un contrapunct care leagă laolaltă mase diferite :

1. Continuarea în chip de cerc sau de sferă a diferitelor mișcări seriale de semitonuri puse în opoziție.
2. Desfășurarea registrelor în 2 direcții opuse.
3. Joc simetric de pizzicato într-un principiu arco continuu de linie oblică.

„Fiecare privire se poate extinde asupra unei poezii, fiecare oftat asupra unui roman“, așa se exprima Schönberg asupra Bagatelor. Ceea ce-mi apare aici esențial, este noua perspectivă în evoluția gîndirii muzicale :

O dată ia naștere un nou simț al timpului, care în cadrul muzicii însemnează o desfășurare specifică a sunetelor, cu mai multe straturi, desfășurare care apare în pluralitatea timpului posibilă muzicii și care totuși este unitară.

Pe de altă parte s-ar da la iveală în această privință o nouă desfășurare sonoră într-un cadru imaginar pluridimensional, creat de înșiși compozitori, și nu doar într-un colaj concret de orchestră-difuzor, sau o stereofonie spațială (a căror semnificație nu avem voie să o ignorăm).

Dacă Webern a compus această piesă conștient sau inconștient (ceea ce ar fi de mirare și aș dori să mă îndoiesc) este, cred, fără deosebită importanță. Acum însă, 56 de ani după această compoziție, trebuie să ne stimuleze claritatea gîndirii mozartiene. (Într-un studiu ca-

re se află încă în schiță, mă ostenesc să demonstrez simțul muzical al timpului și spațiului care pare că este exprimat la Mozart și la clasicii vienezi într-o formă conformă regulilor).

În încheiere îmi permit să reiau ideea, pe care am formulat-o la început.

Nu este exclus ca, în această perioadă de timp, Schönberg, întemeietorul și „dascălul“, împreună cu Berg „liberalul“ să fi avut taine asemănătoare în ceea ce privește folosirea celor 12 serii de tonuri. Această taină provine din aplicarea strict organizată a „unui total cromatic“, care în realitate apare ca *manifestare a unei totale libertăți*.

Consecvența organizării muzicii ar fi o neîntreruptă legătură între această epocă și „Metoda compoziției cu 12 semitonuri care se succed“, metodă stabilită mai tîrziu de Schönberg.

Nu este exclus ca operele acestor „TREI“ să alcătuiască împreună, prin înrudirea lor organizatorică apropiată, o lume a sunetelor, care ar fi strîns legate prin trei sisteme de sunete proiectabile în spațiul pluridimensional.

Principii ale unei școli de dirijat

Clasa de specializare pentru dirijori, condusă de Jgor Markevitch, poate fi considerată actualmente ca una dintre cele mai interesante, în configurația interpretativă contemporană. Experiența cursurilor susținute de-a lungul ultimilor ani, în cadrul unor sesiuni speciale, la Madrid sau la Leningrad, se reflectă asupra formei adoptate de acest maestru al baghetei, pentru clasa sa internațională de șefi de orchestră, care își desfășoară activitatea în fiecare an, în luna septembrie, la Monte Carlo. Desigur, o lună de cursuri nu poate fi considerată decât o perioadă de ghidare, de informare și supraveghiere a elevilor. Condiția unei practici, în restul stagiunii, cu o orchestră, este necesară pentru ca cele învățate să aducă rezultatele scontate. Însăși structura cursului, pe trei nivele — începători, avansați și clasă de perfecționare — arată de fapt că abea în minimum trei ani un muzician poate considera că posedă bagajul necesar pentru a deveni dirijor.

Împreună cu doi asistenți, aleși dintre foștii săi elevi, astăzi afirmați ca interpreți de valoare — Jean Perisson și Kresimir Sipurich, director artistic al Filarmonicii din Zagreb — Jgor Markevitch urmărește prin aceste cursuri formarea dirijorului, atât teoretică cât și practică, în relația cu orchestra.

Pregătirea teoretică se desfășoară pe planuri ce se conjugă, principiile expuse fiind mereu legate de exemplul muzical. Reținem dintre considerațiile lui Jgor Markevitch, o foarte mare atenție acordată metodei de lucru. Fără a fi conștient de obiectivele propuse, dirijorul nu poate apărea în fața orchestrei. În acest scop, el trebuie să-și studieze cu atenție tehnica (de la antrenamentul gesticii elementare și până la totala stăpânire a reflexelor, clar departajate, cu rol bine definit) apoi să aplice datele acestea cazului particular pe care îl reprezintă partitura. Se accentuează în mod deosebit folosirea independentă a mâinilor, corectitudinea tactării cu dreapta, poetica cu care stînga cîntă „marele melos“, fără a neglija intervențiile „or-

ganizatorice“. Strîns legată de acest factor este munca antrenării musculare, transformarea reflexelor fizice în ajutoare ale memoriei muzicale. În paralel, exerciții speciale tind să dezvolte capacitatea de a urmări cu atenție susținută „firul roșu“ al partiturii ; aceste exerciții pornesc de la cuplarea atenției sonore cu cea vizuală, vizînd educarea principiului *legatului gîndirii muzicale*.

O altă treaptă în pregătirea teoretică este cea a stabilirii sistemului de asimilare a partiturii, Jgor Markevitch considerînd că, de modul în care dirijorul elaborează în studiul individual coordonatele interpretării unei lucrări, depinde rezultatul lucrului cu orchestra. Frazarea, construirea tempoului (cu fluctuații ale accentelor din cadrul măsurii, dictate de conținutul emoțional al muzicii respective), analiza formei, mereu îmbinată cu analiza orchestrației, cu configurația „momentelor cheie“ dintr-o partitură, stabilirea pînă la cel mai mic detaliu a obiectivelor ce vor fi urmărite în repetiție și concert sînt capitole esențiale care stau la baza exprimării dirijorale. Markevitch preciza că acestor date trebuie să li se adauge o multiplă informare asupra stilului, asupra contribuțiilor interpretative datorate altor dirijori („nu vă temeți că ascultînd și învățînd ceea ce au făcut alții înaintea voastră, veți pierde posibilitatea de a fi originali ; personalitatea voastră își va pune amprenta, dacă aceasta există“, obișnuia să remarce Maestrul).

O dată asemenea probleme prezentate, cursul pornea la studierea partiturilor incluse în bibliografie, partituri ce trebuiau în prealabil cunoscute de elevi. Cu o minuțiozitate care nu ocolea niciodată farmecul și plăcerea de a face muzică, Jgor Markevitch începea să arate cum se aplică aceste principii asupra unor cazuri particulare. Măsură de măsură, partiturile erau analizate din toate punctele de vedere, nelipsind, acolo unde era cazul, indicații asupra unor soluții de interpretare ce aparțineau unor mari dirijori ca Weintgart-

ner, Furtwangler, Karajan (și, uneori cu modestie și rezervă, chiar nuanțări „Markevitch“). Munca de corepetiție, sub supravegherea Maestrului sau a asistenților, solicita din partea fiecărui elev un maximum de atenție. În grup, sau individual, piesa era dirijată — uneori chiar fără acompaniamentul pianului — cu un ansamblu imaginar, care trebuia să existe în inchipuirea elevului. De abia în această fază, după ce se verificaseră toate coordonatele ce fac obiectul pregătirii prealabile, elevul putea urca pe podium, în fața orchestrei. Excelent ansamblu, de o maleabilitate deosebită și o bunăvoință exemplară, Orchestra Națională din Monte Carlo a fost, pe tot parcursul studiilor clasei de dirijat, un prețios colaborator. Mai ales când anumite elemente trebuiau de abia acum puse la punct. Astfel, adresarea concretă, efectul comenzilor, chiar „auzirea“ orchestrei, și crearea unor reflexe pentru coordonarea registrelor, devin o parte deosebit de importantă a pregătirii dirijorului. Urmată de lucrul pe fragmente, această etapă încheia de fapt drumul de la informarea teoretică la aplicarea practică. Nu însă și cursul lui Jgor Markevitch; pe tot timpul săptămânilor de pre-

dare și corepetiție el selecționase acei tineri pentru care profesiunea de dirijor părea potrivită. Selecția avea ca scop concentrarea atenției sale asupra celor mai talentați, stabilirea unei clare diferențieri între dorință și posibilitate. De abia acum, Maestrul dezvăluia încă o „taină“ a acestei atât de dificile profesii. Existența muzicalității, îmbinată cu vocația de dirijor oferă unora condițiile realizării, pentru care nici un efort nu este inutil. Cu tact, dar și cu severitate, Jgor Markevitch lăsa destul de clar să se înțeleagă care sînt concluziile sale, căutînd să prevină acele triste eșecuri ce pot cu timpul să rateze o întreagă existență. Dominant însă, pe parcursul celor patru săptămîni de cursuri, a fost sentimentul mării responsabilități ce și-a asumat-o ca dascăl, pregătînd interpreți care vor duce mai departe marea tradiție a muzicii. „Tot ceea ce vă învăț, și tot ceea ce fac — spunea Jgor Markevitch — este rezultatul unui imens respect pentru muzică.“ Este o mărturisire ce poate sluji ca carte o reprezintă acest curs de dirijat, adevărat colocviu despre măestria interpretării.

Grigore Constantinescu

INTERVIURI

Roberto Hazon

(în exclusivitate pentru revista Muzica)

Compozitorul italian Roberto Hazon s-a născut la Milano în anul 1930. A început să compună încă din liceu. La Conservatorul din Milano a obținut diploma de compoziție, cînt coral, polifonie vocală, pian și dirijat.

A transcris piese de muzică veche spaniolă și engleză. La vîrsta de 22 de ani a compus prima sa operă *L'amante cubista*, un act comic în care își bătea joc de noua manie a anului, pictura cubistă. Succesul a fost imediat și atât de puternic încît actul a fost bisat și repetat în întregime.

În 1956 Hazon a prezentat la Como, la Villa Olmo *Weekend*, iar un an mai tîrziu la Festivalul noutăților din Bergamo prima sa operă dramatică: *Requiem pentru Elisa* pe un libret propriu.

Au urmat apoi: baletul *La locanda dei sogni* (Hanul visurilor) în 1959, inspirat de o pictură a lui Ginafilippo Usellini; *Agenzia matrimoniale* (1961) reprezentat cu ocazia Congresului internațional al tineretului muzical de la Stresa; *Madame Landru* (1963); *Una donna uccisa con dolcezza* (O femeie ucisă cu blîndețe) a cărei reprezentare a fost în 1967 la Parma.

L'amante cubista și *Agenzia matrimoniale* s-au bucurat de mare succes în Statele Unite și Canada, unde au ținut afișul în mai bine de 100 orașe în timpul unui turneu de 4 luni în cursul anului 1968 la Festivalul internațional de la Montréal și la Festivalul Primăvara la Praga (1964 și 1965).

La Milano, în locuința sa, Roberto Hazon păstrează la loc de cinste un tablou pictat de pictorița de origine română, Magda Iorga.

Cum vedeți coexistența poetului și muzicianului în aceeași persoană?

Cred că există un moment în care este necesar ca muzicianul să fie capabil să scrie el însuși subiectul operei sale. Adică, e preferabil să o poată face. Se poate chiar spune că lucrul acesta trebuie să vină de la sine în așa măsură, încît să pară mai firesc decît să se treacă această sarcină unui poet sau unui scriitor care nu este inițiat în problemele muzicii. Eu am lucrat pe librete gata făcute și mărturisesc cu toată sinceritatea că azi, cînd am rezolvat problema scriind singur textul, sarcina mi se pare mult ușurată. La drept vorbind, aceste două lucruri sînt atât de intim legate, încît e normal ca ele să porceadă de la același izvor. Cînd scrii muzică de operă trebuie să ai simțul teatrului. Trebuie să știi că

actorii vor umbla, vor fugi, se vor lăsa pradă unor sentimente, și atunci e necesar ca situațiile să fie imaginate de așa manieră încît să nu pună actorii în dificultate atît în ce privește acțiunea cît și muzica. Anumite fraze scurte, anumite cuvinte sînt mai ușor adaptabile unei fraze muzicale care are un anumit ritm și nu altul. Dacă o singură persoană face toate acestea nu mai trebuie dat nici un fel de explicație, deoarece entitatea acțiune-muzică este deja clară în ochii autorului și dacă e vorba de vreo schimbare, aceasta devine mai degrabă „o combinație“ decît o modificare.

Nu credeți că, în ciuda celor declarate de dvs. mai sus, un text purtînd semnătura unei celebrități este în orice caz preferabil unui text scris de un muzician care nu este în mod obligatoriu un om de litere ?

Nu cred, pentru simplul fapt că nu orice text literar este „muzicabil“, iar cînd e vorba de operă, textul e în funcție de muzică, deci prin el însuși nu are valoare. Prima calitate a unui libret este să se adapteze spectacolului muzical. Doar acolo i se va putea acorda o valoare literară. Încercarea de a adapta muzica la ceva care nu a fost scris cu acest scop, nu are mult sens din punct de vedere muzical.

Pornind de la aceeași idee, vă îngrijiți personal și de punerea în scenă a operelor dvs. ?

Exact, deși aici „discuția“ cuprinde alte dimensiuni. Punerea în scenă, regia, privește o profesiune aparte în zilele noastre. Unui spectacol muzical i se cere foarte mult și punerea în scenă trebuie să fie astfel făcută încît, elementul estetic să fie dezvoltat la maximum. Regizorii de azi sînt adevărați vrăjitori. Fac descoperiri formidabile, știu să facă acceptabile și lucrări puțin valabile, fără să mai vorbim despre public care a devenit foarte exigent în acest domeniu. De aceea trebuie obținută o perfectă cunoaștere a stilurilor, obiceiurilor popoarelor și epocilor respective. E greu ca un muzician să aibe timp să ajungă la o cultură atît de completă.

Operele mele nu au multe personaje, așa încît sarcina e mult ușurată în această privință. De asemenea, aproape toate personajele mele sînt moderne, adică din secolul nostru, cu excepția ultimei opere *Una donna uccisa con dolcezza* (O femeie ucisă cu blîndețe) care este o istorie din epoca shakespeariană.

Se vorbește de muzică dodecafonică, de muzică serială atonală și tonală. Dumneavoastră, sînteți tonal, cu toate că sîntem în 1969 și sînteți modern, din noua gardă. Vreți să ne spuneți care este părerea dv. în această problemă ?

Am studiat foarte mult. Ca orice muzician și oricare artist, m-am lansat, foarte tînăr, în noile experiențe de moment. Era vorba de muzica serială, adică dodecafonică. Schönberg dăduse tonul, erau personalități ca Webern și Berg care au urmat exemplul. Părea să fie cu

siguranță calea de urmat pentru viitor. Dar e greu să judeci o lege ca fiind bună pentru că... cineva o pune în aplicare și se simte bine. Am studiat muzica dodecafonică, am compus urmînd legile sale, apoi, încetul cu încetul, mi-am găsit calea proprie. Am depășit această formulă și am abordat din nou muzica tonală. În alt fel, după ce învățasem lecția lui Schönberg, a lui Webern și a lui Berg. M-am întors la tonal, pentru că mă fac mai lesne înțeles. Muzica este, ca oricare altă, o artă pe care toată lumea trebuie să o poată înțelege. Admit o primă perioadă de adaptare, din partea publicului. Admit să fie renegată o bună bucată de vreme, dar în cele din urmă, publicul trebuie să accepte o formulă, să o simtă, să i se conformeze. Dacă aceasta nu se întîmplă, dialogul este întrerupt, nu mai există. A compune, a picta sau a scrie pentru sine, poate fi foarte fascinant, dar ca scop al artei în sensul vast, aceasta nu duce la nimic. O piesă, foarte frumoasă, pe care nimeni nu vine să o vadă, nu este „teatru“. Se spune că marele public nu este rafinat, nu are gust decît pentru șansonete. De acord, marele public a iubit totdeauna lucrurile ușoare, ceea ce este normal. Trebuie ca noi să ajungem a ușura înțelegerea celor complexe. Muzica dodecafonică, după părerea mea, le-a făcut categoric mai dificile. Muzica a devenit o artă a unei foarte mici elite, și nici chiar a unei elite ci a unor adepți. Publicul nu a găsit lucrurile pe gustul său și în schimb, ritmurile muzicii ușoare, atît de curgătoare, în care, de la nașterea unei idei, la dezvoltarea și concluzia ei nu trec mai mult de trei minute i s-au părut mai antrenante. Un discurs extrem de rapid, care se adaptează ritmului timpurilor noastre.

Dacă pentru timpurile noastre, rapiditatea și esențialul sînt caracteristice, nu credeți că muzica dodecafonică, de exemplu, poate respecta exact acest aspect, și să fie o consecință a timpurilor noastre ?

E adevărat. Ea poate fi o consecință a timpurilor noastre. Dar nu una bună. Pe de altă parte, rapiditatea și esențialul sînt una, dezordinea alta. Vorbesc despre dodecafonismul însuși și nu de compozitorii care s-au servit de această formulă. Știți că este o regulă fizică : muzica tonală este făcută din disonanțe și consonanțe puse la un loc, în așa fel, încît fraza muzicală să găsească o rezolvare armonică.

Muzica serială este făcută din disonanțe plus disonanțe, ceea ce nu permite nici o rezolvare melodică și ceea ce ține, din contră, în suspensie fraza muzicală, imprimă acea pecete de dramă, de neliniște tipică secolului nostru. E bine, dar nu poate dura la nesfîrșit. Printr-o lege fizică, simțim nevoia de a ajunge la ceva. După dezordine, ordine. Și asta e tocmai ceea ce se va produce în viitor. Întoarcerea la muzica tonală. La același punct a ajuns și literatura. Experiența romanelor cu pagini intersanșabile, fără ordine în fraze, în pove-

tire, fără reguli de punctuație a fost o experiență de mare interes, dar trebuie să admitem că nu se poate continua la infinit cu lucruri infinite. Vedeți chiar și în arhitectură, că o formă trebuie să fie completă ; acolo unde se pot atașa mansarde, se pot face supraetajări, aplica balcoane sau aplica pridvoare, forma nu este perfectă, nu este pură. Ea trebuie să fie terminată. Același lucru este și cu muzica.

Aveți o țintă precisă în creația dv. muzicală ?

Vreau să vă spun că a scrie muzică, pentru un muzician, este pentru sine însuși un scop. O țintă și un mijloc în același timp și una justifică pe cealaltă. În operele mele există o țintă, adică în alegerea libretelor. Textele care mă interesează au toate un numitor comun : umanitatea. Să fie o umanitate facilă, abordabilă, pe înțelesul tuturor ; ca, oricine ascultă operele mele să se recunoască în unul sau altul din personaje. Luați ca exemplu *Requiem pentru Eliza* scris în 1957. După executarea lui la radio, am primit mai multe scrisori din partea unor femei singure care îmi mulțumeau pentru că „au fost luate în considerație“ de un compozitor. Se recunoscuseră în Eliza, singurătatea lor nu mai era un fapt banal și trist, ci se înobilase și devenise importantă : ele se simțeau eroine, importante. Dar mai ales, ele nu mai păreau uitate și sacrificiul lor avea o semnificație. Dacă vreți, în aceasta constă scopul, ținta mea, când iau contact cu o nouă „poveste“ și-mi spun : despre aceasta pot compune ceva valabil.

Ce deosebire găsiți că este între viața, felul de a compune, atitudinea muzicienilor (și putem spune a artiștilor) de azi și a celor din secolul trecut ?

Voi vorbi despre muzicieni, deoarece cred că situația în branșe artistice diferite este totuși diferită. Deci, să știți că în secolul trecut, casele de editură se băteau pentru unul sau celălalt compozitor. Dacă vă gândiți că averea lui Puccini s-a făcut într-un fel datorită hazardului (el ar fi devenit în orice caz un mare muzician, dar debutul s-a datorat unui „caz“ anume). Debutase în lirică cu opera *Edgar*, care a fost un insucces, după cum știți. Era în legătură cu casa Ricordi, care, între timp, pusese ochii și speranțele sale în tânărul Catalani. Dar iată că tânărul Catalani moare și în același timp Editura Sonzogno reușește să semneze un contract cu Mascagni pentru *Cavaleria Rusticana* și Leoncavallo pentru *Pagliacci*. Două opere de un enorm succes. Mai mult, Sonzogno, printr-o mișcare dibace, își asigură colaborarea lui Giordano, care aduce pe scena Scalei, *Andrea Chenier*. Ce să facă sârmanii Ricordi ? Trebuiau să iasă la suprafață. S-au îndreptat spre Puccini, l-au „repescuit“, era singurul fără contract în acel moment. Puccini trebuia să salveze situația, ei conta pe el. Și Puccini compuse *Boema*. Ceea ce a fost norocul său. V-am spus acestea pentru a

ilustra o situație care era reală acum mai puțin de o sută de ani. Dar se mai poate imagina situație asemănătoare în zilele noastre ? De necrezut. Putem spune că azi nu mai există concurența și asta e foarte rău. Azi, asemenea lupte pentru a-și asigura pe unul sau altul cu sorți de izbândă se realizează în foot-ball sau în lumea șansonetiștilor și a șansonetei. Mina, Rita Pavone, Gianni Morandi, Modugno sînt marile nume în jurul cărora se învîrtesc interese uriase și același lucru se poate spune pentru autorii subiectelor la modă. Dar cine se ocupă de compozitorii clasici ? E o poveste veche și s-ar putea spune multe. Am spus toate acestea pentru a ilustra faptul că s-au schimbat condițiile în așa măsură, încît rareori azi un compozitor mai poate trăi numai din meseria lui, dacă nu e decît compozitor. El știe deja de la început că trebuie să aibe o comandă fermă cu o casă de editură încă înainte de a începe lucrul, pentru a nu se afla în situația de a alerga de la unul la altul, cu puține șanse de reușită. Și „piața“ nu oferă multe. „Piața“ nu cere opere moderne, pentru că publicul nu mai crede în ele. Lumea ascultă în continuare marile succese tradiționale : Verdi, Puccini, Donizetti, Bellini și ceilalți, cei pe care timpul i-a consacrat, dar nimeni nu mai vrea alții noi. Devii prea suspect. La drept vorbind au avut loc prea adesea mistificări, publicul s-a obosit. Cu toate acestea, în ce mă privește, mai cred în viitorul muzicii și chiar al operei. Dar trebuie găsită calea cea bună, accesibilă majorității.

Dumneavoastră personal, ați găsit-o ?

Calea mea, cum v-am mai spus, este rezultatul unui proces autocritic sau mai scurt de critică, și așa cum se prezintă azi, ea corespunde felului meu de a simți, ceea ce pentru mine este principalul din punct de vedere artistic. Am observat că publicul de asemenea, o bună parte din public în orice caz, o acceptă și o agreează.

Ce teme aveți intenția să abordați în viitorul apropiat ?

Dacă vă referiți la „producția“ mea e greu să vă spun *a priori* cum va fi ea în viitor, afară de chestiunea stilului care de acum este destul de definită. Totuși pot să vă spun că voi pune la punct niște „lirice“ la care țin foarte mult și că voi termina ultima mea lucrare care este un mare balet după romanul *I promessi sposi*“ de Alessandro Manzoni, romanul italian prototip al secolului al XIX-lea. Este un balet foarte „milanez“ povestea despre promessi sposi, adică aceea a soților făgăduiți ; se petrece la Milano în epoca invaziei Lanzichenecchi-lor în 1600. Și autorul romanului este milanez. Baletul este în trei acte și mai multe tablouri, cu orchestră mare și mai bine de 200 dansatori în scenă. L-am scris pentru „steaua“ noastră, balerina Carla Fracci, care va fi protagonista. Partenerul ei va fi probabil Rudolf Nureyev. Spectacolul va fi inclus în stagiunea 70—71 de la Scala.

Iată că în această lucrare, care m-a costat mai bine de un an de muncă, se găsește un limbaj muzical care, cred, va trebui să fie stilul către care se vor orienta gusturile publicului în anii care vor veni. Vreau să spun, o muzică tonală, dar armonizată prin experiențele recente. Acesta este cel puțin felul meu de a simți și până în prezent publicul mă susține, atunci ce mai pot dori altceva ?

Pentru că aceste rinduri sînt destinate cititorilor români, ne puteți spune ce știți despre muzica românească în general și despre viața muzicală a acestei țări ?

Ați cunoscut muzicieni și interpreți români ?

Personal am cunoscut lucrările lui Enescu. În ce privește interpretii români, sînt mai mulți aceia cu care am avut contacte de muncă sau prietenești, fie că e vorba de dirijorii Perlea și Sergiu Celibidache, artist de o extraordinară personalitate, tenorul Petre Munteanu, excelent mai ales pentru muzica de cameră al cărei remarcabil interpret este, soprana Virginia Zeani care s-a căsătorit cu basul Nicola Rossi Lemeni, baritonul Nicolae

Herlea care s-a produs anul trecut la Scala în Faust dirijat de Prêtre. Desigur că cunosc din reputație artiști ca Dinu Lipatti și Clara Haskil, a căror dispariție o regretă lumea întreagă.

V-ar interesa să vizitați România și ați încerca să faceți cunoscute operele Dv. în România ?

Aș dori foarte mult să vizitez România. Din punct de vedere geografic pot spune că am o slăbiciune pentru țările balcanice și apoi sînt foarte interesat de arta lor atît de pură care îmi place enorm. În ultimul timp am fost mai mult decît ocupat cu turneele mele din Canada, S.U.A. și Cehoslovacia, dar aș fi mai mult decît încîntat să-mi pot prezenta operele în România. Trebuie să vă mărturisesc că nu am făcut nici un demers în acest sens. Sînt un foarte rău administrator al carierei mele. Pînă în prezent am fost solicitat să merg în țările pe care le-am vizitat, fără ca eu să cer, aceasta mi-a facilitat mult lucrurile.

**Carla Maria Casanova
Rodica Savopol**

ANCHETA NOASTRĂ:

Interpreți români despre creația națională

AL. HRISANIDE

Alexandru Hrisanide este unul dintre interpreții noștri cei mai ațașați de noua creație muzicală. Compozitor și pianist de talent, care a prezentat în primă audiție lucrări de prim ordin ale artei muzicale românești și străine, de la *Concertul pentru vioară, pian și 13 instrumente de suflat* de Alban Berg, pînă la *Concertul pentru pian și orchestră* de Dan Constantinescu, alături de alte multe creații muzicale ale secolului nostru.

Dintre lucrările concertante românești, care vi se pare cea mai interesantă ?

— Mi-e greu să vă dau un răspuns. M-a atras în mod deosebit concertul lui Anatol Vieru. A fost prima lucrare pe care am cîntat-o în public ; de altfel concertul a fost compus la cererea mea. Piesa m-a captivat prin stilul extrem de concertant și de strălucitor, strălucire

care pune însă în valoare o bogată substanță muzicală. Am certitudinea că *Jocurile pentru pian și orchestră* de Anatol Vieru, pot aduce oricărui pianist satisfacția unei înalte împliniri artistice și bucuria unui contact nemijlocit cu una din valorile reale ale muzicii contemporane.

Alături de *Jocurile pentru pian și orchestră* de A. Vieru, celelalte concerte interpretate pînă acum semnate de Dan Constantinescu, Liviu Glodeanu, Costin Mioreanu m-au atras prin sinceritatea mesajului, prin limbajul colorat și direct, prin forța de comunicare precum și prin foarte buna cunoaștere din partea autorilor a resurselor instrumentului. Fiecare din concertele amintite reprezintă o unitate bine definită și clară și pot afirma că faptul de a fi fost primul lor interpret mi-a adus satisfacția de a fi pătruns mai adînc fenomenul creator contemporan.

Doriți să amintiți și celelalte piese instrumentale românești care se găsesc în repertoriul dumneavoastră ?

— Iată cîteva titluri : *Suita inedită* de George Enescu, *Patru fabule* de Paul Constantinescu, *Patru cîntece din Maramureș și Șase cîntece scurte pentru copii* de Tudor Ciortea, piesele *Nautilus* de Anatol Vieru, *Jocul tastelor* de St. Niculescu, *Monosonata* de A. Rațiu, *Preludiu* de M. Mørbe, *Cadenza* de C. Mioreanu, *Sonata brevis* de L. Dandara, *Fabule și Sonate* de Dan Voiculescu, *Canto libero* de Gr. Nica, *Suita pentru pian* de Dan Constantinescu, *Diacronii 1 și 2* — de Iancu Dumitrescu, *Momente* de Adalbert Winkler, *Cîntecele de supliciu* de Doru Popovici.

V-ați întors acum dintr-un turneu de concerte. Ce lucrări românești ați interpretat ?

— În ultimii ani, în toate turneele de peste hotare, pe care le-am întreprins, mobilul principal a fost popularizarea și prezentarea valorilor muzicale românești, reprezentînd toate stilurile și tendințele muzicii noastre actuale. Recent, m-am întors dintr-un turneu de concerte

în R. F. a Germaniei unde am avut plăcerea să interpretez și să înregistrez lucrări de Adrian Rațiu, Liviu Dandara, Adalbert Winkler, Anatol Vieru și ultima mea piesă — *Muzică pentru radio nr. 1*.

Cum au fost primite aceste lucrări ?

— Critica și publicul au fost entuziasmați de valoarea creației componistice românești, de originalitatea și prospețimea mesajului ei. Și critica și iubitorii de muzică mi-au întărit certitudinea că ne găsim în perimetrul celor mai noi și demne de interes căutări și cercetări componistice contemporane.

Ce măsuri credeți că trebuie luate pentru o mai largă răspândire a valorilor artistice românești peste hotarele țării ?

— Imperios necesară mi se pare la ora actuală, traducerea în viață a vechii propunerii de a se înființa un Festival Internațional de muzică românească contemporană. O asemenea reuniune muzicală ar lansa, după părerea mea, direct și selectiv valorile românești în orbita creațiilor europene și ar demonstra oricăror muzicieni străini existența în țara noastră a unei mișcări muzicale de o amplitudine pe care ar rivni-o țări de veche tradiție muzicală.

MARTHA KESSLER

Agendele concertistice ale principalelor instituții muzicale ale țării, mărturisesc permanent atașamentul Marthei Kessler pentru creația românească. Nu cu mult timp în urmă Martha Kessler își aducea contribuția la București și la Sibiu în tălmăcirea în primă audiție a unor lucrări de Sigismund Toduță și Doru Popovici.

Interpretă a peste 100 de lieduri românești în primă audiție (semnate de M. Jora, Z. Vancea, P. Ben-toiu, H. Jerea, A. Vieru, C. Petra-Basacopol, F. Donceanu), Martha Kessler și-a adus o contribuție deosebită și la tălmăcirea unor lucrări vocal-simfonice. Să amintim din acest punct de vedere concertele care au fost interpretate în primă audiție, oratoriul *Zorile de aur* de Gh. Dumitrescu, *Cantata a III-a* de Șt. Niculescu și *Simfonia de came-*

ră de A. Vieru, cantatele *Comunistul* și *Cantata de cameră* de A. Porfetye, *Cîntec apelor țării* de Gh. Costinescu, *Omagiu lui Palestrina* de D. Popovici, *Cîntecul Hiroșimei* de W. M. Klepper, piesa *Oedip* de A. Stroe (ș.a.m.d.).

Cum să ne explicăm numărul literalmente impunător de lucrări românești ce se găsesc în repertoriul dumneavoastră ?

— Datoria esențială a fiecărui interpret român mi se pare aceea de a trăi în muzica creată în jurul său, de a se preocupa neconștient de evoluția operei muzicienilor în mijlocul cărora s-a format, în mijlocul cărora își desfășoară activitatea.

Mi-e dragă însă muzica românească nu dintr-o simplă obligație morală, ci din credința profundă, că în muzica vocală românească s-au făurit în ultimii ani valori comparabile cu virfurile creației muzicale contemporane, că muzica românească îmbogățește cu culori dintre cele mai expresive tabloul componistic al zilelor noastre.

Interesul cu care este urmărită creația muzicală românească peste hotarele țării mi-a demonstrat de altfel valabilitatea acestei teze.

Exemplificați-ne această idee...

— Am susținut recent un recital la Viena și am participat la un concert la Passau...

Avînd în program ?

— Lucrări de Bach, Haendel, Schumann, Ravel, Brediceanu și Vieru. Acum, și cu prilejul multor altor turnee peste hotare, nu numai succesul de public, dar și interesul organizatorilor vieții muzicale pentru creația românească era maxim.

Din păcate, după părerea mea, noi nu știm să folosim întotdeauna acest interes, nu știm să facem cunoscute marile valori românești, nu știm să difuzăm partiturile și discurile românești acolo unde prezența creației noastre este mult solicitată.

Să vă dau un exemplu. Cu prilejul recentului meu turneu în R. F. a Germaniei, conducătorii Direcției muzicale a Radiodifuziunii din Frankfurt îmi spuneau că au foarte puține posibilități de informare asupra evoluției muzicii românești,

asupra pieselor create în ultimii ani de compozitorii noștri. Ei îmi solicitau pe bună dreptate să le facilitez cunoașterea partiturilor și a imprimărilor unor lucrări recente, de apariția cărora nu reușiseră să se informeze decît din presă.

Eforturilor noastre, ale muzicienilor, care înțelegem să programăm cu prioritate lucrări românești peste hotarele țării, trebuie să li se adauge de îndată eforturile forurilor organizatorice, eforturile consistente și permanente ale acelor care au sarcina popularizării artei românești peste hotarele țării.

O ultimă întrebare : Ce ați solicita prin intermediul nostru compozitorilor ?

— Noi lieduri. Mulți compozitori au părăsit din păcate în ultimii ani liedul, miniaturile, poemele vocale, în favoarea lucrărilor instrumentale pentru formații mai mari sau mai mici. Există în țara noastră o tradiție deosebită în domeniul liedului, prețuirea publicului pentru acest gen, și cred că noi, interpreții, merităm noi lucrări care să reușescă să integreze în melosul popular românesc cele mai noi cuceriri ale limbajului muzical.

În sfîrșit, mi-aș permite cu acest prilej să susțin necesitatea programării în viața de concert a capitalei sau a celorlalte centre muzicale ale țării, a tuturor lucrărilor vocale românești de interes.

Să vă dau un exemplu. Am prezentat acum cîțiva ani, într-o primă audiție la Uniunea Compozitorilor o piesă foarte interesantă de Aurel Stroe : *Chipul păcii*. A trecut de atunci mult timp. Nici o instituție muzicală nu a programat însă pînă acum această lucrare care mi se pare plină de inedit și interes muzical.

EMILIA PETRESCU

De la cantatele lui Bach la marile oratorii contemporane, de la liedurile lui Gh. Dima la cele mai mari lucrări vocale ale tinerilor compozitori români, zeci de opusuri de valoare ale creației muzicii românești și universale datoresc prima lor audiție în țara noastră sopranei Emilia Petrescu.

De un remarcabil succes se bucură concertele Emiliei Petrescu peste hotarele țării; zeci de ziare și reviste de specialitate au inserat ample cronici, încărcate de superlative privind recitalurile Emiliei Petrescu în multe dintre centrele muzicale ale Europei.

Cronicarii sînt unanimi în a aprecia remarcabila cultură stilistică a sopranei, fidelitatea ei în redarea textului muzical, rigurozitatea interpretărilor, excepționala stăpînire a tehnicii, omogenitatea ambitusului vocal.

Ambasadoare a artei interpretative românești, cîntăreața se poate mîndri și cu faptul că a participat anul trecut la Festivalul de la Ulm, ca solistă într-un concert de muzică preclasică dirijat de exigentul Pierre Boulez. Soprana Emilia Petrescu a înconjurat ani în șir, cu nețărmită dragoste creația muzicală românească. În țară și peste hotare, Emilia Petrescu și-a făurit un ideal din recitalurile dedicate unor piese românești.

Ce reprezintă pentru Dv. creația vocală românească?

Alături de literatura preclasică, creația vocală românească a reprezentat și reprezintă pentru mine zona muzicală de maximă atractivitate. Este indubitabil că găsim în prezent în creația românească lucrări vocale comparabile cu capodoperele genului. Cultivînd aceste opusuri, artistul român își îndeplinește nu numai datoria de prim ordin a unui muzician — aceea de a fi un promotor al valorilor sale naționale — dar integrează repertoriului său lucrări de maxim interes artistic.

Să încercăm cîteva concretizări. Spre ce compozitori merg preferințele dumneavoastră în domeniul creației vocale?

— Spre toți acei creatori (și aș aminti din acest punct de vedere numele compozitorilor Gh. Dima, M. Jora, Z. Vancea, T. Ciorte, H. Jerea, F. Donceanu, D. Popovici, A. Porfetye) în opera cărora am găsit o suită de lieduri captivante prin ineditul, farmecul și originalitatea lor conceptuală.

Ați interpretat aceste lieduri și în concertele de peste hotare?

— Adeseori. Uneori am susținut recitaluri integral dedicate unor li-

eduri românești. Îmi amintesc întotdeauna cu plăcere deplină de succesul de public și de critică pe care le-au avut recitalurile de muzică românească susținută de Lüdenscheid în diferite centre muzicale din R. D. Germană și Cehoslovacia, la Radiodifuziunea din Stuttgart.

O impresie deosebită a produs asupra publicului, recenta dumneavoastră colaborare cu orchestra simfonică a Radioteleviziunii în tîlmăcirea oratorului „Miorița” de Sigismund Toduță.

— *Miorița* ca și o mai veche lucrare a maestrului Sigismund Toduță, *Balada Steagului*, mi-au plăcut în mod deosebit. Reputatul compozitor clujean minuieste cu o remarcabilă artă un aparat muzical complex, făurind o partitură de vibrație, adînc românească în esența ei.

Creația maestrului Toduță poate fi oricînd comparată cu cele mai semnificative valori neoclasiche pe plan european.

Ați mai colaborat cu formațiile noastre în tîlmăcirea altor lucrări vocal-simfonice românești...

— V-aș putea cita aici o listă impunătoare. Notați printre altele oratorii și lucrări destinate teatrului liric: *Grivița noastră*, *Zorile de aur de Gh. Dumitrescu*, *cantatele* compozitorului F. X. Dressler, *Michelangelo* de A. Mendelssohn, *Pe lespede eroilor* și *Trei generații* de S. Sarchizov.

În această suită de anchete se repetă o întrebare. V-aș ruga să-mi răspundeți și dumneavoastră: Ce ați sollicita compozitorilor noștri?

— Vă repet, dorința pe care am exprimat-o fiecăruia dintre compozitorii noștri reprezentativi, dar care a rămas pînă în prezent fără răspuns: o piesă concertantă, perfect echilibrată, adînc românească, pe care s-o pot interpreta în special în concertele de peste hotare.

Vă amintiți ce succes a avut ciclul lui Britten: *Les Illuminations*. Rîvnesc de mulți ani o lucrare românească de această factură.

Mai mult decît o interpretă de lieduri, eu sînt o concertistă. În multe centre muzicale din lume (v-aș aminti din acest punct de vedere Köln, Kassel, Mainz), mi s-a cerut

să pun în program o piesă concertantă românească. Literalmente, nu am putut satisface o asemenea solicitare și la cererea organizatorilor de a programa o astfel de piesă am fost nevoită să cînt lucrări mai puțin reprezentative pentru căutările actuale ale creatorilor noștri.

O ultimă întrebare: în opera de popularizare a valorilor românești peste hotare, credeți că eforturile organizatorilor noștri sînt suficiente...?

— Cu mult sub nevoi, cu mult sub cerințele să zic așa ale „vieții muzicale”. Mi-aș permite să aduc în această discuție două propuneri: O.S.T.A. să întocmească un plan special de organizare a unor seri exclusive de muzică românească. Am certitudinea că am găsit peste hotare toată sollicitudinea necesară. În al doilea rînd, fiecare manifestare culturală românească, (vernisaaje, prezentări de filme) să fie obligatoriu urmată de microrecitaluri în care artiștii noștri reprezentativi să aibe posibilitatea de a oferi străinilor o privire sintetică asupra noilor creații muzicale românești.

ANA IFTINCHI

În concertele publice și la posturile noastre de radio găsim multe lucrări în versiunea interpretativă a pianistei Ana Iftinchi: *Sonata* și *Suita* de Liviu Comes, *Sonata în sol minor* de Dimitrie Cuclin, *Concertul pentru pian și orchestră* de Carmen Petra Basacopol, *Concertul pentru pian și orchestră* de Dimitrie Cuclin. Această suită de titluri ne oferă contururile tabloului unui impunător catalog de creații românești asupra cărora interpreta s-a aplecat cu dragoste și rîvnă.

Prin ce v-au atras aceste lucrări?

— Fiecare piesă își are individualitatea sa în fiecare dintre ele amplexarea autohtonă a muzicii românești s-a concretizat în chip variat. Toate aceste lucrări m-au atras prin valoarea conținutului lor, prin mijloacele de expresie specifice piesei și stilului autorului.

Prin ce corespund aceste lucrări profilului dumneavoastră interpretativ?

— Cred că orice muzică de o reală valoare artistică independent de stil, găsește rezonanțe adinci în orice interpret.

Din suita pieselor amintite, citați-mi o lucrare favorită...

— Mi-e greu să aleg... poate, știu eu... Concertul pentru pian de Carmen Petra Basacopol. L-am cîntat cu orchestra de studio a Conservatorului în studioul de concerte al Radioteleviziunii, l-am înregistrat pentru fonoteca Radiodifuziunii la Iași, cu orchestra simfonică a Filarmonicii „Moldova“ dirijată de G. Vintilă.

Am găsit în paginile acestui concert o tumultoasă lume de idei muzicale, o remarcabilă vigoare arhitectonică pe care cred că am reușit să o relievez cu pregnanță.

Ce dificultăți tehnice, ce probleme deosebite v-au pus lucrările românești pe care le-ați interpretat pînă în prezent?

— Asemenea dificultăți, asemenea probleme interpretative sînt după părerea mea strict legate de factura pieselor românești, de elemente caracteristice muzicii noastre.

Elementul modal specific, cu toate fluctuațiile lui cuprinse în aceste lucrări, solicită, după părerea mea, interpretului, o vastă gamă, să zică așa, de adaptări tehnice, o riguroasă selecție de mijloace tehnice în special în momentul cînd sonoritățile pianistice evocă timbre variate ale instrumentelor populare.

Probleme deosebite pune în fața interpreților și ceea ce aș numi doza estetică al mijloacelor tehnice folosite ca mijloace de expresie a coloritului, dinamismului, poeziei structurale specifice creației noastre.

Fiecare lucrare românească pe care mi-am însușit-o pînă în prezent, piesele camerale românești pe care le studiez acum pentru viitoare recitaluri, aduc după părerea mea o contribuție prețioasă la îmbogățirea creației muzicale românești, la augmentarea literaturii pianistice contemporane.

Anchetă realizată de
IOSIF SAVA

Cultura

muzicală românească

în epoca Renașterii

Dintre marile curente de idei europene, acela care avea să determine o înflorire artistică multilaterală și pe meleagurile noastre rămîne, fără îndoială, *umanismul*. Cristalizat ca un proces de laicizare necesar dezvoltării și înfloririi gândirii universale din epoca Renașterii, *umanismul* a generat — pe o largă arie teritorială — mișcarea artistică cea mai fecundă în afirmarea potențelor spirituale, atît a națiunilor de veche și tradițională civilizație, cît și a unor popoare aflate în faza de cristalizare politică, economică, socială și culturală. De la acel *homo naturalis* al Evului mediu se ajunge treptat, în pragul secolului al XVI-lea la noul tip renașcentist de *uomo universale*, diferent față de cultura antică greco-romană, interesat de știință și artă, avid de cunoaștere multilaterală, de schimburi permanente de idei, de acumulări de manuscrise rare și de tipărituri, de obținerea unei autonomii intelectuale.

Este greu de definit o „muzică umanistă“ propriu-zisă la începutul secolului al XVI-lea, conchid unii muzicologi și istorici. În schimb, elemente ale curentului de idei se pot ușor identifica. „On peut ramener à l'influence des humanistes le retour à une déclamation et à une accentuation exacte de la langue latine et, par voie de conséquence, des langues nationales“¹. Faptul este confirmat și la noi de înlocuirea limbii slavone cu limba română în actele de cancelarie domnești, în predicile și spovedaniile bisericesti, fenomen generalizat după 1570 în Moldova și Țara Românească.

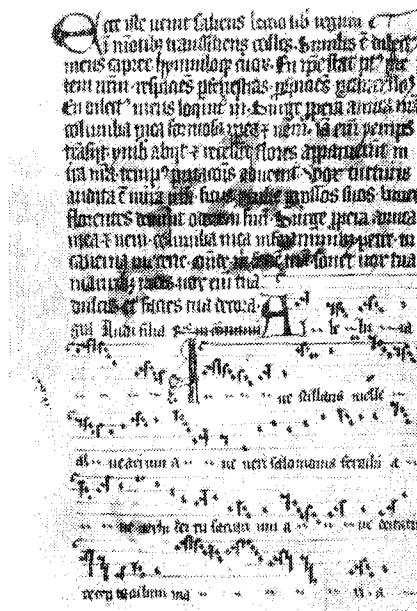
de Viorel Cosma

Toate aceste elemente specifice Renașterii au pătruns (mai devreme sau mai târziu, în funcție de condițiile istorice ale fiecărui popor), și în estul Europei, Transilvania, Moldova și Țara Românească, încadrîndu-se și ele în peisajul artei umaniste din secolele XV—XVI.

Izvoarele renașcentiste ale culturii muzicale românești

Răsfoind paginile istoriei popoului nostru, remarcăm o perioadă de afirmare culturală europeană, destul de clar conturată, adeseori chiar unitară stilistic (mai ales în pictură), cuprinsă între anii 1450—1600.

Liber missarum (1394), document păstrat în Biblioteca Muzeului Brukenthal



Destinele Moldovei se află în mâinile unor domnitori ce manifestă constante preocupări artistice, la loc de frunte situându-se figurile lui Ștefan cel Mare (1457—1504), Petru Rareș (1527—1538, 1541—1546), Alexandru Lăpușneanul (1552—1561, 1564—1568), Despot Vodă (1561—1563), Petru Șchiopul (1574—1577, 1582—1591).

În Țara Românească desprindem numele domnitorilor Neagoe Basarab (1512—1521), Radu Paisie (1535—1545), Petru Cercel (1583—1585) și Mihai Viteazul (1593—1601), ultimul materializând pentru întâia oară ideea unității naționale către care aspira de veacuri poporul român.

Figuri de conducători cu largi vederi artistice vom întâlni în persoana lui Iancu de Hunedoara (14...?—1456), Matei Corvin (1458—1490) și același Mihai Viteazul (1599—1600) în Transilvania.

Fie în preajma și la curțile acestor domnitori, fie în principalele centre culturale din orașele-cetăți și din mănăstirile ridicate de ei, s-au afirmat câteva personalități umaniste de prestigiu european: cronicarul, istoricul, poetul și arhiepiscopul Nicolaus Olahus (1403—1568), despre care Erasmus din Rotterdam scria cu mândrie că îl socotește „printre cei mai de seamă prieteni ai mei”²; ritorul, melurgul și dascălul de muzică bizantină Eustatie Protopsaltul (14...?—15...?); tipograful, geograful, astronomul și profesorul Johannes Honterus (1498—1549); organistul, compozitorul și cronicarul Hieronymus Ostermayer (1500—1561).

Unii cronicari români — dintre care la loc de frunte se situează Miron Costin — și-au făcut ucenicia în centrele umaniste poloneze, însușindu-și orizontul larg istoric și concepția științifică de a ilustra obiectiv capacitatea poporului de a-și făuri o cultură națională, originală.

În climatul favorabil al activității multilaterale al acestor umaniști ce tindeau să cuprindă în sfera europeană și cultura poporului român, ideile Renașterii italiene pătrund — începând din a doua jumătate a secolului al XV-lea — tot mai intens pe meleagurile noastre. Se disting două căi principale de acces cultural: una *directă* (prin contactul viu cu muzicienii, pictorii, sculptorii, tipograful, filozofii și arhitecții italieni) și alta *indirectă* (prin



Muzicanți turci către 1608. Reproducere de pe „Eine neue Reysbeschereibung aus Teutschland Nach Constantinopol und Jerusalem durch Salomon Schweiger“ Gedruckt und verlegt zu Nürnberg durch Johann Lantzenberger, 1608. Acești instrumentiști au poposit pe meleagurile noastre punând bazele mehterhanelelor.



Tabulatura pentru lăută a lui Jan din Lublin. Aici se află notate și dansuri populare românești

intermediul țărilor vecine Sirbo-Croația, Ungaria, Rusia, dar mai ales Polonia, țara din răsăritul Europei cu cel mai apropiat și receptiv contact cu Renașterea italiană).

Dacă Transilvania a găsit și pe calea bisericii un punct comun de apropiere cu muzica gregoriană din Italia — în schimb Moldova s-a apropiat mai ușor de Renașterea poloneză și rusă, ale căror centre culturale (Kracovia, Lublin, Lwov,

Kiev) priveau cu mai multă simpatie lumea ortodoxă (de altfel comunitățile din Przemysl și Lwov întrețineau schimburi de psalți cu Suceava, iar cele din Kiev cu Putna).

În lumina ultimelor cercetări privind legăturile *directe* ale Țărilor Române cu Italia, o serie de documente ne conduc spre concluzia — până astăzi insuficient fundamentată științific — a unui intens schimb material și spiritual între cultura noastră autohtonă și Renașterea italiană. Astfel, s-a identificat un bogat fond de manuscrise muzicale gregoriene (*Antiphonare, Vigiliale* ș.a.) de proveniență italiană care au circulat intens, mai ales în Transilvania. De asemenea, nu lipsesc primele tipăriri muzicale ale editorilor italieni din secolul al XVI-lea, unele partituri fiind identificate chiar în satele din Țara Bîrsei. În anul 1548, umanistul Johannes Honterus a tipărit la Brașov colecția de piese corale *Odae cum harmoniis ex diuersis Poetis in usum Ludī literarij Coronensis decerptae*, în care erau incluse piesele corale ale lui Petrus Tritonius³. Cărțile teoretice muzicale ale Renașterii italiene își fac de asemenea apariția în Țările Române (de pildă, *Dodecachordon*-ul lui Glareanus). În anturajul curții de la Alba Iulia au trăit o serie de muzicieni



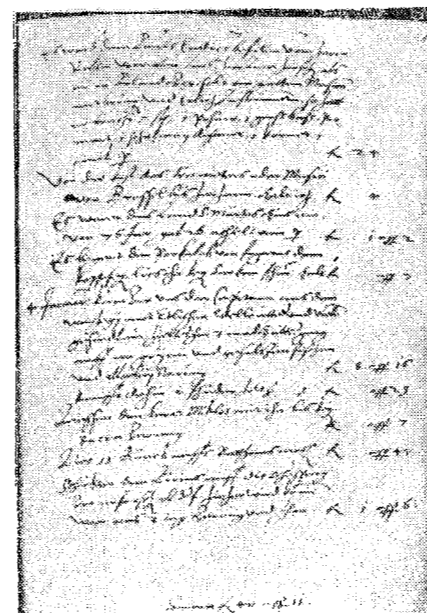
Pagină din Vigiliare (1507), document descoperit în Transilvania. italieni (Mosto, Busto)⁴⁾, iar Giovanni Pierluigi da Palestrina și Girolamo Diruta au întreținut relații directe cu umaniștii transilvăneni. Ultimul a publicat în 1593 lucrarea teoretico-muzicală *Il Transilvano o Dialogo sopra il vero modo di sonar organi e istromenti da penna*, dedicată prințului transilvănean Sigismund Bathory.⁵⁾

Un semn prețios al pătrunderii culturii renaștentiste italiene la noi îl constituie importul de instrumente muzicale și prezența unor instrumentiști și meșteri reparatori de origine italiană. Se semnalează astfel, apariția primelor orgi portative (*instrumentum regale*) în Țările Române, precum și virginaluri, trompete, corni, timpane, laute și chiar viole de diferite tipuri, a căror proveniență italiană pare mai mult decât probabilă⁶⁾.

Mulț mai numeroase sînt izvoarele din celelalte domenii ale culturii românești care atestă contactul strîns cu Renașterea italiană. Tiparul, una din fundamentalele cuceriri ale umanismului, a determinat o înflorire culturală remarcabilă în Moldova și Țara Românească. Recent s-a demonstrat că originile tiparului nostru (cărțile de ritual ale lui Macarie din 1508, 1510 și 1512, printre care monumentalul *Liturghier*) trebuie identificate, nu la Cetinie (Muntenegru), ci în secția chirilică a mării case de editură Torresani-Aldo Manuzzio din Veneția⁷⁾. Este cunoscut faptul, că ambasada domnitorului moldovean Ștefan cel Mare trimisă Papei de

la Roma și dogelui din Veneția, avea să se întoarcă în patrie cu una din cărțile de mare circulație europeană (tradusă în scurtă vreme în românește): *Fiore di virtu* (Floarea darurilor). O inscripție funerară din 1512, păstrată în Muzeul din Suceava, atestă prezența italianului Baptistă Vesentino, intitulat „*magister in diversis artibus*” în Moldova⁸⁾. Mihai Viteazul se afla în legături politico-culturale cu marele duce de Toscana, căruia i-a adresat de altfel un memoriu (1600).

Calea indirectă de contact cu Renașterea apuseană prin intermediul culturii poloneze în special ne apare bogat documentată. Încă din secolul al XV-lea la curtea episcopului Ian Vitez din Oradea întâlneam pe umanistul Grigore de Sannoc și pe astronomul Marcin din Bilița. Corespondența lui Sbnigniew Olesniki cu prelatul orădean pen-



Import de instrumente muzicale la Brașov (1544) din Polonia. Prima însemnare din Condicta de socoteli a orașului specifică plata celui care a făcut deplasarea pentru achiziționarea instrumentelor.

tru împrumutarea operelor lui Titus Liviu și Ennea Silvio Piccolomini (1449) demonstrează relații culturale de tip renaștentist. Ucenicia tipografică și cariera pedagogică a lui Johannes Honterus la Kracovia (1530), peregrinarea lui Despot Vodă în Polonia și legăturile sale cu Universitatea Jagellonă (unde s-a împrietenit cu astronomul și matematicianul G. I. Rhaeticus), cultura pravilistului și psaltului Lucaci de la Putna dobîndită în Polonia, sint

tot atitea dovezi ale strinselor legături culturale între cele două popoare⁹⁾.

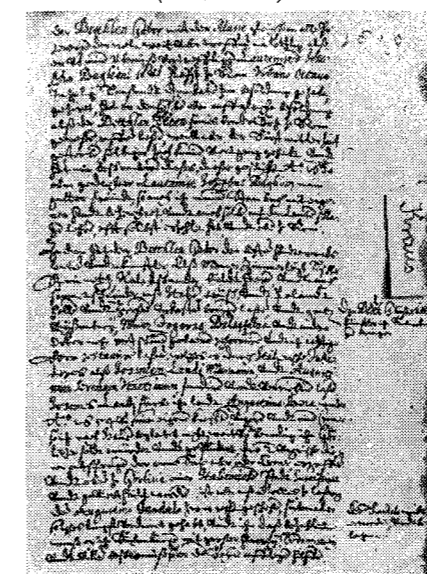
Corespondența veacului al XVI-lea, păstrată în arhivele orașelor Bistrița, Brașov, Sibiu, Mediaș, Cluj, Orăștie, precum și documentele veacurilor următoare aflătoare în București, Iași, Suceava, Tîrgoviște, atestă un intens schimb muzical cu Polonia renaștentistă. Lautiștii din Lublin, organiștii din Kracovia și Lublin erau prețuiți în Transilvania și Țara Românească. Constructorii polonezi de orgi — printre care meșterul Iacob Leidens, realizatorul noului instrument din Bistrița (1570) — veneau deseori pe meleagurile noastre, fiind chemați de consiliile orașelor ca desăvîrșiți consultanți¹⁰⁾.

Deseori s-a apelat fie la profesori de instrumente muzicale (mai ales pentru turnerii orașelor-cetăți), fie la instrumentiști de curte, de origine poloneză¹¹⁾.

Un intens comerț cu noile instrumente muzicale de suflat și de coarde, proprii acelei epoci, se practica în secolul al XVI-lea, o parte din acestea importate prin intermediul Brașovului, din Polonia, fiind apoi trecute în Țara Românească.

Imaginea contactului culturii noastre cu mișcarea umanistă ar putea să apară ca expresia unui fenomen exclusiv de absorbție, dacă nu am semnalat și fenomenul invers de „revărsare” peste graniță a unor elemente pornite din interior către exterior. Desigur, că nu ne referim acum la fenomene de sinteză între arta autohtonă și cea renaștentistă.

Fragment autograf din Cronica transilvăneană a lui Georg Kraus (Sec. XVII).





Țăran cîntînd dintr-un instrument de suflat. Lut ars descoperit lângă Sighișoara (începutul Sec. XVII)

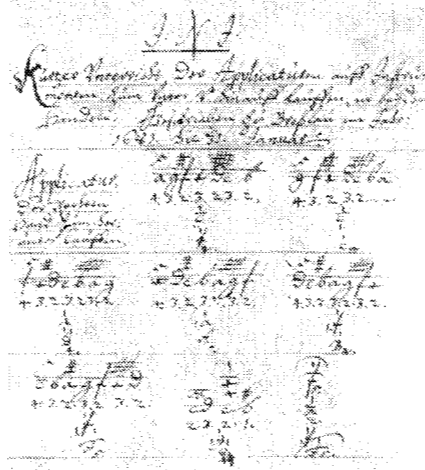
Universalismul cultural al umanismului a determinat pe mulți cercetători și istorici să afirme că majoritatea personalităților renașcentiste au avut două patrii: aceea în care s-au născut, și „Europa“. Oare nu confirmă acest adevăr Nicolaus Olahus și lautistul brașovean Valentin Greff Bakfark (1507—1576)? Autorul vestitei *Intavolatura Valentini Bacfarc Transilvani Coronensis* ilustrează parcă ideal legătura dintre Transilvania natală și cele două patrii adoptive (Polonia și Italia) în care și-a impus talentul de virtuoz al lautei. Ce s-ar putea spune despre pitorescul domnitor al Țării Românești, Petru Cercel, care izgonit de turci din patrie, a poposit la Roma (unde s-a bucurat de sprijinul papei), Mantova, Ferrara, Veneția, publicînd aci un imn religios (*T'uche su vita*) în volumul *Dialoghi piacevoli del Sig. Stefano Guazzo* (Venezia, Tip. Antonio Pinelli, 1610) ¹²⁾.

Forme de organizare, elemente specifice și trăsături renașcentiste ale culturii muzicale românești

Fără îndoială că noțiunea clasică de „Renaștere“ nu poate fi aplicată, cu aceeași sferă de cuprindere și semnificație artistică proprie civilizației occidentale, culturii popoarelor din estul și sud-estul Europei. Totuși, o incursiune atentă în viața artistică a veacurilor XV—XVI, relevă suficiente forme comune de organizare ale învățămîntului și mișcării muzicale, depistarea unor ele-

mente de sinteză caracteristice noului fenomen de idei și chiar trăsături originale de *esență renașcentistă* proprii fiecărui popor. Și fiindcă, pictura renașterii italiene s-a conturat ca principala bază teoretică și estetică a epocii, nu putem să nu remarcăm, de pildă, originalitatea, unitatea stilistică și unicitatea picturii exterioare a bisericilor moldovenești din secolul al XVI-lea, fenomen care fundamentează un strălucit moment al Renașterii culturii românești ¹³⁾.

Sub influența rețelei de *Schola latina* ce a luat naștere în Europa după 1400, învățămîntul religios și laic românesc a intrat și el într-o fază superioară de organizare. De la acele școli de grămătică (proclenic, nastavnic) de la Mînaștirile Neamț, Dragomirna, Bisericiani, Tismana, Cozia, Bistrița, Curtea de Argeș, se trece la trepte noi de învățămînt după modelul școlilor renaș-



Prima pagină din Tabulatura lui Daniel Cronner datată 30 ian. 1681. Colecția Biserica Neagră Brașov

centiste. *Schola coronensis* (Brașov), *Schola bistricensis* (Bistrița-Transilvania), Școala românească din Scheii Brașovului, gimnaziile săsești din centrele transilvănene, majoritatea organizate după tipul clasic de *Schola latina* din occidentul Europei, reprezintă tot atâtea centre de educație umanistă. Cum muzica făcea parte din cele „septem artes liberales“, desigur că locul ei în învățămîntul noilor *Schola latina* a fost precizat prin regulamente, uneori importanța disciplinei artistice punîndu-și adînc pecetea asupra întregii instituții. Așa s-a născut — după

1490 — în Moldova cea mai importantă formă de organizare muzicală din cultura feudală românească cunoscută pînă acum: *Școala de la Putna*.

Expresie vie a epocii de înflorire artistică din vremea lui Ștefan cel Mare, Școala de la Putna a însemnat timp de un veac principalul focar de cultură muzicală bizantină în cele trei principate românești. Astrologia, istoria, dreptul, retorica, dar mai ales muzica, au constituit obiectele principale predate de către „ritor“, „scholasticus“, „domesticos“, după modelul occidental din *Schola latina* ¹⁴⁾.

Trei nume domină activitatea secolului de afirmare a creației și interpretării muzicii psaltice românești la Putna: Eustatie Protopsaltul, Antonie Protopsaltul și Lucaci. Aceștia sînt autori de cîntece, dirijori de cor antifon, cîntăreți de strană și profesori de psaltichie, dar totodată și cronicari, praviliști, dascăli de limbă greacă, slavă și română.

Manuscrisele ce ni s-au păstrat demonstrează prin arta scrisului și a miniaturii, înălțimea profesională a școlii caligrafice de la Putna (de altfel a preluat tradiția — unanim recunoscută în veacul al XV-lea — de la Mînaștirea Neamț). Factura ornamentală a melodiilor sugerează măiestria psaltților, capabili să abordeze un asemenea repertoriu (un exemplu strălucit ne oferă *Imnul Kalofonic* de Eustatie Protopsaltul) ¹⁵⁾.

Manuscrisele muzicale de la Putna — acoperind o perioadă ce se

Pictură pe altarul bisericii din Proștea Mare (jud. Sibiu). De remarcat orga portativă și fluerul gemănat.



întinde între 1490—1585 — ne aduc în circulație și alte nume de melurgi ce au activat în minăstirea moldovenească: Paisie, Antim, Ștefan, Ioasaf, Agathon, Vasilios, Agalian, Hrisafie, Loghin, Andronie, iar documentul de la Dragomirna (provenit tot de la Putna) pe Domentian Vlahul, Teodul, Galian¹⁶). Se poate afirma deci, că ne aflăm în fața unei remarcabile *Schola* de tip renașcentist.

Nu lipsesc de la Putna nici manualele teoretice de muzică bizantină. În Biblioteca centrală M. Eminescu din Iași, se păstrează o „*Carte de școală pentru predarea cântărilor bisericesti*“ (1546) redactată de Antonie Protopsaltul. Din același veac (și se pare că din aceeași sursă) provine și manuscrisul *Expunerea științei artei muzicale bisericesti (Metodică și Anastasimatarion)*¹⁷). Faptul nu trebuie să surprindă fiindcă ideea de *Schola latina* presupunea transmiterea noțiunilor teoretice pe calea scrisului, nu oral (cum se practica de obicei în Evul Mediu). Dar la Putna s-a creat și un sistem de proprie notație muzicală psaltică, denumit „*raspev putnevsky*“ „*notatija putevaja*“, răspândit în Rusia.¹⁸) Este încă un element ce întărește prestigiul focarului de cultură muzicală din Moldova.

Școala de la Putna nu a rămas un fapt izolat. O dată cu urcarea pe tronul Moldovei a lui Iacob Eraclide Despot Vodă (1561—1563) acesta a pus bazele unei *Schola latina* la Cotnari¹⁹), a plănuț fondarea unei „*Academii*“ *superioare* (după modelul epocii Renașterii) la Suceava și a întemeiat o *biblioteca de curte* de tip umanist unde se putea afla „tot ce are latinul vrednic de aducere aminte din străvechile scrieri și tot ce are fericita Grecie“²⁰). Atitudinea dură față de boieri pe de o parte, iar reformele prea îndrăznețe ale domnitorului pe de altă parte, au întâmpinat însă rezistența slujitorilor curții și a bisericii care — acuzându-l că la *Schola latina* de la Cotnari predarea literaturilor clasice străine se făcea „spre primejdia religiei părintești“, au contribuit la alungarea sa din țară. Johann Sommer, umanistul chemat de Despot Vodă la conducerea Scholei a trecut în Transilvania, devenind profesor de latină la Gimnaziul săsesc din Bistrița, apoi la Cluj.

De o importanță hotărătoare în activitatea unei mișcări muzicale de durată ne apare *Schola coronensis* a lui Johannes Honterus de la Brașov (1543). Sprijinind intens mișcarea reformei luterane, umanistul transilvănean — prieten cu Nicolaus Olahus — a realizat o tipografie (1533) în sinul căreia s-au publicat și lucrări muzicale (*Odae cum harmoniis...*). Răsfoind regulamentele școlare (1541, 1543), reținem nu numai locul important acordat muzicii în viața tineretului, ci mai ales faptul că sînt prevăzute *reprezentării teatrale cu muzică* („*comediae duae semper institutae habeantur*“). Piese clasice ale lui Plaut și Terentiu s-au jucat la Brașov, muzica spectacolelor circulînd apoi și separat în limbile română, germană și maghiară, după obiceiul preluării cîntecelor din *Odae cum armoniis...*, din misterele religioase *Irozii, Vicleimul*²¹).

Apariția și dezvoltarea teatrului muzical școlar în centrele orașenești din Brașov, Bistrița, Alba Iulia, Sibiu, Făgăraș, Sighișoara, Cluj, Beiuș, Mediaș, Blaj, constituie un *nou reflex al Renașterii* pe meleagurile noastre. Spectacolele se desfășurau în fața unui public larg, nu în incinta școlilor, ci în localurile autorităților orașenești (praetorium, consistorium etc.)²²). Se acorda montărilor un fast deosebit, similar reprezentățiilor renașcentiste italiene. Muzica era compusă de profesorii colegiilor sau de către angajații orașului. Un nume care s-a impus la Brașov rămîne Andreas Lucillus, autor de *ode* (după cum o atestă manuscrisul muzical din 1575), profesor al *Scholei coronensis*.

Apariția școlilor în peisajul cultural al secolului al XVI-lea a determinat și alte reflexe de esență renașcentistă. Se semnaleză astfel, tiparnițele de la Tîrgoviște, Neamț, Sibiu, Brașov, Bistrița, Cluj. Se pun bazele unor *biblioteci* fie școlare, episcopale, consistoriale, comunale, fie chiar personale. Fondul de lucrări îl constituie cărțile de cultură umanistă, dar nu de puține ori se semnaleză și lucrări teoretice muzicale. Există chiar o mențiune din 1572 ce amintește despre o *librărie* în orașul Bistrița²³).

Unii domnitori moldoveni — printre care Despot Vodă și Petru Cercel (acesta împrumutînd o serie de „*mode*“ specifice curții lui Henric al III-lea) — au adus din Franța fie obiceiuri noi, fie au dat o dezvoltare

aparte unor străvechi practici cu caracter războinic — spectacular.

Dintre manifestările tradiționale ale Evului mediu care capătă noi aspecte în Renaștere, mai ales în Franța, este spectacolul ecvestru, însoțit cu muzică, *Le tournoi*. La Compiègne, Liège, dar mai ales la curtea din Bourgogne, jocurile și întrecerile de cai constituiau reprezentații de largă audiență spectaculară. Între curse, mulțimea se amuza fie asistînd la „*jeu de la bague*“ (jocul verigii sau inelului), fie urmărind „*montreurs d'ours, acrobates ou lutteurs de profession*“²⁴). Ambele obiceiuri le vom întîlni și în Țările Române sub denumirea de „*jocul halcalei*“ (al inelului), „*vierșun*“ (întreceri ecvestre), „*ursari*“, „*pehlivani*“ în secolul XVI și în veacurile următoare.

„*Le premier* — precizează documentele franceze despre *jeu de la bague* — consiste à décrocher au galop, au bout de la lance des anneaux suspendus à un mât“. Este absolut exact descris acest obicei al *tournoiului* francez și în *Condica lui Gheorgaki* din secolul al XVIII-lea, afirmînd că se practica la noi cu multă vreme înainte. Într-adevăr, un document din 2—6 mai 1589 dat de Petru Șchiopul în Iași amintește de cursele de cai organizate de Alexandru Lăpușeanul pe la mijlocul secolului al XVI-lea²⁵). Multă vreme, obiceiul halcalei se credea că a venit din Bizanț, însă documentele recent descoperite ne îndreaptă privirile mai degrabă spre acele spectacole ecvestre *en vogue* în occidentul Europei, preluate sau intensificate pe meleagurile noastre în această epocă.

Urcarea pe tronul Moldovei a lui Alexandru Lăpușeanul a însemnat „un alt moment de cultură“ important în istoria poporului român. Cronicii îl copleșesc cu laude pentru atitudinea și înfăptuirile sale culturale. Este binecunoscută și peste hotare Școala de psaltichie de la Suceava (mijlocul secolului al XVI-lea) care purta relații artistice cu Polonia și Rusia, instituție ajunsă la înflorire tocmai datorită înțeleptului domnitor moldovean²⁶). La curtea sa se aflau de asemenea numeroși interpreți populari (lăutari), deseori amintiți în documentele istorice.

Veacul al XVI-lea reprezintă totodată un moment de înflorire a genurilor ample populare (cum ar fi *balada* și *cîntecul epic*, de pildă). Vitejiile domnitorului Ștefan cel

Mare și ale oștenilor săi au fost cîntate de popor în numeroase cîntece epice, balade voinicești, balade istorice, multe producții folclorice perpetuîndu-se pînă în veacul al XIX-lea (*Hai frați, hai frați! Ștefan, Ștefan, domn cel Mare, Movila lui Burcel, Corbea*)²⁷⁾.

Repertoriul de dans popular ne aduce și el mărturiile unui străvechi instrument țărănesc, deseori atestat în cercetările arheologice din ultimul deceniu efectuate asupra cetăților moldovenești din perioada Renașterii: *drimba*. La Suceava și Bîrlad s-au descoperit numeroase exemplare, unele în perfectă stare de conservare, datate din secolele XV—XVI.

Tot de genul muzicii instrumentale, de astă dată culte, stimulată de Renaștere, aparține începutul perioadei de afirmare a „instrumentului rege” care va atinge maximum de înflorire în epoca barocului: *orga*. Este aci o nouă legătură cu umanismul occidental, de această dată însă provenită din sursă germano-austriacă (Viena). Mulți sași din Transilvania, precum și bisericile luterane, întrețineau relații cu centrele germane, frecventînd universitățile și școlile umaniste și preluînd repertoriul lor muzical. În Transilvania, arta virtuozului Hieronymus Ostermayer (1500 ? — 1561), organistul Bisericii Negre din Brașov, trecuse de granițele principatului. Invitat în „cetatea de scaun” București, Hieronymus Ostermayer a rămas — timp de peste două săptămîni — la curtea domnitorului Radu Paisie spre a concerta pe o orgă portativă (1539) în fața auditorilor din Țara Românească²⁸⁾. De o faimă artistică nu mai puțin remarcabilă (a concertat la Tübingen, Stuttgart), s-a bucurat și fiul organistului Bisericii Negre, Georg Ostermayer (1530—1572). Avem știri că a compus pe lîngă piese instrumentale și motete pentru 5 voci²⁹⁾.

Un loc aparte în viața orașelor-cetăți l-au ocupat *surlarii* (Moldova, Țara Românească) și *turnerii* (Transilvania). Folosind instrumente de suflat (trompete, surle, buciume, tromboane etc.), unele din import, altele de proveniență locală, numărul instrumentiștilor a crescut simțitor în secolele XV—XVI. De aceea, au apărut organizații de breaslă cu regulamente de funcționare, întocmite de comunitățile orașenești. Este interesant de remarcat că Regulamen-

tul de funcționare (*Gesetz Regeln*) al turnerilor din Sibiu, redactat și aprobat de către Senatul orașului în 1598, era inspirat după modelurile din occidentul Europei, semn al preluării formelor de organizare renașcentistă³⁰⁾. Departe de a fi folosiți doar pentru semnalele de pază și incendii, instrumentiștii participau (în formații ample) la cortegii, înormintări, nunți și alte petreceri. Unii mînuiau mai multe instrumente, printre care și instrumente cu coarde (violă tenor, violă bas).

În lumina acestor documente, cultura muzicală românească din secolele XV—XVI oferă suficiente elemente proprii mișcării artistice umaniste din timpul Renașterii, care îi deschid perspective noi de cercetare și studii viitoare pentru încadrarea în peisajul artistic european. Reținem în mod deosebit cîteva aspecte proprii epocii: înflorirea genurilor epice și eroice populare, apariția și impunerea odei muzicale umaniste și cristalizarea cîntecului bizantin autohton. Sub puternicele evenimente politico-sociale prin care a trecut poporul român în secolele XV—XVI s-a cristalizat o importantă parte din *eposul nostru eroic*, ilustrat admirabil printr-o multitudine de forme și de genuri populare, începînd de la *cîntecul bătrînesc* pînă la *baladele* de diferite tipuri. Spre deosebire de popoarele vecine, eposul românesc „izbucnește fulgerător”, cu o ardore neîncetată, în acțiuni pilduitoare de ceată sau numai înclăștări vitejești de doi, dar „pline de interes și de farmec epic și slujind din plin pentru alimentarea neconținută a spiritului eroic al oștilor — constată majoritatea cercetătorilor folclorului nostru — suferă și se bucură în același cîntec la evocarea strîmătorării și a biruinței”³¹⁾.

„La seule forme musicale — scriau muzicologii Romain Goldron și Hans Abrecht — directement issue de l'humanisme doit sa naissance à la préoccupation de rétablir la connaissance de la Métrique latine: l'ode humaniste”. Aci, contribuția lui Honterus se înscrie la loc de frunte în perimetrul artistic european.

În sfîrșit, ultimul aspect constă în „glasul original” care se pare că trebuie căutat în muzica bizantină, unde melurii români au adus o contribuție remarcabilă la renașterea unui stil autohton de certă valoare europeană. Descoperirea, adunarea, transcrierea și interpretarea științi-

fică a întregului material, aflat aproape integral sub formă de manuscrise, va rezolva una din cele mai interesante probleme ale Renașterii muzicale din răsăritul Europei, moment pe nedrept ignorat în lucrările de sinteză istorică ale muzicologiei contemporane.

¹⁾ Goldron, Romain — *La musique et l'humanisme*. Lausanne, Editions Rencontre, Guide du disque, 1966, p. 12—14.

²⁾ Ivașcu, George — *Umanism și umanități în Țările Române*. În: *Contemporanul*, București, nr. 3 (1110), 19 ianuarie 1968, p. 9.

³⁾ Ghimcoiașiu, Romeo — *O colecție de piese corale din secolul XVI: „Odae cum harmoniis” de Johannes Honterus*. În: *Muzica*, București nr. 10, octombrie, 1969, p. 23.

⁴⁾ Benkő, Andrei — *Date privind prezența unor instrumente și instrumentiști în viața orașului Bistrița în secolul XVI*. În: *Lucrări de muzicologie*, Cluj, nr. 2, 1966, p. 241.

⁵⁾ Moser, Hans Joachim — *Musik Lexikon*, Band I, Hamburg, Musikverlag Hans Sikorski, 1955, p. 275.

⁶⁾ Benkő, Andrei — op. cit., p. 240.

⁷⁾ Molin, Virgil — *Venise, berceau de l'imprimerie glagolitique et cyrillique*. Estratto da Studi Veneziani, 1966, VIII, Firenze, Leo Olschki-Editore, 98 p.

⁸⁾ Birsănescu, Ștefan — *Filozofii de la Sucevița*. În: *Magazin istoric*, București, nr. 8, noiembrie, 1967, p. 13.

⁹⁾ Ivașcu, George — op. cit.

¹⁰⁾ — Într-o scrisoare din anul 1568, adresată de Peter Stentzel consiliului orașenesc Bistrița, acesta declară că a văzut orgile construite de meșterul din Lwov, a stat de vorbă cu el pentru realizarea unor instrumente similare în Transilvania, sfătuiind consiliul să facă toate eforturile materiale în contractarea acestui „meșter priceput”. Vezi Andrei Benkő, op. cit., p. 238.

¹¹⁾ — Scrisoarea din 27 iulie 1561, păstrată în arhivele orașului Bistrița, atestă trimiterea lui Prokop Lypski la Kracovia în vederea angajării a doi muzicanți pentru curtea lui Ioan al II-lea. În *Villicats Regnungen* din Arhivele Statului Brașov se păstrează două mențiuni, datate fiecare „1 ianuarie 1544”, prin care se spune că s-au plătit 4 florini pentru aducerea u-

nui instrumentist polonez și 24 florini pentru import de instrumente („Es ward dem Pauls Endres befohlen von Herrn Richter vorrighen Jars, her Luca Hirsch er ales er in Poland czog solt ein gutten Musicus mitbringen und Etlich Instrumenten so hatt er bracht : 5 st. (?), 1 posauone, 1 grosbass, pomart (sic !), 1 schelmey discant, 1 Korner, 1 zinck“.

¹²⁾ Ivașcu, George — op. cit.

¹³⁾ *Istoria artelor plastice în România*. Redactată de un colectiv sub îngrijirea acad. prof. George Oprescu, vol. I. București, Ed. Meridiane, 1968, p. 366.

¹⁴⁾ Birsănescu Ștefan — *Școala greco-slavo-românească de la Putna*. În : *Revista de pedagogie*, București, 15, nr. 6, iunie 1966, p. 20—31.

¹⁵⁾ — Se păstrează o mențiune de la Dorothei al Monemvasiei, însoțitorul patriarhului Ieremia al Constantinopolului, care cu prilejul vizitei sale în Moldova (1576) afirmă că Petru Șchiopul iubea muzica și „avea un iscusit dascâl de cîntări“. Episcopul Melchisedec, *Memoriu pentru cîntările bisericești din România*. În : *Biserica Ortodoxă Română, București*, nr. 6, 1882, p. 13.

¹⁶⁾ Ciobanu, Gheorghe — *Școala muzicală de la Putna*, în *Muzica*, București, 16, nr. 9, sept., 1966, p. 16

¹⁷⁾ Birsănescu, Ștefan. *Școala greco-slavo-românească de la Mînaștii-rea Putna*, op. cit.

¹⁸⁾ Ciobanu, Gheorghe — *Școala muzicală de la Putna*, op. cit. p. 18

¹⁹⁾ Birsănescu, Ștefan — *Școala latină de la Cotnari*, Biblioteca de curte și proiectul de academie a lui Iacob Eraclidă Despotul, București, 1957. Iată textul : Tu che sei vita, veritate et via Fammî conoscer che quanto nel mondo Dibene haurò, per tua bontá sol fia.

²⁰⁾ Ivașcu, George — op. cit.

²¹⁾ — Muzicologul Romeo Ghircioașiu a semnalat un imn pe versuri de Prudentiu, în metru trohaic dicolon (propriu ritmului de 7 timpi în repertoriul românesc de colinde) preluat de școlarii români în cadrul tradiționalelor obiceiuri populare de Crăciun ; vezi *Contribuții la istoria muzicii românești*, București, Ed. muzicală, 1963, p. 101—102.

²²⁾ — *Istoria teatrului în România*, vol. I. București, Ed. Academiei R.S.R., 1965, p. 185.

²³⁾ Benkő, Andrei, apud Veress, E. — *Báthory István Kapcsolatai Besztercével*. În : *Erdélyi Museum Egyesület*, Cluj, nr. 48, 1943.

²⁴⁾ Pernoud, Régine — *Tournois et jeux equestres*. În : *Histoire des*

spectacles. Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1965, p. 325.

²⁵⁾ — Documentul amintește despre „un cal moldovenesc“ ce a fost „viersun“, proprietatea lui Alexandru Vodă Lăpușneanu. Și a întrecut acel cal înaintea tuturor cailor care au alergat la acel viersun” (stabilit de domnitori „de la gura Tutovei, de la pod, pînă la tîrgul Bîrlad“ (vezi : Panaitescu, P.P. — *Curse de cai în Moldova medievală*. În *Magazin istoric*, București, nr. 6, sept., 1967) p. 43. Obiceiul întrecerilor ecvestre în Moldova poate fi consemnat încă din secolul al XV-lea. Ceva mai mult : ni se precizează chiar „le jeu de bague“. Citind versurile melodiei ostășești „Hai frați“, muzicologul Teodor Burada (1839—1923) menționează interpretarea lui „în vremi dinainte se cînta la tabără, ieșind la halcă, faptă de domnul Ștefan Vodă cel bun și mare“ (*Cercetări asupra muzicii ostășești la români*. În *Revista pentru istorie, arheologie și filologie*, București, vol. 6, 1891). De altfel, însăși denumirea de „viersun“ este de origine română, nu slavonă, care apare în scrierile bisericești din sec. XV—XVI și înseamnă „întrecere“. Deci și argumentul lingvistic poate fi luat în considerare în datarea „mai veche“ a obiceiului viersunului și în originea non slavă (deci răsăriteană) a cuvîntului. Să fi fost „le tournoi“-ul francez doar un nou stimulente al împrăștiării unui vechi obicei ?

²⁶⁾ — Scrisoarea lui Alexandru Lăpușneanu, datată „Suceava, la 6 iulie anul 1558“, adresat comunității ortodoxe din Lwov, relevă, schimburile culturale promovate de domnitorul moldovean : „Trimiteți-ne de asemenea patru cîntăreți tineri și buni și noi îi vom învăța cîntecul grecesc și sîrbesc ; după ce vor învăța îi vom trimite la voi acasă ; trebuie numai să aibă voce bună ; ne-au fost de asemeni la învățătură și cîntăreți din Przemysil“

²⁷⁾ Breazul, George — *Patrium Carmen*. Craiova, Ed. Scrisul Românesc, 1941, p. 25—26.

²⁸⁾ Cosma, Viorel — *Un virtuoz organist concertează la București în 1539*. În : *Flacăra*, București. 19 mai 1962.

²⁹⁾ Ghenea, Cristian — *Creații muzicale în veacurile trecute*. În : *Muzica*, București, nr. 5—6, mai-iunie. 1964, p. 63—64. Szabolcsi. Benec-Tóth, Aladár. — *Zenei Lexikon* vol. III, Budapest, Zeneműkiadó, Vállalat, 1965, p. 48.

³⁰⁾ Leifert, Gustav — *Die Stadt Hermannstadt, Eine historische Skizze*. Sibiu, Druck und Verlag Theodor Steinhammer, 1859, p. 61—62.

³¹⁾ — *Istoria literaturii române*, vol. I. București, Ed. Academiei R.P.R., 1964, p. 105.

REÎNNOIȚI-VĂ ABONAMENTUL PE ANUL 1970

la revista

„MUZICA“

publicație lunară a Uniunii compozitorilor
și a Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă

Revista publică : studii, analize ale noilor creații, interviuri cu personalități marcante ale vieții artistice din țară și străinătate, pagini din istoria muzicii românești, cronica vieții muzicale din Capitală și din țară concerte, spectacole de muzică ușoară, muzică în școli și conservatoare, prezentări de cărți, partituri, discuri, note de peste hotare, aspecte ale vieții muzicale de amatori etc.

Costul unui abonament este de lei 84 și poate fi făcut la toate agențiile P.T.T.R., precum și pe adresa revistei noastre :

București — 45, str. 13 Decembrie nr. 24, sector 7

cu plata în numerar sau prin virament în contul nostru nr. 40 73 08 00
BNRSR, filiala sector 7.

Orchestra simfonică a Filarmonicii din Leningrad

Unul din marile evenimente ale vieții noastre muzicale l-a constituit turneul Orchestrei Simfonice a Filarmonicii din Leningrad în țara noastră. Renumele acestei formații era binecunoscut, înainte de concertele sale, prin indiscutabila calitate ce putea fi întrevăzută într-o serie întreagă de înregistrări pe discuri. Însă pentru cei care au avut fericirea de a asculta, în sala Ateneului, cele două concerte ale prestigioasei formații leningrădene, satisfacția artistică a depășit cu mult impresiile prealabile.

Sînt puține acele orchestre simfonice care se pot situa pe treapta cea mai înaltă a ierarhiei artistice. Printre acestea, se numără desigur Filarmonica din Leningrad, incontestabil una dintre marile orchestre ale lumii. Cu unitate a sunetului la corzi, în care recunoaștem o școală de o seriozitate și tradiție rar întîlnite! Un ansamblu de mari dimensiuni care face muzica cu aceeași exactitate și finețe pe care o întîlnim la cele mai bune orchestre de cameră. Atacurile și mișcările grupelor de corzi sînt de o omogenitate și sincronizare perfectă, ca și grupurile, la fel de omogene, ale compartimentelor de suflători, fie de lemn sau de alamă (am remarcat în mod deosebit cîțiva soliști excepționali — primul cornist, cîntînd fără efort pînă în registrele cele mai înalte, cu un ton calm și cald, periculoasele locuri din Simfonia a V-a de Șostakovici, sau cantilena părții a II-a din Simfonia a V-a de Ceaikovski). Ascultînd și văzînd execuția tînarului timpanist al Filarmonicii din Leningrad, cu remarcabila sa dezinvoltură, ce se vedea în modul în care trăia globalitatea fluxului muzical, ne-am gîndit cîtă dreptate avea d'Indy cînd a spus că timpanul este coloana vertebrală a orchestrei. Și atîți alți remarcabili soliști ai orchestrei, al căror nume regretăm că nu-l cunoaștem.

Dar sufletul acestei orchestre, pedagogul pe care-l bănuim, artistul desăvîrșit, de totală dăruire și seriozitate, este incontestabil dirijorul Evgheni Mravinski. O îndelungată colaborare între el și orchestră, căreia i-a închinat toată energia și arta sa. Este știut că Mravinski nu dirijează decît colectivul său, de care se simte strîns legat, fapt care este probabil rezultatul exigenței sale artistice deosebite.

Ceea ce caracterizează arta lui Mravinski și impresionează totodată, este stringența ineluctabilă a interpretării sale, severitatea aproape ascetică și logica permanentă a discursului muzical, ceea ce nu exclude însă

frumusețile adeseori nebănuite ale sunetului, nuanțelor sau culorilor sonore. Gestul său larg și de o remarcabilă suplețe este reflexul unui stăpîn deplin al mijloacelor baghetei, fapt care desigur se înțelege de la sine, la un artist de talia lui Mravinski. Cîteodată el întrebunțează tehnica „tactării înainte“, reușind prin aceasta să anime tempo-ul și să-i dea fluctuația vie, atît de necesară. Orchestra îl urmează cu suplețe dar și cu un calm care menține permanent unitatea și precizia sa — fapt de așteptat, de la sine, la o orchestră de talia celei din Leningrad. Evgheni Mravinski este una din marile figuri ale pleiadei de dirijori remarcabili pe care i-am cunoscut.

Concertele au avut loc în sala Ateneului, unde am putut urmări și gusta pe deplin sonoritatea orchestrei și subtilitatea interpretării. Cele două programe prezentate au avut aceeași notă de măreție și aproape austeritate, prin faptul că au cuprins cite două mari simfonii. Emoției artistice i s-a adăugat și una — am spune — documentară, cînd ne gîndim că una din simfoniile prezentate în program, Simfonia a VI-a de Prokofiev, a fost creată în primă audiție de aceeași orchestră, condusă de Mravinski și că, în ceea ce îl privește pe Șostakovici, o îndelungată colaborare între compozitor și orchestra din Leningrad au făcut ca ea să fie preferată întotdeauna de muzicieni. Era desigur aici o notă de autentic deplin, de asigurare a unei tradiții cunoscute de la însuși autorul partiturii. Șostakovici a accentuat de nenumărate ori cît de mult datorează orchestrei din Leningrad și dirijorului ei. Îmi amintesc că Simfonia a V-a a sa, astăzi atît de cunoscută și de apreciată la noi în țară, am ascultat-o pentru prima dată pe vechi discuri sovietice, tocmai în interpretarea lui Mravinski și a Orchestrei din Leningrad; am dirijat de mai multe ori această simfonie, dar unele sonorități ale ei părea că le auzeam pentru prima dată în seara concertului.

Simfonia a VI-a de Prokofiev, din nefericire mai puțin cunoscută în țara noastră, este de o frumusețe care nu dezmente nici un moment inspirația marelui compozitor. Paginile părții a II-a, spre pildă, sînt cel puțin tot atît de emoționante ca și cele mai frumoase pagini din *Romeo și Julietta*. Iar dacă finalul, citit în partitură, mi se pare mai puțin reușit, așa cum a fost el realizat în concert, ne-a entuziasmat.

O emoție încă și mai deplină ne-a dat *Simfonia a V-a* de Ceaikovski, care deși atît de populară, a căpătat în interpretarea lui Mravinski lumini cu totul noi. În partea a III-a a Simfoniei, vestitul Vals, excepționala virtuozitate a dirijorului și orchestrei ne-a fost deplin demonstrată. Poate mai puțin interesantă ca factură, *Simfonia a V-a* de Glazunov a avut totuși darul să ne reamintească de un muzician altădată atît de cîntat, atît de apreciat, pentru remarcabilele calități de compozitor — chiar dacă astăzi ele ne apar întrucîtva academice.

Și în sfîrșit, să spunem că într-unul din bisurile acordate, ca răspuns la entuziasmele aplauze ale sălii — interludiul instrumental *Răsăritul pe riul Neva* din *Hovanscina* de Musorgski — am simțit din nou ferme-cătoarea notă a autenticului artistic și a frumuseții nepieritoare cuprinse în strălucite pagini ale muzicii ruse.

CONSTANTIN BUGEANU

Retrospectivă

În actuala retrospectivă asupra vieții muzicale, se ridică, din capul locului, figura luminoasă a artistei de mare sensibilitate, inteligență muzicală și măiestrie tehnică : violonista Lola Bobescu. Deși statornicită prin toată viața și activitatea sa în Belgia, Lola Bobescu aparține acestui pământ, sufletului românesc, pe care îl reprezintă cu cinste, pretutindeni.

Am urmărit-o concertînd cu formația sa de coarde „Eugène Ysaye“ pe care, de peste un deceniu, o „strunește“ cu drag și dăruire, cu tact și competență. Este relevabil, în primul rînd, faptul că Lola Bobescu și muzicienii săi sînt pasionați sincer pentru artă, pentru frumos. Lola Bobescu are meritul de a urmări să redea buna, inspirata muzică, socotită de veacuri ca atare. Ea a cercetat și cercetează neobosit vechi piese ale unor mari maeștri pe care ni le-a prezentat și nouă în versiunea originală, cea mai autentică. Ni s-au oferit, între altele, *La Folia* de Corelli, transcrisă de Geminiani, *Concertul no. 9, op. 3* de Vivaldi — solistă Lola Bobescu — lucrări de Lassus, Ricciotti, Monteverdi, Benedetto Marcello și altele. Minunate seri muzicale ! Formația, alcătuită din muzicienii deosebit de cultivați, cu o înaltă concepție despre artă, ne-a dăruit emoții estetice superioare. Au cîntat foarte nuanțat, cu o desăvîrșită fuziune a sonorităților, în care am recunoscut consensul unanim al dinamice, al agogice, proprii fiecăreia din lucrările interpretate. Dar să vorbim despre Lola Bobescu. Ea este o mare artistă ! Apare pe podium cu o reticență, o ținută rezervată, care cucerește simpatiile sălii. Cînd începe însă să cînte, apariția serafică dispăre. Artista se transfigurează. Lola Bobescu are tonul cald, vibrant, efuziv, acel inefabil ton enescian, care în repetate rînduri ne-a amintit de marele maestru...

Dar nu este vorba doar de acest aspect atrăgător al artei sale. Interpreta construiește, arcuind cu o măiestrie demnă de invidiat, linia elegantă și atrăgătoare a lucrării, îi restituie permanențele-i arhitecturale. Lola Bobescu are o viață de artă bogată. Din plinul acesteia vom fi bucuroși să ne împărtășim și noi, să o avem pe această fiică dăruită a poporului român, cît mai des, în mijlocul nostru.

Orchestra simfonică a Radioteleviziunii și a Filarmonicii „George Enescu“ promovează cu consecvență creația compozitorilor noștri, nu dintr-o simplă obligație profesională ci cu convingere. Este convingerea oamenilor de artă care le alcătuiesc și cărora le este dragă muzica românească, o muzică în care vibrează, în fond, sufletul poporului nostru. Am deslușit odată mai mult aceasta, ascultînd, la simfonicul Filarmonicii dirijat de Erich Bergel, *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu — versiune, cum se știe, a Cvartetului său de coarde, o compoziție mai veche. Lucrarea, pătrunsă nu numai de spiritul dar și de litera creației populare, a fost redată cu o mare claritate. A fost frumos evidențiat atît tematismul unori cu caracter de baladă, cît și ritmurile ce pulsează totdeauna cu vioiciune în muzica lui Paul Constantinescu și care îi dau vitalitatea specifică ; a fost pusă, de asemenea, într-o avantajoasă lumină, polifonia unori densă, a lucrării. În program a fost înscris, de ase-

menea și *Concertul pentru pian și orchestră* al compozitorului grec Menelaos Pallandios, concert interpretat de pianista Maria Gherogeorge căreia îi este, de altfel, dedicat. Atît compozitorul Pallandios (fost membru în juriul ultimului Festival internațional „George Enescu“) cît și interpreta sînt cunoscuți și apreciați de publicul nostru de muzică. Pianista Gherogeorge este pentru a treia oară oaspetele nostru.

Lucrarea ascultată a vădit preferințele compozitorului pentru formele mari, concertante, ale muzicii simfonice și aderența la creația populară elenă, preferințele-i, totodată, pentru stilul ornamental și pentru înfloriturile pe alocuri tipic orientale. Trebuie să mărturisim însă, că ne-am așteptat ca elementele tematice (tratate de altfel sub forma unei fugi în partea mediană a concertului) să aibă un profil mult mai caracteristic iar travaliul asupra lor, să fie mai adîncit. Lucrarea este pe deasupra foarte lungă. Solista este folosită mult, atît în pasajele *obligato* cît și în unele cadențe cînd cîntul său este descoperit. Interpreta a răspuns în chip eficient tuturor exigențelor. Pianistica sa este șlefuită, dar am asistat la o desfășurare în... lungime a unui concert în care nu au loc decît anumite figurații minore și unele imitații fără o semnificație artistică deosebită. Au fost, de departe, mult mai interesante, unele din suplimentele acordate de pianistă : o sonată de Scarlatti și Trista nocturnă (a 13-a) de Chopin, cînd pianista și-a valorificat tehnica și darurile sale interpretative, cu succes.

Centrul de greutate al simfonicului s-a aflat în partea a doua a concertului, cînd Erich Bergel a prezentat Simfonia a IV-a de Brahms — monument semnificativ al artei compozitorului. Aici Erich Bergel și-a evidențiat la maximum calitățile sale dirijorale. De la tema în tonalitate minoră, elegiacă, acele adevărate suspine, cu care debutează lucrarea, la larga cantilenă a violoncelor din prima parte, pînă la laborioasa pasacaglia finală — întreg materialul sonor a fost organizat și redat cu o mină sigură, extrem de energică și voluntară, permanent activă. Muzician de remarcabil orizont artistic Erich Bergel a profitat de contactul pe care l-a avut cu Herbert von Karajan — care îl-a apreciat de altfel — atît în ceea ce privește realizarea construcției, a arhitecturii mari a lucrărilor interpretate, cît și ca manifestări exterioare.

Avem dreptul să apreciem că Andantele, de pildă, a fost făcut foarte moderat ca tempo, iar mișcarea succedentă, o nuanță mai repede — probabil în vederea unui contrast mai accentuat. Și susținem de asemenea că întreaga desfășurare a simfoniei — foarte explicitată în detalii și organizată perfect ca arhitectură — s-a aflat cu unele excepții la un pîfon sonor de o mare intensitate. Nu eludăm, pe de altă parte, faptul că Erich Bergel în elanul său tineresc ajunge la o gestică enormă. Este neîndoios că gesturile mari nu fac pe dirijori mari și vom da ca exemplu pozitiv — pentru a cîta oară ? — pe celebrul șef de orchestră Felix Weingartner care, la pupitru, era imper-turbabil. Să trecem însă peste toate acestea, pentru a arăta că tînărul dirijor este un muzician de largă concepție care lucrează cu mult discernămint, stăpînește cu autoritate orchestra, realizînd interpretări de clasă superioară. Să notăm, cu acestea, că muzicienii din orchestră au cîntat cu o participare mai vie de data

aceasta mai activă, cu o dăruire deosebită, stimulați de prezența acestui remarcabil artist, în plină afirmare dirijorală.

Obișnuitul concert simfonic al Filarmonicii „George Enescu”, dirijat de Mihai Brediceanu l-a avut ca solist pe Christian Ferras care a interpretat Concertul pentru vioară și orchestră de Ceaikovski. Christian Ferras, unul dintre ultimii și cei mai inzebrați elevi și colaboratori ai lui George Enescu, vine cu plăcere totdeauna în țara noastră, unde i se pare — așa cum ne-a împărtășit — că se află în Franța...

Reputația acestui artist, dintre cele mai frumoase, este pe deplin justificată și un concert ca cel de Ceaikovski socotit la început chiar de către marele violonist care a fost Leopold Auer, de neexecutat, ne-a oferit, odată mai mult, măsura însușirilor interpretului. Pentru un violonist ca Ferras, justetea și puritatea tonului, amploarea și frumusețea lui, sînt premisele indiscutabile care stau la temelia realizărilor sale interpretative. Să subliniem însă, odată cu acestea, distincția frazării și expresia caldă pe care a dat-o minunatelor melodii. Concertul este o lucrare de mare exigență. Pentru un nimic, solistul poate cădea într-o interpretare dulceagă și banală, cu deosebire în pasajele lente. Christian Ferras le-a redat cu sentiment, dar în chip sobru. Se cuvin relevate dogoarea comunicată temelor în pasajele grave, energia hotărîtă, cu care a înfățișat cadența din finalul primei părți, cînd bravura sa violonistică a apărut strălucită, eleganța din canzona, apoi vivacitatea și precizia infailibilă din finalul lucrării.

În suplimentul acordat, celebra *Gavotă* de Bach, a introdus unele mici întîrzieri, foarte ușoare fluctuații de tempo, care treceau poate puțin dincolo de rigorisul lui Bach, dar cu mult farmec și poezie. Dirijorul Mihai Brediceanu a condus concertul într-o înțelegere tacită cu solistul, asociind orchestra la o foarte atentă participare la actul interpretării.

În restul programului (Preludiile la actul I și III din opera *Lohengrin* de Wagner) Filarmonica „George Enescu” s-a distins prin finețea diafană cu care a redat debutul primului Preludiu, iar dirijorul Brediceanu prin gradația progresivă cu care a realizat cunoscuta culminație, ca un frumos arc de boltă sonoră.

Să arătăm totuși, pentru respectul adevărului, că în finalul Preludiului, la actul trei, am mai deslușit, din păcate, unele rămîineri în urmă, la compartimentul violilor, cu atît mai perceptibile cu cît totul se petrece la maximum de subțirime a execuției.

Încheierea Concertului a fost făcută cu Simfonia I-a de George Enescu, căreia dirijorul Brediceanu i-a reliefat cu pregnanță momentele intens dramatice din partea mijlocie și acel lirism romantic care îl respiră, pentru a încheia totul în plenitudine sonoră și glorie.

Organistul Helmuth Plattner a dat un concert la Ateneu. Orga, programul, interpretul — tot atîția factori care au concurat ca sala să fie arhiplină. De altfel, acest instrument care, uneori, valorează cît o orchestră, este așa cum s-a văzut în atîtea ocazii, foarte prețuit de publicul de concert.

Helmuth Plattner este nu numai un excelent organist dar și un răscolitor de arhivă. El investighează, scoate la lumină autori pe nedrept dați uitării și acest lucru ne-a apărut evident, la ultimul său concert cînd ne-a prezentat între altele Preludiul și Fuga în sol major de

Nikolaus Bruhns. Bruhns a fost un remarcabil muzician preclasic. Născut cu două decenii înaintea lui Bach, a murit din păcate prea tînăr, la 32 ani, fără a fi putut da măsura întregă a forței sale creatoare. Elev al lui Buxtehude, Bruhns a strălucit, îndeosebi ca virtuoz. Abilitatea sa era extraordinară. Cîntînd în stil improvizatoric pe duble coarde la vioară, uimea lumea întrucît se acompania în același timp cu pedaliul dela orgă.

Preludiul ascultat a avut la temelie o melodie foarte cursivă, luminoasă, prezentată de interpret cu sobrietatea care-l caracterizează. Tema extrem de simplă a fugii, de părea un cîntec de copii, a revenit enunțată identic și tratată după toate regulile artei. În noianul muzicilor de tot soiul care ne asaltează, ne-am bucurat de această adevărată baie în fîntina prospețimii inspirației și a cantabilității, făurită la o epocă în care a scrie o melodie frumoasă nu era o ...rușine! Totul, tratat eufonic, în acorduri majore, cu un final apoteotic, triumfal.

A urmat apoi Partita a 3-a în sol minor de Bach — comportînd o temă cu unsprezece variațiuni. Minunat a prezentat Helmuth Plattner tema în tonalitate minoră, dureroasă aproape — în ciuda cadenței picardiene, majore. Surdinei pusă savant de interpret, pentru a da curs liber cîntului cu sonorități de oboi, pe fondul arpeggiilor variaționale, apoi cîntului rapid și halucinant ca un vis, la extremele nuanțe de piannissimo, i-au succedat sonoritățile pline, bine îmbrăcate, ale celei de a 5-a variații. Am avut apoi expresia celei mai pure reverii redată cu discreție și finețe. Temei, expusă în surdină, estompat și cînd părea că se fugărește pe sine, i-au urmat ultimele variații contrastante: masive, puternice și bogate, laborios făurite. Bach rămîne, de-a lungul timpului, nediscutatul maestru al maștrilor și interpretarea lui Helmuth Plattner a fost foarte bine pregătită tehnic și cu o pătrunzătoare atenție pentru redarea fondului acestei muzici grele, de conținut.

Am ascultat, de asemenea, *Meditații* pentru orga de Messiaen. Sînt create la tinerețe de acest maestru al artei muzicale contemporane, la școala căruia s-au format nenumărați discipoli în frunte cu unele „virfuri” ale creației muzicale europene cum sînt, de pildă, Boulez, Stockhausen, Xenakis.

Meditațiile sînt scrise la limita epurației sonore. Ele sînt dezgolate de orice balast inutil respirînd uneori o anumită transcendență și o simplitate ce frizează, de ce n-am spune, puerilitatea. Compozitorul are arta de a prezenta o monodie de un linearism captivant care se sprijină pe o simplă pedală. Am crezut că ascultăm uneori o doină sau o baladă românească, într-atît intervalica adusă în jos se putea integra modalismului cîntului nostru popular. Alteori, după un cîntec învîrtejit, vesel și vioi, era prezentată într-adevăr o „meditație” gravă, pe alocuri întunecată, sepulcrală, pentru ca, prin contrast, să apară alta, visătoare, moderată și chiar veselă.

Concertul prezentat de Helmuth Plattner, de o pregătire minuțioasă, cu realizări în domeniul muzicalității subtile care îi fac onoare, a reprezentat o reală dilecțiune artistică.

În *Zilele culturii sovietice* ne-am bucurat de prezența în mijlocul nostru a pianistului sovietic Dmitrii

Bașkirov. Titular al marelui premiu internațional „Marguerite Long-Jacques Thibaud”, Bașkirov este un pianist de renume mondială. Turneele sale de concert l-au purtat din India până în Mexic. Sub bagheta dirijorului clujean Emil Simon, a concertat, împreună cu Filarmonica „George Enescu”, la Ateneu, interpretând mai întâi Concertul în do minor pentru pian și orchestră de Mozart. Lucrare dramatică, reclamând puternice resurse expresive, concertul ar putea fi semnat de Beethoven. S-a spus chiar că „anticipativ este o splendidă simfonie Beethoveniană”.

Am admirat la Bașkirov, odată mai mult, fluența cu care a redat discursul muzical, de o corectitudine totală, sub care am deslușit permanent o simțire caldă, o participare activă și pasionată. Bașkirov are conștiința lucrului bine făcut până în cele mai mici amănunte. La un asemenea interpret nici nu se mai pune problema tehnicii pianistice, foarte exigentă în raport cu complexul scriiturii mozartiene cu arabescurile, arpeggiile uimitor de fluente și ornamentările ei minunate. El le stăpânește de departe, cu o mare ușurință și cu distincție. În acord cu dirijorul Emil Simon a imprimat nota patetică potrivită allegro-ului inițial și cea dulce, calmă, de romanță, părții mijlocii. Finalul dramatic și înfrigorat cu variațiile temei sale, a fost elaborat cu fermitate și vigoare, în chip magistral. Tot Bașkirov, a cărui energie și elan sînt nescapate, a interpretat concertul de pian în re major, pentru mîna stîngă, de Ravel. Este o lucrare care, născută în durere — spune undeva eminentul critic Emile Vuillermoz — în cursul ultimilor ani de luciditate creatoare ai compozitorului, e ca o mărturie a luptei patetice care deja se angaja în inteligența-i creatoare. Compozitorul a conceput lucrarea spre a fi executată doar cu o singură mîna. Este o muzică poate mai puțin inspirată, dar plină de vehemență, cu tonuri, pe alocuri, sumbre, redată de Bașkirov cu strălucire și cu o mare forță expresivă. Să arătăm că pianistul nu este dintre soliștii preocupați, în timpul concertului, doar de activitatea sa interpretativă. De-a lungul ambelor lucrări el a urmărit cu atenție și interes orchestra și realizările ei, de parcă ar fi fost un dirijor. Bine-înțeles însă, fără cel mai mic gest, cu toată discreția și tactul cuvenit.

Programul a cuprins ca primă audiție lucrarea „Texturi” de Mihai Moldovan. Creația tînarului compozitor cuprinde cantatele „Rituale”, „Bocet”, „6 stări de nuanțe” apoi „Vitrării” pentru orchestră mare și altele, precum și prezenta „Texturi.” Ele îi arată drept un talent creator, un cercetător al unor modalități de expresie noi, contemporane.

Lucrarea ascultată cu plăcere s-a caracterizat printr-un colorit orchestral deosebit de viu, realizat uneori cu mijloace timbrale foarte simple dar eficace; s-au făcut simțite de asemenea unele aderențe față de muzica noastră populară, — și am apreciat anumite contraste dinamice și de intensitate sonoră care dau multă viață și relief acestei compoziții izbutite. Dacă la toate adăugăm și faptul că nu durează decît 8—9 minute, ne explicăm succesul frumos de care s-a bucurat.

În încheierea programului — prea lung — Emil Simon a prezentat și cunoscutele schițe simfonice „Marea” de Debussy. Această compoziție valoroasă a dat naștere la multe glume. Cineva a strigat, ascu-

tind-o la prima audiție că „am rău de mare”... Iar compozitorul Erik Satie fiind întrebat de autor dacă îi place prima schiță intitulată „Din zori pînă la amiază, pe mare”, Satie, care avea mult umor i-a răspuns: „Îmi place, acolo, cînd ajungi pe la 11 fără un sfert...”

Emil Simon este unul din fruntașii artei noastre dirijorale. El e foarte prezent și dinamic la pupitru, studios și talentat muzician. Întreg concertul a fost condus cu menajarea solistului și valorificarea judicioasă a pasajelor orchestrale. O atenție deosebită a dat realizării piesei românești a lui Mihai Moldovan. În „Marea” am fi dorit totuși o interpretare în care tonurile să apară mai puțin violente, mai irizate, mai estomate, într-un cuvînt mai impresionist, în spiritul creației marelui compozitor.

La Opera Română a avut loc premiera balletelor *Mandarinul miraculos* de Bela Bartok și *Sărbătoarea Primăverii* de Igor Stravinski.

La un deceniu de la prezentarea *Mandarinului miraculos* pe prima noastră scenă lirică, de către opera de stat din Budapesta, avem depăntarea necesară unei cît mai juste aprecieri asupra acestei pantomime dansante de renume mondială. Evident, libretul lui Lengyel Menyhert în care sînt evocate unele aspecte sumbre ale vieții din marile orașe, nu se recomandă printr-o deosebită originalitate. Este zugrăvită lumea interlopă a vagabonzilor și femeilor ușoare în căutarea unor ciștiguri venale, ilicite, în care amorul și moartea își dau mîna. Dar muzica lui Bartok de un rar dinamism ritmic cu momente de mare tensiune dramatică, la care vin să se adauge caracterul ei adesea disonant — deși compozitorul nu depășește limitele scriiturii tonale — i-au oferit coregrafului și regizorului Oleg Danovski posibilități deosebite de punerea în scenă a dramei, mai bine zis a dramelor care se petrec.

În rolul protagonistei, Magdalena Popa a adus minunatele-i daruri nu numai coregrafice, dar și bogatele-i potențe expresive, iar Oleg Danovski nu a lăsat totul pe seama pantomimei găsind soluții pentru a îmbina, eficace, grăitor, pantomima cu mișcările dansante. Magdalena Popa, armonioasă în cele mai mici gesturi și într-o corespondență desăvîrșită cu muzica, a apărut și seducătoare în toate participările ei la mașinațiile celor trei vagabonzi. Mișcările ei au fost pătrunse de nerv, de grație și gingășie, pe deasupra de spiritualitate umană conferită personajului care încearcă, la urmă, să-l salveze pe mandarinul ce fusese spînzurat.

O creație remarcabilă a avut Petre Ciortea în *Mandarinul*. El a vădit o trăire intensă și tenace a rolului, o rară capacitate de rezistență. Scenele în care cedează seducțiilor fetei (Magdalena Popa) au fost culminative, pentru ambii parteneri. Gheorghe Căciuleanu, Bojidar Petrov (cu o notă de șarjă) în bătrînul cavalier, Adrian Gheorghiu, Ion Tugearu și Ovidiu Vilcu au avut o vie participare la izbînda spectacolului. Să relevăm o dată cu acestea simplele și sugestivele decoruri ale lui Ion Coplan.

Despre celălalt balet al spectacolului am fi dorit să vorbim pe larg. Ce a intenționat Stravinski cu acest balet a cărui muzică a dezlănțuit un scandal imens, la premieră, pe scena ilustrului Théâtre des Champs Elysées, cu mai bine de cinci decenii — scandal intrat

în istorie? A precizat însuși compozitorul arătând că a urmărit să zugrăvească „trezirea primăverii, sublima trezire a naturii ce se înnoiește“. Este vorba bine-nțeleș și de ritualul barbar cu care rușii din epoca păgânismului obișnuiau să sărbătorească venirea primăverii și care culminează cu sacrificarea unei fecioare... Există de-a lungul baletului o seamă de episoade ca : *Dansul pământului, Cercurile misterioase ale adolescenților, Actul ritual al străbunilor, Dansul sacru al celei alese* ș.a. Libretul întocmit de Nijinski poate că nu l-a satisfăcut pe Strawinski. S-au realizat și alte librete care nici ele nu au fost pe gustul exigent al compozitorului. La noi, libretul a fost întocmit de maestrul de balet și regizorul Vasile Marcu după un autor pe care nu-l declară în program. Ceea ce ni s-a părut în acord cu muzica lui Strawinski (și încă) au fost *Cercurile misterioase* ale adolescenților când aceștia se mișcă ritmic, în acord cu muzica. În rest, mărturisim că ne-a fost mai greu să deslușim corespondențele scenelor dansante, ale coregrafiei, cu muzica lui Strawinski. Să fie sortită oare Sărbătoarea primăverii ca să rămână apanajul doar al sălilor de concert? Să sperăm că nu. Soliștii, Rodica Simion și Ion Tugearu s-au afirmat cu succes. Rămîne problema deschisă a unor corespondențe mult mai strînse între actualul libret și muzică — neîndoios, realizabile.

Relevăm, la modul pozitiv, efortul dirijorului Cornel Trăilescu de a reda cît mai comprehensibil și mai atrăgător un text muzical de o asemenea complexitate; căci dacă la audiție el nu mai apare azi abscons și rebarbativ ca în 1913, la execuție rămîne tot atît de dificil. Este de nădăjduit, că printr-o strînsă colaborare dintre maestrul coregraf și dirijor, spectacolele viitoare vor putea fi ameliorate, fie și cu prețul restructurării scenariului de balet.

J.-V. PANDELESCU

Festivalul Toamna muzicală clujană

S-a impus ca o tradiție în viața artistă a orașului Cluj deschiderea anuală a stagiunii muzicale, printr-un festival devenit cunoscut în întreaga țară sub numele „Toamna muzicală clujeană“. Dar dacă începuturile le putem semna în urmă cu șase ani, primele formulări în spiritul ideii de festival le găsim totuși în urmă cu numai doi ani. Propunîndu-și ca scop dinamizarea vieții muzicale locale, și în consecință confruntarea și totodată verificarea forțelor interpretative ale orașului, festivalul clujean se integrează în seria acelor acțiuni muzicale naționale de prestigiu cărora le revin în primul rînd meritul de a încerca soluționări ale unor probleme de stringentă actualitate pentru buna desfășurare a stagiunilor curente. O anumită blazare infiltrată în activitatea multora din instituțiile noastre muzicale, care a favorizat mediocritatea inter-

pretativă ne indică una din cauzele acelei scăderi a interesului public pentru sala de concert sau de spectacol. Se adaugă și lipsa de poziție a criticii noastre muzicale, care în loc să condamne abdicările artistice, a preferat să adopte un ton călduț și uniform, renunțînd de fapt la critică și transformîndu-se de cele mai multe ori într-un act de consemnare sau de reportaj publicistic care nu obligă. Oricum pentru rezolvare, pentru înviorarea situației, printre altele sînt chemate în stagiune evenimente muzicale în adevăratul sens al cuvîntului, capabile să cointerezeze artistic spectatorul. Și un astfel de eveniment muzical l-a constituit ediția actuală a festivalului clujean.

Rolul pe care și l-a asumat, de vitalizare, de intensificare a spiritului muzical local, apare cu atît mai important cu cît ediția actuală constituie începutul unei stagiuni artistice de mare semnificație pentru clujeni. În acest an, printre altele se aniversează jubileul conservatorului „G. Dima“, al Operei Române și al Teatrului Național din Cluj.

Desfășurată între 4 și 26 Octombrie, „Toamna muzicală clujeană“ a constat dintr-o serie de manifestări simfonice, camerale, operă, operetă, balet, care au solicitat în primul rînd participarea forțelor interpretative locale. Locul de onoare revine Filarmonicii din Cluj. Dorința de afirmare în continuare a unui prestigiu de acumă cucerit, respectul pentru profesie și muzică, capacitatea de muncă demonstrată, seriozitatea și responsabilitatea cu care a abordat ideea de Festival, ne obligă să adresăm acestei instituții cele mai calde și mai frumoase aprecieri. Disponînd de numeroase posibilități interpretative dezavantajate uneori de volumul de muncă susținut al acestei perioade — orchestra simfonică a confirmat deosebite calități de ansamblu. Renumele de care se bucură cere însă pe mai departe perfecționarea executorie a colectivului (în primul rînd compartimentele instrumentale nu sînt încă egale din punct de vedere interpretativ : dacă viorile rămîn cele mai bune, fapt foarte important pentru orchestră, în schimb grupul suflătorilor de alamă mai ales, rămîne destul de deficitar). Programul festivalului a cuprins un număr de 8 concerte simfonice — la care s-au adăugat majoritatea producțiilor camerale ale perioadei, susținută de formații instrumentale alcătuite cu cîteva excepții din membrii aceluiaș colectiv mare simfonic — orchestra Filarmonicii din Cluj a beneficiat de prezența la pupitru a unor nume ce s-au afirmat în ultima vreme printre cei mai stimați reprezentanți ai artei dirijorale românești actuale : Erich Bergel, Ion Baci, Emil Simon. Fără să insist, amintesc totuși că de pildă în „Simfonia a IV-a“ de Brahms, Erich Bergel ne-a oferit un înalt spectacol artistic de virtuozitate dirijorală, prezența sa fiind de-a dreptul fascinantă (mai ales în primul său concert).

Trecînd la celelalte manifestări ale toamnei muzicale, se cuvin subliniate ca realizări interpretative de adevărată ținută : „Concertul“ cvartetului de coarde (Ștefan Ruha, Vasile Horvath, Vasile Fülöp, Iacob Dula) ; concertul formației *Ars Nova*, condusă de compozitorul Cornel Țăranu, formație ce beneficiază de aportul solistic al uneia din puținele noastre interprete de valoare ale stilului modern, soprana Agneta Kriza ; concertul corului de cameră al Conservatoru-

lui „G. Dima“, dirijat de Dorin Pop, a cărui execuție s-a impus drept unul din cele câteva puncte de onoare ale festivalului clujean. Salutară de asemenea rezolvarea ca spectacol a operei „Michelangelo“ de către colectivul operei române din Cluj în regia lui Ilie Balea și sub bagheta dirijorului Petre Sbircea. Soluțiile regizorale și interpretarea de ținută a soliștilor — Dan Serbac, Ion Budoiu, Margareta Rădulescu, Constantin Zaharia, — au reușit să concentreze atenția permanent asupra scenei, fapt foarte important, căci muzical partitura prezintă totuși o valoare indoielnică.

Se știe că în general orchestrele teatrelor noastre lirice își aduc o insuficientă contribuție la realizarea de ordin superior a integrității de spectacol. Premiera operei „Michelangelo“ ca și multe din celelalte spectacole desfășurate în acest timp pe scena operei române din Cluj îmi permit să afirm însă că această instituție dispune de una din cele mai bune orchestre de acest fel existente în momentul de față în țara noastră. Mi-ar veni chiar greu să numesc o alta mai bună; eventual poate orchestra operei din Timișoara. Oricum, orchestra Operei Române din Cluj se afirmă ca un colectiv sudat, cu un bun acordaj, care dacă și-ar intensifica eforturile, ar putea elimina cu ușurință deficiențele neesențiale pe care le are în prezent. Referindu-mă în continuare la componentele operei române din Cluj, cu regret, am fost nevoită însă să constat nenumărate lipsuri ale colectivului coral. O reîmprospătare cu elemente corespunzătoare, sau pînă atunci o mai exigentă atitudine în pregătirea interpretativă se detașează drept un imperativ de prim ordin. Cu atît mai mult, cu cît fiind singura formație corală mare profesionistă a Clujului, n-ar trebui să piardă din vedere și necesitatea colaborării sale cu Filarmonica orașului. O astfel de cooperare ar putea asigura prezența în stagiune cu mai multă ușurință — și totodată mai puțin costisitoare — a unor lucrări vocal simfonice care deocamdată sînt incluse doar cu ajutorul unor formații corale invitate frecvent, prestigiosul cor al Radioteleviziunii române. Colaborarea între forțele interpretative ale centrelor noastre, va fi întotdeauna binevenită și uneori chiar absolut necesară. Pentru prestigiul cultural al Clujului, pentru posibilitățile indiscutabile ce le are, abordarea repertoriului vocal — simfonic nu ar trebui să depindă totuși de asemenea colaborări. Dar rezolvarea solicită nu numai ajutorul Corului Operei Române clujene; s-ar putea gândi eventual la o soluție și Conservatorul „G. Dima“.

La capitolul oaspeți ai festivalului clujean, răspunde în primul rînd reputata formație de coarde *Eugene Ysaye* condusă de cunoscuta violonistă Lola Bobescu. Notorietatea numelor Vasili Tretiak (U.R.S.S.), David Ohanesian, Emilia Petrescu sau Valentin Teodorian, s-a verificat la rîndul său cu succes încă odată. Pentru rest în cea mai mare parte o listă suficient de obscură și uneori de-a dreptul anonimă, din punct de vedere al calității artistice.

Ca repertoriu, „Toamna muzicală“ are meritul de a-și fi alcătuit cu mult discernămint programele: multe prime audiții, dar și multe lucrări consacrate valoric. Programul a devenit astfel o stimulentă invitație făcută publicului, răspunzînd astfel unuia din condițiile fundamentale, necesare să asigure o sală

plină. Concret, manifestările festivalului clujean au beneficiat de săli în general pline. Și poate faptul cel mai important rămîne că tineretul prezent în sală uneori în număr foarte mare — știe să păstreze respectul situației, să nu incomodeze audiția, plecînd de pildă în timpul execuției așa cum se întîmplă din păcate uneori în sălile de concert ale capitalei. Recunoaștem o educație pentru care învățămîntului clujean i se cuvin toate laudele.

Afirmîndu-se ca o frumoasă reușită în spiritul intențiilor propuse, festivalul „Toamna muzicală clujeană“ ar fi putut totuși realiza mai mult dacă ar fi existat o preocupare virtuală de organizare dincolo de conducerea unei singure instituții Filarmonica. Coordonarea între forțele artistice ale orașului chemate să susțină festivalul a fost de fapt inexistentă. În afara filarmonicii, nu s-a observat o cointeresare propriu-zisă a celorlalte instituții muzicale clujene la acest eveniment. Îmi permit remarcă că organizarea chemată pentru o valorificare cît mai completă a forțelor interpretative din oraș în spiritul noțiunii însăși de „festival“, a fost deficitară chiar față de ediția anului trecut. Dacă n-ar fi existat Filarmonica, n-ar fi existat probabil nici „Toamna muzicală clujeană“ a acestui an, și cred că acest lucru poate da de gîndit comitetului județean pentru cultură și artă al orașului Cluj.

Pregătit din vreme și cu convingere din partea tuturor, s-ar putea înlătura totodată în viitor și acea nuanță de improvizatoric pe care am simțit-o în ediția actuală. Sînt probleme suficient de ușor de rezolvate în viitor avînd în vedere seriozitatea, responsabilitatea profesională ce caracterizează pe muzicienii clujeni.

THEODORA ALBESCU

Spectacole de muzică ușoară

Gen prin excelență ezoteric, spectacolul de muzică ușoară (fie el concert, revistă de estradă, spectacol de varietăți, etc...) se bucură de o largă audiență datorată în bună parte accesibilității mijloacelor de exprimare. Profilul acestui spectacol impune însă, o funcționalitate artistică și socială bine definită, reclamă din partea realizatorilor responsabilități majore.

Privind în ansamblu stadiul actual de evoluție a spectacolului românesc de muzică ușoară — ce beneficiază de tradiția mai multor decenii de experiență — sînt de remarcat progrese îmbucurătoare în ce privește, îndeosebi, căutările angajate ale unor autori în a depăși canoanele genului, în a afla soluții inedite și modalități proprii de formulare. Intențiile salutare ce se întrevăd cu claritate în structura citorva tipuri de spectacole apar încă umbrite de carențe legate de materializarea scenică a ideilor. Căci, în fapt, investiția de inteligență, de spirit creator și preocupare pen-

tru calitatea autentică se consumă, de obicei, în faza elaborării unui nucleu constitutiv — un mobil sau pretext dramatic, și câteva leit-motive muzicale, atunci când ele sînt create anume pentru spectacolul respectiv, — dar nu și în urmărirea cu consecvență, pînă la ultimele consecințe, a intențiilor propuse, nu și în grija pentru fluența desfășurării. Se fac încă vizibile concesiile acordate locului comun de limbaj și de gestică scenică ce permanentizează de la o premieră la alta, o recuzită uzată prin abuz de utilizare, o stînjenitoare redondanță. Dar neajunsul principal al manifestărilor cu caracter de divertisment și de estradă rezidă în inegalitatea ritmului scenic, în instabilitatea factorului valoric sesizabilă în cazul unor alcătuirii eterogene de momente realizate pe temeiul logicii și al bunului gust, alături de altele, neinspirate sau nefinisate, vecine cu improvizația.

În rîndurile de față ne-am propus să ilustrăm aceste constatări de ordin general prin referiri concrete la două spectacole, ce poartă amprenta unor modalități distincte de abordare a evidențelor genului: „musicalul“ lui Aurel Storin și Radu Șerban, intitulat „Cafeaua cu lapte de adio“ (Teatrul Satiric Muzical „Constantin Tănase“), și „De la Bach la Tom Jones“ — studio — concert în două părți de Paul Mihail Ionescu și Edmond Deda (Teatrul de Estradă „Ion Vasilescu“).

Vizînd înlăturarea convenției și crearea unui spectacol viu, de interconexare complexă a dramaturgiei cu muzica și coregrafia, „primul muzical românesc“ s-a dorit și a fost pînă la un punct, o partitură revuistică modernă și originală. Neignorînd sugestiile unor „musicaluri“ de notorietate mondială precum „West Side Story“, „My Fair Lady“, „Kiss me Kate“, autorul libretului a prevăzut prezența, în variate ipostaze scenice a corpului de balet, și a unui colectiv actoricesc restrîns dar investit cu roluri ce presupun o pregătire multilaterală (actoricească, vocală, coregrafică); iar pe planul dramatic, s-a procedat la proiectarea datelor intrigii în zona celor mai omenești dintre sentimente. Este drept, în microstructura spectacolului „Cafeaua cu lapte de adio“ s-au numărat momente în care nici poezia, nici verva, nici spiritul nu au fost precupețite. Estimată, însă, în linii generale, acțiunea a suferit din pricina poticnelilor în prea lungi tirade explicative, încărcate de prețiozități, de sofisticate implicații psihologice și filosofice. Un argument literar mai puțin artificios, mai simplu, mai direct și verosimil, ar fi condus, la utilizarea, cu superioară eficiență, a posibilităților actoricești, evitîndu-se dificultățile inutile pe care le-au avut de surmontat interpreții; ar fi polarizat totodată, în mai substanțială măsură, interesul public. De remarcat, prin compensație, ținuta muzicală a melodiilor semnate de Radu Șerban („Băiatul care aduce flori“, „Domnișoară“, „Și ploua“, „Dacă așa vrei dumneata“), melodii care, desprinse de funcționalitatea lor scenică, integrate repertoriului curent al muzicii ușoare, își vor vădi, fără dubiu, atributele de expresivitate și inspirație, ca și valoarea, comparativ superioară a textelor ce constituie, se pare, punctele cele mai reușite ale libretului scris de Aurel Storin. Prezentarea spectacolului a avut de cîștigat prin jocul nuanțat și presanța scenică a lui Radu Zaharescu (semnatarul rolului titular), prin farmecul și resursele lirice ale lui

Nicu Constantin, prin interpretarea notabilă — dar pe alocuri stereotipă — a lui Horia Căciulescu. De menționat de asemenea contribuția efectivă a orchestrei, a cărei partitură a beneficiat, sub conducerea competentă a dirijorului Cornel Popescu, de o tălmăcire alertă, just proporționată sonor și sincronă cu derularea părții vocale.

Pornind de la premise mai puțin pretențioase, spectacolul „De la Bach la... Tom Jones“ a reușit să apară mai încheșat și mai atrăgător, constituindu-se ca o alăturare de mici tablouri muzicale, coregrafice și scenete umoristice țesute pe canavaua pretextului dramatic (în așteptarea unui impresar care urmează să-i audieze, un grup de tineri soliști vocali, instrumentiști și balerini își etalează talentele). Meritul acestui spectacol constă în crearea unui agreabil climat de intimitate, astfel gîndit încît cei prezenți în sală să nu simtă distanța ce desparte stalul de scenă. Replicile, firești și lipsite de ostentație — deși conținînd în sine și multe banalități — nu au ocupat în desfășurare decît o pondere minoră ca și cele citeva — izbutite — apariții coregrafice; căci predilectă a fost aici prezența elementului muzical. Valoarea și ritmul spectacolului au sporit prin promovarea pe podium a citorva dintre tinerele speranțe ale muzicii noastre ușoare. Dorin Anastasiu, Ion Ulmeanu, Norina Alexiu, însoțiți de Trio Caban și formația sa instrumentală, soliști care deși aflați în plin proces de formare a personalității au adus cu sine o undă de prospețime și candoare juvenilă. Principalul coordonator muzical, compozitorul Edmond Deda și-a făcut remarcată prezența în cvadrupla postură de interpret al unui rol scenic, de cîntăreț, instrumentist și coautor al muzicii spectacolului. Incluziunea în program a unui mare număr de piese cunoscute ale repertoriului internațional selecție ce a vizat probabil, succesul de public imediat și sigur — ar fi putut face eventual loc unei mai substanțiale raportări la valorile muzicii ușoare românești. Dar aceasta nu este decît o opinie personală, spectacolul numindu-se, de fapt, „De la Bach la ... Tom Jones“; și fiindcă am adus în discuție o atare insolită titulatură, nu putem trece cu vederea unele oportune veleități educative ale manifestării: acei dintre spectatori — am vrea să-i credem foarte puțini la număr — care nu au auzit de cîntecul trubaduresc, de Robin și Marion, care au ignorat faptul că paginile creației cantorului de la Leipzig au căpătat consacrarea definitivă abia mulți ani după moartea compozitorului, sau că unul dintre primele „șlagăre“ mondiale l-a constituit, cu un secol în urmă, valsul „Valurile Dunării“ scris de modestul șef de fanfară român Ioan Ivanovici, acei puțini spectatori deci, au avut prilejul să rețină, în urma vizionării spectacolului, astfel de amănunte semnificative.

Concluziile — nici generale, nici definitive — ce s-ar putea desprinde din expunerea părerilor de mai sus, privesc ținuta echilibrată a creației muzicale în contextul amintitelor spectacole, calitatea, pasibilă de ameliorări, a interpretării și, într-un fel adiacentă obiectului de referință al prezentului material, problema încă nerezolvată a argumentului dramaturgic și literar.

FLORIAN LUNGU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

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

Moment important de la culture musicale roumaine, l'oeuvre du compositeur et professeur Paul Constantinescu représente une contribution frayant des voies, en même temps qu'une réalisation qui, par la vigueur et la richesse de son contenu ainsi que par les particularités de structure, est le signe d'une suprême maturité artistique, résultat d'un travail aboutissant à la perfection classique, synthèse de son propre chemin et de l'expérience contemporaine.

Né le 30 Juin 1909 à Ploiești, Paul Constantinescu y commence son apprentissage musical depuis l'âge de l'école, en prenant des leçons avec Boris Koffer (violon), Traian Elian (harmonie et violon), Ion Danielescu (théorie et solfèges). Élève au Conservatoire de Bucarest de 1928 à 1933, il y a comme professeurs : Faust-Niculescu (théorie-solfèges), Alfonso Castaldi (harmonie), Constantin Brăiloiu (histoire de la musique), George Breazul (encyclopédie et pédagogie musicale), Dimitrie Cuclin (esthétique musicale et formes musicales), Mihail Jora (harmonie et contrepoint). Entre 1934 et 1935 il continue ses études à Vienne avec Franz Schmidt, Oscar Kabasta et Joseph Marx (composition). De retour dans le pays, il continue d'étudier et se perfectionne avec Mihail Jora (composition).

En même temps que son activité de compositeur, Paul Constantinescu a déployé une activité soutenue de violoniste et de chef d'orchestre à Ploiești (1927—1934), professeur à Lugoj (1935—1936), professeur d'harmonie, contrepoint et composition religieuse à l'Académie de musique religieuse de Bucarest (1937—1941), professeur au Lycée Militaire Musical de Bucarest (1941—1944), professeur d'harmonie au Conservatoire de Bucarest (1941—1963). Il a également dirigé des concerts symphoniques et des spectacles lyriques. Il a été conseiller musical dans le Ministère de la Propagande Nationale (section de la cinématographie) et à la Radiodiffusion Roumai-

Silhouette

Paul

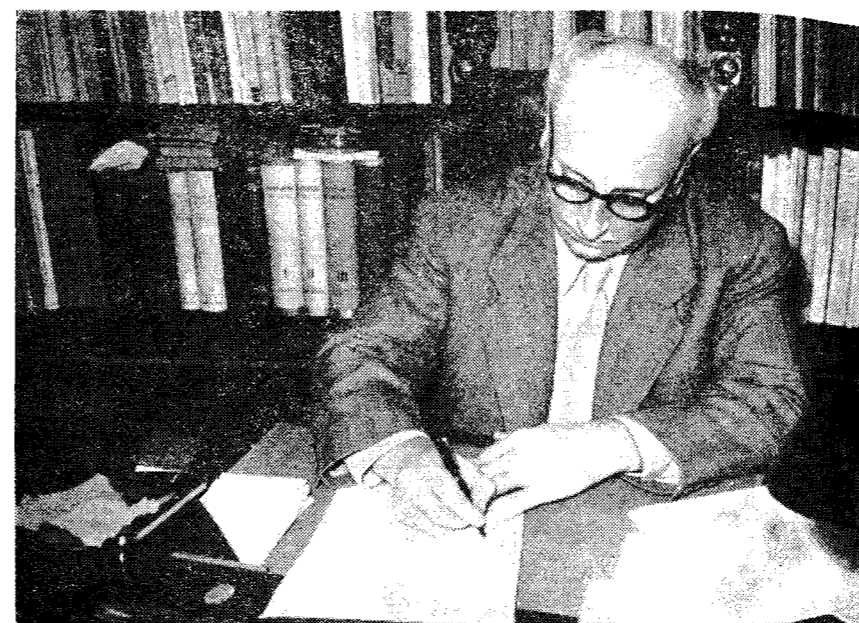
Constantinescu

MUSICIENS DE L'ÉTRANGER EN VISITE À LA MAISON DE L'UNION DES COMPOSITEURS

Viorica Ursuleac cantatrice d'Autriche, d'origine roumaine. Liuba Ballova — musicologue de Bratislava. Vishundas Shirali, compositeur, musicologue et professeur de Bombay, Inde. M. Shirali a tenu à la Maison des Compositeurs une conférence sur la musique indienne, laquelle a été suivie d'auditions et de débats en marge du sujet. Les hek Wislocki et Janina Skowronska — compositeurs de Pologne dont la visite a eu lieu dans le cadre de la convention de collaboration avec l'Union des Compositeurs de la République Populaire de Pologne. James Tom Sutcliffe — critique musical et membre du Comité de Rédaction de la revue *Music and Musicians* de Londres. Dr. Gerald E. Heal Abraham — musicologue de Londres, professeur à l'Université de Californie. Vladimir Vlasov et Vasili Zagorski — compositeurs d'Union Soviétique, qui rendaient leur visite dans le cadre de la convention de collaboration avec l'Union des Compositeurs de l'Union Soviétique. Ces Messieurs ont été reçus à la Maison des Compositeurs de Bucarest à l'occasion des *Journées de la Culture Soviétique*; un cénacle y a eu lieu, au cours duquel l'assistance a écouté le *Concerto no. 1 pour violoncelle et orchestre* de Vladimir Vlasov, l'ouvrage pour deux pianos, violon et percussion de Vasili Zagorski et et le *Quatuor no. 12* de Dimitri Sostakovitch. Gabriel Heyerik — conseiller musical au Ministère de la Culture (flamande) de Belgique. Kazimierz Wilkomirski — violoncelliste, compositeur et professeur et Andrei Pytlak — musicologue de Varsovie, qui ont été également reçus à la Maison des Compositeurs Roumains dans le cadre de la convention de collaboration avec l'Union des Compositeurs de Pologne.

MUSICIENS ROUMAINS SE RENDANT À L'ÉTRANGER DANS LE CADRE DE LA CONVENTION DE COLLABORATION AVEC LES UNIONS DES COMPOSITEURS DE :

— l'Union Soviétique : Corneliu Dan Georgescu, Vasile Spătaru, Ștefan Zorzor — compositeurs et Alfred Hoffman — musicologue



ne. Il a recueilli, transcrit et arrangé du folklore musical et de la musique psaltique. Pour ses mérites remarquables, Paul Constantinescu a été élu comme membre correspondant de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie en 1962. Atteint, le 20 Décembre 1963, par une mort prématurée, l'école nationale roumaine de composition perd, en pleine possession de ses forces de créativité, l'un de ses compositeurs les plus féconds et représentatifs.

Par la contribution qu'il a apportée au développement de notre culture, Paul Constantinescu a établi au sein de notre école musicale, des genres et des formes, des procédés de création spécifiques, qui, tous, ont pénétré dans le trésor de notre expérience d'hier et d'aujourd'hui.

Distinctions : II-e Prix (1932) et I-er Prix (1938) de composition „George Enesco“, le prix Anchauch (1937), le prix d'Etat II-e cl. (1952), le Prix d'Etat I-er cl. (1954); maître émérite de l'Art (1955), le prix „George Enesco“ de l'Académie de la R.S. de Roumanie (1956), l'Ordre du Travail, II-e cl. (1959), diplôme d'Honneur du Festival de Karlowy-Vari (1959).

Oeuvre :

Musique d'opéra : *O noapte furtunoasă* (1934), révisé en 1950), opéra comique en 2 actes d'après I.L.Caragiale, Bucarest, aux Editions Musicales, 1958 (réduction pour voix et piano). Première audition à Bucarest, à l'Opéra Roumain, le 25 octobre 1935. Direction : Ionel Perlea.

— *Pană Lesnea Rusalim* (1955), drame en 3 actes (5 tableaux), livret : Victor Eftimiu. Première audition à Cluj, à l'Opéra Roumain de cette ville, le 27 Juin 1956. Direction : Anatol Chisadji

— Airs d'opéras roumains, Bucarest, aux Editions Musicales, 1962 (le monologue de Rusalim — voix et piano).

Musique de scène :

— Noces dans les Carpathes (1938), poème chorégraphique, livret : Floria Capsali et Mitiță Dumitrescu. Première à Bucarest, à l'Opéra Roumain, le 5 mai 1938. Direction : George Georgescu (sous le titre de „Noces au fin-fond de la Moldovie). Vienne, „Universal Edition“.

— Dis, raconte, dis (1947), ballet-pantomime en 5 scènes, livret : Aurel I. Maican et Sandu Eliad. Première à Bucarest, 1947, avec l'Ensemble U.G.S.R. Direction : Const. Bugeanu.

— Foire sur le sommet du Mont Găina (1953), poème musical-chorégraphique pour chœur de voix d'hommes et orchestre, vers populaires.

— Matei Millo (1953) par Mircea Ștefănescu, trois préludes pour musique de scène.

— Fraternité (1959) poème chorégraphique, livret : Floria Capsali et Mitiță Dumitrescu. Première le 20 Août 1959, avec la Philharmonie „George Enesco“. Direction : George Georgescu.

Musique vocale-symphonique :

— Carmen saeculare (1935) pour chœur et orchestre.

— Ryga Crypto et la laponne Enigel (1936, révisé en 1951), ballade pour récitatif, contralto, soprano et petit orchestre, vers de Ion Barbu.

— La Passion et la Résurrection du Seigneur (1946, revu en 1948), oratorio byzantin pour Pâques. Solistes, chœur mixte et orchestre, sur textes byzantins inédits du Moyen-Age déchiffrés traduits et mis en ordre par le Rév. Père I. D. Petresco.

— La Nativité du Seigneur (1947), oratorio byzantin pour Noël. Solistes, chœur mixte et orchestre. Kassel, „Bärenreiter“ Verlag, 1969 (préface par Vasile Tomescu).

Musique symphonique :

— Suite roumaine (1934) ; Au service militaire (1933), trois caricatures musicales pour instruments à vent et piano, Bucarest, aux Editions Musicales, 1962 ; Danses roumaines (1936) ; Burlesque pour piano et orchestre (1937) ; Symphoniette (1937), Bucarest, aux Editions Musicales, 1963 ; Symphonie (1944, revue en 1955) ; II-e Rhapsodie (1949) ; L'Olténienne (1949), Bucarest, aux Editions de l'Etat 1953 ; Le Pastoureau (1949), Bucarest, Editions de l'Etat 1953 ; Danse de l'Oaş (1950), Bucarest, aux Editions Musicales, 1961 ; La Ballade du Haidouk pour violoncelle et orchestre (1950) ; Briul (danse roumaine), 1951, Bucarest, Editions de l'Etat 1962 ; Suite bucovinienne (1951) ; L'ouverture sportive (1952) ; Concerto pour piano et orchestre 1952, Bucarest, ESPLA, 1955 ; Hutzulca (danse roumaine), 1952 ; Mărănghile (danse roumaine), 1953 ; Sîrba (danse roumaine), 1954, Bucarest, aux Editions Musicales, 1961 ; Concerto pour orchestre de cordes, 1955, Bucarest, ESPLA 1956 ; Rhapsodie olténienne 1956 ; Concerto pour violon et orchestre, 1957 Bucarest, aux Editions Musicales, 1960 ; Concerto pour harpe et orchestre, 1960, Bucarest, aux Edit. Musicales, 1966 ; Chansons pour un faiseur de chansons, 1960, pour flûte et orchestre ; Symphonie ploiestienne, 1961. Triple Concerto pour violon, violoncelle, piano et orchestre, 1963, Bucarest, les Edit. Musicales, 1966.

Musique de Film : Le Pays des Motzi, 1939 ; Une nuit inoubliable, 1940 (mise en scène : Ion Sahighian) ; Rogifer, 1941 ; Une nuit orageuse, 1942 (mise en scène Jean Georges-

— Pologne : *Andreas Porfetye, George Draga, Constantin Palade, Mihai Moldovan* — compositeurs.

— Yougoslavie : *Elly Roman* — compositeur et *Viorel Cosma* — musicologue.

PREMIÈRES AUDITIONS

Berger Wilhelm — *La VI-e Symphonie (Simfonia a VI-a)*, la Philharmonie *George Enesco*, direction : Mircea Basarab (le 16 août). Constantinescu Dan — *La Symphonie de chambre (Simfonia de cameră)*, ensemble *Ars Nova* de Cluj, direction : Cornel Tăranu (le 10 oct.). Draga George — *Ouverture de concert (Uvertura de concert)*, la Philharmonie *George Enesco*, direction : Mircea Basarab (le 16 août). Glodeanu Liviu — *Vocalises (Vocalize)*, ensemble *Musica Nova*, soliste Agneta Kryza, direction : Cornel Tăranu (le 10 oct.). Herman Vasile — *Polyphonie (Polifonie)*, la Philharmonie de Cluj, direction : Emil Simon (le 7 oct.). Moldovan Mihail — *Incantations (Incantații)* pour clarinette et piano, Bucarest, à la Grand'Salle du Palais, solistes : Aurelian Octav Popa et Nicolae Licareț (le 20 août), *Poèmes (Poeme)* pour orchestre de chambre, la Philharmonie de Tg. Mureș, direction : Lorant Szalman (les 26, 27 oct.). Porfetye Andreas — *Concerto pour orgue et orchestre (Concert pentru orgă și orchestră)*, l'Orchestre de la Radio-Télévision, soliste Matei Kozma, direction : Ludovic Baci (le 30 oct.). Pașcanu Alexandru — *Diptique (Diptic)* pour orchestre de cordes, la Philharmonie d'Arad, direction : Remus Georgescu (les 24 et 26 oct.). Tăranu Cornel — *Epitaphe pour Enesco (Epitaf pentru Enescu)*, l'orchestre de chambre de la Philharmonie de Cluj, direction : Mircea Cristescu (le 20 oct.). Toduță Sigismund — L'Oratorio „*Mioritza*“ (Oratoriul „*Miorița*“), l'orchestre et le chœur de la Radio-Télévision roumaine, direction : Iosif Conta, solistes : Emilia Petrescu, Marta Kessler, Valentin Teodorian (le 9 oct.). Zeman Anton — *Symphoniette (Simfonieta)*, la Philharmonie de Galați, direction : Silviu Zavulovici (le 20 oct.).

Nouvelles Parutions aux Editions Musicales

Musique symphonique, de chambre, ouvrages de musicologie.

Bentoiu Pascal — Concerto no. 2 pour piano et orchestre (Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră). Berger Wilhelm — Concerto pour cordes no. 7 (Concertul de coarde nr. 7). Brîncuș Petre — Histoire de la musique roumaine (Istoria muzicii românești). Brăiloiu Constantin — Oeuvres, vol. II (Opere, vol. II). Brînduș Nicolae — Sept psaumes pour baryton et piano (Sapte psalmi pentru bariton și pian). I. Popescu-Ooardă — Di granda (Di granda) Cuclin Dimitrie — La XIV-e Symphonie (Simfonia a XIV-a). Giuleanu Victor — Le rythme musical, vol. II (Ritmul muzical, vol. II). Myriam Marbé — Sonate pour piano (Sonata pentru pian). Moroiu Bogdan — Quatuor pour cordes no. 2, op. 18 (Cvartetul de coarde nr. 2, op. 18). Moisescu Titus et Miltiade Păun — Le guide de l'opérette (Ghidul operetei). Otescu Nonna Ioan — Quatre chansons (Patru cîntece). Vancea Zeno — La II-e Symphonie (Simfonieta a II-a), Etudes de musicologie, vol. V (Studii de muzicologie, vol. V).

Choeurs, musique légère

Gane Nicodem — Choeurs (Coruri). Olah Tiberiu — Quatre madrigaux pour chœur mixte (Patru madrigale pentru cor mixt). Dăscălescu Camelia — Quelqu'un saurait-il dire? (Poate cineva să spună?). Grigoriu George — Il n'y a que toi pour être la même (Numai tu ești aceeași). Iancu Mișu — Si tous les coeurs (Dacă toate inimile...). Ionescu Emanoil — Une romance pour maman (O română pentru mama). Kirulescu Nicolae — C'est l'âge d'aimer (E vârsta dragostei). Mălineanu Henry — Mon amour). Malagamba Sergiu — Les étoiles amoureuses. (Stelele îndrăgostite).

NOUVEAUX OUVRAGES PRÉSENTÉS AUX BUREAUX DES SECTIONS DE CRÉATION MUSICALE DE L'UNION DES COMPOSITEURS SECTION de musique symphonique, vocale-symphonique, de chambre, d'opéra et ballet :

Andricu Mihail — Six portraits pour orchestre (Sase portrete pentru orchestră). Brînduș Nicolae — Phtora, pièce pour orchestre; Sonate pour deux pianos (Sonata pentru două pianes). Constantinescu Dan — Symphonie de chambre (Simfonia de cameră). Dandara Liviu — Sonata Brevis, pour piano

cu); Le château Peleş 1943; Le Paradis des Pêcheurs, 1943; Chasse à l'ours dans les Carpathes, 1943; Drăguș (1944); La fleur de la Reine, 1946. La Roumanie, 1946. La vallée résonne, 1949 (mise en scène : Paul Călinescu); La lettre égarée, 1952 (mise en scène : Sică Alexandrescu et Victor Iliu); Le moulin porte-bonheur 1956 (mise en scène Vitor Iliuc).

Musique de chambre :

Deux études en style byzantin, 1929, pour violon, alto et violoncelle, Bucarest, les Editions de la Soc. des Compositeurs Roumains, 1930; idem aux Editions Musicales, 1967. Quatre fables pour piano, 1932, Bucarest, Editions de la Soc. des Compositeurs Roumains; idem ESPLA 1957; idem, les Editions Musicales, 1967. Quintette pour violon et instruments à vent, 1932; Sonatine pour violon et piano, 1933, Bucarest, Editions de la Fondation Royale de la Littérature et l'Art, 1935; idem Editions Musicales 1964); Noël et Invocation à l'Etoile (pour piano) 1937; Sonatine en style byzantin, 1940 pour violoncelle (alto) solo, Bucarest, les Editions Musicales (alto) 1967; Chanson ancienne 1958, mélodie d'après Anton Pann pour violoncelle et piano, les Edit. Musicales, 1962.

Toco-tocatina, 1967, pour piano, Bucarest, Edit. Musicales, 1963, dans : Pièce pour Piano.

Musique chorale :

— Costea, 1933, chœur pour voix d'hommes et piano, vers de George Coșbuc; Liturgie en style psaltique, 1935, chœur mixte; Et j'ai dit „verte, fleur de tilleul“, 1938, chœur mixte, vers populaires; Les chansons du haidouk Iancou. (1950), chœur mixte et piano; Doina et Danse, 1951, chœur mixte, vers populaires; Petite feuille de jasmin, 1952, chœur mixte, vers populaires; Le coucou et le corbeau se chamaillent, 1952, chœur mixte, vers populaires; Mioritza, 1952, chœur mixte, vers populaires, Ronde de Souris, 1962, chœur pour enfants et piano, vers de Tudor Arghezi.

Musique vocale :

— Deux chansons sur vers de T. Arghezi (1929, 1932), pour voix et piano, Bucarest, ESPLA, 1957. Deux chansons (de la coll. D. Ciurezu), 1935, pour voix et piano, vers populaires, dans „Chansons“, Bucarest ESPLA, 1957; Isarlik, 1936, poème burlesque pour voix et piano (orchestration — 1959), vers de Ion Barbu; Quatre chansons (1940); Deux noëls (1941), pour ténor, basse et piano, vers populaires; Quatre madrigaux sur vers de Mihail Eminescu, 1953, 1954; Quatuor vocal et piano, Bucarest, ESPLA, 1955; Quatre chansons sur vers de Șt. O. Iosif (1954) pour voix et piano, Bucarest, ESPLA 1957. Le clairon 1955, pour basse-solo et piano, vers de Al.O. Teodoreanu, dans „Chansons“, Bucarest, ESPLA, 1957; Sept chansons de... „Notre rue“ (1959) pour voix et piano (orchestration en 1960), vers de Cic. Teodorescu, Bucarest, Edit. Musicales, 1961.

Bibliographie : Berger Wilhem — Ghid pentru muzica de cameră, Bucarest, Editions Musicales 1965. Bughici Dumitru — Suita și Sonata, Bucarest, Editions Musicales, 1965; Formele muzicale, Bucarest, Editions Musicales 1969. Ciortea Tudor — Patru madrigale de P. Constantinescu, dans „Muzica“, Bucarest, no. 5/1954. Cosma Octavian — Opera Românească, vol. II, Bucarest, Editions Musicales, 1962. Cosma Viorel — Compozitori și muzicologi români, Bucarest, Editions Musicales, 1965. Enciclopedia della musica, vol. I, Milan, Ed. Ricordi, 1963.

Enciclopedia della spettacolo, vol. I, Rome, Casa editrice le Maschere, 1954. Encyclopédie de la Musique, vol. I, Paris, Ed. Fasquelle, 1958. Film-Lexicon degli autori e degli opere, Rome, 1958—1959. Grove's Dictionary of Music and Musicians, vol. I, Londres, Mac Millan, 1954. Jora Mihail — Anuarul pe 1941—1942, Bucarest, Tipografia Universtară, 1943; Momente muzicale, Bucarest, Edit. Musicale 1968. La Musica. Enciclopedia storiche, Turin, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1966. Popovici Doru — Muzica corală românească, Bucarest, Edit. Musicole, 1966. Riemann Musik Lexikon, vol. I, Mainz, Ed. B. Schott's Söhne, 1959. Schäffer Boguslav — Leksykon Kompozytorów XX wieku, vol. I, Krakowie, Polskie wydawnictwo Muzyczne, 1963. Seeger Horst — Musiklexikon, vol. I, Leipzig VEB Deutscher Verlag 1966. Szabolczi Bence-Tóth Aladár — Zenei Lexikon, vol. I, Budapest, Zeneműkiadó Vállalat 1965. Thomson Oscar — The International Cyclopedia of music and musicians. Revised by Nicholas Slonimsky, New-York, Dood, Mead Company, 1958. Tomescu Vasile — Paul Constantinescu, Bucarest, Edit. Musicale, 1967. Vancea Zeno — Opera muzicală a lui Paul Constantinescu dans SCIA, Bucarest, 1/1966. Vieru Anatol — Însemnări la „O noapte furtunoasă“ de Paul Constantinescu, dans „Muzicezie, revue de la Philharmonie I, Nr. 7, mai 1936; Mihail Jora ca“, Bucarest, 3/1956.

Notes sur la musique : Muzică și poezie dans Muzică și Po-dans Muzica, Bucarest, n. 2/1958. O ramură în plină dezvoltare : muzica de film dans Muzica, Bucarest, 1/1950. George Enescu, geniu al muzicii românești dans România Liberă, Bucarest, mai 1955; idem dans Muzica, Bucarest, 5/1955. Cum l-am văzut pe Caragiale în muzică, dans Muzica, Bucarest, 6/1962. Să promovăm mai departe arta și cultura socialistă dans Muzica, Bucarest, 12/1962.

Disques :

Au service militaire (Din cătănie) — ECC 616. Sonatine (Sonatina) pour violon et piano — ECD 1054. Une nuit orageuse (O noapte furtunoasă) — ECE 0276. Concerto pour Quatuor de cordes (Concert pentru cvartet de coarde) — ECD 70. L'Olténienne (Olteneasca) ECC 507; ECD 70; ECD 31. — Briul, dans roumaine ECD 70. Trois pièces pour piano (Treitre (Concert pentru pian și orchestră) — ECE 0194 Sept chansons de... „Notre rue“ (Șapte cîntece din... „Ulița noastră“) — ECE 059. Triple concerto pentru violon, violoncelle, piano et orchestre (Triplu concert pentru vioară, violoncel, pian și orchestră) — ECE 0 194.

Constantin DRĂGOI

RUDOLF WAGNER REGENY

Le 16 septembre 1969 mourait à Berlin, capitale de la République Démocratique d'Allemagne, à ses 66 ans, le compositeur Rudolf Wagner-Regeny, figure marquante de la vie musicale allemande.

Rudolf Wagner-Regeny était originaire de Transylvanie. Il est né à Reghin, ville sans tradition musicale remarquable. (C'est à peine tout récemment que la ville de Reghin s'est acquise, on le sait, une certaine réputation musicale, par les instruments de bonne qualité qu'elle fournit).

Draga George — Ouverture de concert (Uvertură de concert). Dumitrescu Gheorghe — Décébal opéra. Hoinic Mircea — La I-re Symphonie (Simfonia I-a). Mierea-nu Costin — Polymorphie 5 × 7). Moldovan Mihai — Chant à l'Homme (Cîntare Omului), cantate sur vers de Tudor Arghezi. Stroe Aurel — Canto 1 (Canto 1), pièce pour orchestre; Opus électronique (Opus electronic). Vieru Anatol — Le tamis d'Eratosthène (Sita lui Eratosten), pièce pour ensemble de chambre).

SECTION de musique chorale et de masses :

Cioroiu Sorin — Les pionniers sont au printemps (Pionieri's primăvara) adaptation d'après la poésie d'Ion Calovia; Frimas (Bruma), pour chœur d'enfants à trois voix et piano, vers de Petre Ghelmez. Donceanu Felicia — Trois poèmes (Inscription, Maléfices, L'Heure suprême) sur vers de Tudor Arghezi (Trei poeme: Inscipție, Făcătura, Ceasul de Apoi). Negulescu Claudiu — La mignonne de chez les voisins (Subțirica din vecini), sur vers de George Coșbuc; Nous n'avons qu'un seul Parti au monde (Un Partid avem pe lume), pour chœur mixte et piano, vers de C-tin Cârjan. Oancea Nicolae — Suite de quatre chansons (Suită de patru cîntece), pour chœur mixte, sur vers de St. O. Iosif. Sava Ilin — Parmi les tous petits (Din lumea celor mici) chansons pour enfants à deux et trois voix égales. Stancu Dumitru — Dix chœurs polyphoniques (Zece coruri polifonice), pour enfants et écoliers. Pretorian Vlaiculescu — Cher pays roumain (Scumpă țară românească); De la Roumanie, forgeurs pleins de mérite (României, vrednici făurari), pour deux voix égales, vers de D. Vasilescu-Liman.

SECTION de musique légère, de danse et d'opérette :

Albin Anatol — Pas sur la neige (Pași pe zăpadă); Je sais bien pourquoi (Eu știu pentru ce), vers de Aurel Felea.

Cristinoiu Ion — Laisse-moi partir (Lasă-mă să plec); Confiserie (Cofetărie); Tout est simple (Totul e simplu); N'y pense plus (Nu te mai gîndi); Je regrette de ne t'avoir pas connue (Regret că nu te-am cunoscut); Je n'ai pas le temps (N-am timp), vers de Mihai Dumbravă, Une jeune fille, ça n'est pas un mannequin de velour (O fată, nu-i un

manechin de catifea); *La route* (Drumul), vers de Ovidiu Dumitru. Delmar Florentin — *La première... sélénade* (Prima... serenadă), vers de I. Berg; *La maîtresse de piano* (Profesoara de pian), vers de Al. Felea; *Le Danube descend, descend* (Se duce Dunărea la vale), sur vers de l'auteur. Demetrial Noru — *Je ne dis pas non* (Nu zic ba), vers de C. Theodorescu; *Le jour que tu aimeras* (In ziua în care vei iubi), vers Hary Negrin. Doboş Viorel — *Si tu ne crois* (Dacă nu crezi), texte adapté d'après Bacovia; *Mais je veux oublier* (Dar vreau să uit), vers d'Al. Felea, Giroveanu Aurel — *Je veux être belle* (Vreau să fiu frumoasă); *Je ne te quitte plus* (Nu mă mai despart de tine), vers d'Al. Felea; *Orties, les orties* (Urzicele, urzicele) vers de Hary Negrin. Grigoriu George — *Le marin, quand il aime* (Marinarul, când iubeste); *Ce soir on décolle* (Astă seară decolăm); *Eternité, je t'aime* (Eternule, te iubesc); *Faisons les fleurs chanter* (Să facem florile să cînte); *Celui qui n'a pas chanté* (Cine n-a cîntat); *Tu m'aimeras* (Mă vei iubi); *Le même tango* (Acelaş tango); *Que d'amour sous le Soleil* (Cîtă dragoste-i sub soare); *Soir bleu* (Seară albastră). Ionescu Emanuel — *Arrête-toi* (Opreş-te), vers de Dan Ghişescu. Kardoş Ştefan — *Peut-être, n'est-ce que la hasard* (Poate dintr-o simplă întâmplare); *Tu ne savais pas* (N-ai ştiut), vers de Tia Mureş; *Nuits d'insomnie* (Nopti fără somn), vers d'Al. Felea. Moga Sorin — *Je ne veux plus être triste* (Nu mai vreau să fiu trist); *Des chemins blancs sans nom m'appellent* (Mă cheamă drumuri albe fără nume), vers de Cecilia D. Popa Temistocle — *Celui qui sait aimer* (Cine ştie a iubi), vers de A. Storin; *Je te salue, jeunesse!* (Te salut tinereţe), vers de M. Blok; *A qui ressemblez-vous?* (Cu cine semeni dumneata?). Suţu Rodica *Laiss-moi au moins le souvenir* (Lasă-mi măcar amintirea), vers de Liliana D. Urmuzescu Paul — *Que de soleil!* (Cît soare!). Veselovschi Vasile — *Rien qu'une vie* (Numai o viaţă), vers de M. P. Maximilian; *L'été n'a pas de fin* (Vara nu are sfîrşit), vers de Fl. Buref. Winkler Adalbert — *Un cygne et une petite-fille* (o lebădă şi o fetiţă), vers de C-tin Cârjan; *La vie et belle* (Viaţa e frumoasă), vers de M. Dumbravă.

Dès l'enfance, Wagner-Regeny faisait preuve d'un talent musical peu habituel. Il étonnait son entourage par son jeu du piano. Après la première guerre mondiale, le jeune homme fut envoyé en Allemagne pour études. Il commence son instruction à Leipzig en 1919 et poursuit ses études à Berlin de 1920 à 1923. De 1923 à 1925, Wagner-Regeny obtient un poste de co-répétiteur au Berliner Volksoper. En 1925/26, le jeune musicien est élu conseiller technique à la nouvelle institution du film sonore allemand (Deutscher TonFilm). Les années suivantes (1926—1929), il accompagne, comme chef d'orchestre et compositeur, le fameux maître de ballet Rudolf von Laban, dans les tournées de ce dernier à travers la Hollande, la Suisse et l'Autriche. De 1930 à 1945, Wagner-Regeny a vécu en Allemagne où il a déployé une activité soutenue de professeur de musique et de compositeur. Il y a joui de l'amitié de l'éminent scénographe et librettiste Gaspar Neher. La collaboration avec Neher stimula fortement la créativité de Wagner-Regeny dans le domaine de la musique d'opéra et de ballet. La correspondance entre les deux artistes a récemment paru à Berlin, en une édition soignée par Wagner-Regeny même. C'est à présent également que paraît son opéra „Der Günstling“ écrit en 1934. Il sera mis en scène en 1935 à Dresde, sous la baguette de Karl Böhm. Un autre opéra, peut-être la plus puissante de ses oeuvres, „Die Bürger von Calais“, achevé en 1938, est monté en 1939 au Linden-Oper de Berlin, sous la direction musicale de Herbert von Karajan.

Après la seconde guerre mondiale, Rudolf Wagner-Regeny est chargé de la direction de l'Ecole Supérieure de Musique de Rostock (Rép.Dém.Allemande). En 1950, il est nommé professeur à la Deutsche Hochschule für Musik (Berlin). Il est co-opté membre de l'Académie Allemande des Arts (Deutsche Akademie der Künste). Son oratorio „Prometheus“, écrit spécialement pour l'inauguration du nouvel opéra de Kassel (Allemagne Ouest), est bien reçu dans les deux Allemagnes. Le dernier opéra de Wagner Regeny écrit d'après un texte de Hugo von Hofmannstahl, terminé en 1960, est représenté en première l'année suivante à Salsbourg avec un succès retentissant.

L'activité de compositeur de Wagner-Regeny a été orientée en première ligne vers le théâtre musical. Il convient de rappeler l'accueil particulièrement populaire obtenu par „Sganarelle“ son opéra des années de jeunesse. Des opéras qui suivirent, „Johanna Balk“ a connu de nombreuses mises-en-scène. La fécondité de Wagner-Regeny s'est manifestée également dans les autres domaines. De son oeuvre symphonique, nous relevons la suite „Figurines mythologiques“ et le Concerto pour piano et orchestre. A la musique de chambre contemporaine, Wagner-Regeny a apporté entre autres un Quatuor de cordes très réussi et un Divertissement pour trois bois et percussion. Ses lieder sur des vers de Rilke et Brecht sont très appréciés.

„Notre exercice journalier“ — a dit Rudolf Wagner-Regeny — „doit comprendre les actions suivantes : la transposition du brouillard et des ténèbres de l'existence humaine en bonne musique, la transformation, — par des sons — de la tristesse en joie, de l'obscurité en lumière, des choses insignifiantes ou indifférentes en choses dont l'homme ne puisse jamais plus se passer...“

G. HROMADKA

SUMAR

Cornel Țăranu

MIORIȚA — Baladă-oratoriu de Sigismund
Toduță 1

Al. Colfescu

Opera DECEBAL de Gheorghe Dumitrescu. 6

Sabin V. Drăgoi

Armonizarea cîntecului popular românesc — V 9

Tiberiu Olah

Muzică grafică sau o nouă concepție despre
timp și spațiu ? (însemnări despre perioada
preserială a lui Webern). 13

Grigore Constantinescu

Principii ale unei școli de dirijat. 23

INTERVIURI

Carla Maria Casanova

Rodica Savopol

Roberto Hazon 24

Iosif Sava

Interpreți români despre creația națională
(Al. Hrisanide, Martha Kessler, Emilia Pe-
trescu, Ana Iftinchi) 27

Viorel Cosma

Cultura muzicală românească în epoca Re-
nașterii 30

VIAȚA MUZICALĂ

Constantin Bugeanu

Orchestra simfonică a Filarmonicii din Le-
ningrad. 37

J.-V. Pandelescu

Retrospectivă. 38

Teodora Albescu

Festivalul Toamna muzicală clujeană. 41

Florian Lungu

Spectacole de muzică ușoară. 42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Constantin Drăgoi

Paul Constantinescu. 44

Georg Hromádka

Rudolf Wagner-Regeny 48

SOMMAIRE

Cornel Țăranu

MIORIȚA — ballade-oratorio par Sigismund
Toduță 1

Al. Colfescu

L'opéra DECEBAL de Gheorghe Dumitrescu 6

Sabin V. Drăgoi

Harmonisation de la chanson populaire
roumaine — V 9

Tiberiu Olah

Musique graphique ou une nouvelle concep-
tion du temps et de l'espace ? (notes sur une
période pré-sérielle de Webern) 13

Grigore Constantinescu

Principes d'une école de direction musicale. 23

INTERVIEWS

Carla Maria Casanova

Rodica Savopol

Roberto Hazon 24

Iosif Sava

Solistes roumains qui parlent de la création
musicale nationale (Al. Hrisanide, Martha
Kessler, Emilia Petrescu Ana Iftinchi). 27

Viorel Cosma

La culture musicale roumaine pendant la
Renaissance. 30

LA VIE MUSICALE

Constantin Bugeanu

L'orchestre symphonique de la Philharmonie
de Leningrad. 37

J.-V. Pandelescu

Rétrospective 38

Teodora Albescu

Le Festival „L'automne musical“ de Cluj. 41

Florian Lungu

Les spectacles de musique légère. 42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMAINE

Constantin Drăgoi

Paul Constantinescu. 44

Georg Hromádka

Rudolf Wagner-Regeny 48