

## LENIN

### și semnificația artei

*„...Dacă experiența pe care Lenin a întreprins-o, experiența socialistă, nu va reuși, atunci civilizația modernă va pieri, tot astfel cum au pierit în trecut multe civilizații. (...) Lenin a creat o nouă metodă... Dacă și ceilalți vor urma metodele lui Lenin, se va deschide înaintea lor o eră nouă și noi nu vom mai fi amenințați cu pieirea și catastrofa, pentru noi va începe o istorie nouă, o istorie despre care acum nu ne putem forma decât o imagine vagă“.*

*George Bernard Shaw*

Metoda lui Lenin — la care se referă non-conformistul G. B. Shaw, foarte zgîrcit în general cu entuziasmul său — este dialectica, înțeleasă într-un fel complex: teorie, explicație a dezvoltării; metodologie a cercetării și stăpînirii ei: stil de gîndire, dar și mod de viață practic-spirituală, de sensibilitate și acțiune... Acest sens plinar al dialecticii a fost surprins într-o formulare sintetică și reactualizat, cu energie, de gîndirea românească marxistă creatoare prin relevarea luptei dintre nou și vechi, ca structură fundamentală a dezvoltării sociale, a condiției umane. În această perspectivă, dialectica devine o metodă suplă de captare și integrare a dinamicii vieții în cunoașterea, valorizarea și acțiunea umană. „Metoda lui Lenin“ constituie o invitație și incitare neistovită la demistificarea conștiinței, la ancorarea în realitatea umană, fluctuantă și diversă, la liberare de idoli și mituri ideologice, de tipare dogmatice, ce siluiesc gîndirea, tocesc sensibilitatea și frîng aripile voinței de a făptui, de a crea...

Dacă e înțeleasă în spiritul ei, metoda lui Lenin reprezintă de fapt, o metodologie a creativității.

Lenin a aplicat în chip exemplar această metodologie a creativității în domeniul hotărîtor al existenței umane, în experiența transformării revoluționare a societății... Cît de intransigent a fost el față de orice îngrădire a liberei manifestări a inițiativei maselor, față de orice încercare de a descuraja desfășurarea criticii constructive, față de orice tendință de a opri sau a încorseta inovația și inventivitatea prin structuri birocratizate se poate constata ușor, răsfoind scrierile sale de după Revoluția din Octombrie.

În această perspectivă, opera lui Lenin oferă și numeroase puncte de reper pentru înțelegerea destinului artelor în lumea contemporană.

În lucrările lui găsim puține referiri directe la artă. Dintre acestea, cele mai multe privesc funcția socială, ideologică a activității artistice: rolul ei — componentă inalienabilă a spiritualității umane — în dinamica dezvoltării sociale contemporane. Elementul esențial al contribuției leniniste, în această direcție, constă în dezvoltarea tezei marxiste despre caracterul ideologic al artei. În noile condiții, în care clasa muncitoare, organizată în partidul ei propriu, preia, în mod efectiv, inițiativa istorică a transformării revoluționare a societății, angajarea socială a artei ia caracterul unei opțiuni ce se definește în raport cu proiectul de dezvoltare umană și socială cuprins în programul partidului comunist. În acest context, arta dobîndește o funcție partinică.

Partinitatea artei (și în general a oricărei atitudini umane, fie spirituală, fie exteriorizată în acțiuni) este o funcție ce i se poate asocia unei creații (elaborării, difuzării, „consumării“ ei) întrucît ea s-a constituit, ca valoare estetică. Partinitatea nu se transformă de la sine în valoare artistică, după cum nici aceasta din urmă nu generează în mod automat o poziție partinică pozitivă... Sociologia artei a confirmat, prin numeroase analize factuale, această concepție. Oricum, poate nu este inutil de precizat că partinitatea, în concepția lui Lenin, reprezintă o funcție obiectiv constatabilă a artei, pe care analiza științifică o poate pune în evidență. În nici un caz, ea nu se instituie prin decretare subiectivă ori administrativă.

De numele lui Lenin se leagă, după cum se știe, și definirea artei, ca reflectare a realității. Izolate din context, privite în afara dezvoltării ideologice a lui Lenin, unele formulări — luate cu precădere, din opera anterioară maturității sale depline — au fost interpretate adesea în sensul realismului naiv, al empirismului materialist precritic și necritic. Față de aceste exegeze simpliste și unilaterale, se cuvine a releva că reflectarea — în semnificația pe care o dobândește ea în scrierile leniniste mai târzii (în special în Caiete filozofice) — nu este echivalentă cu o reproducere pasivă, în nici un caz nu constă în redarea naturalistă a realității, ca obiect al contemplării, ci înseamnă producerea unui univers de semnificații, care, în activitatea spirituală și materială a oamenilor, îndeplinește rolul unui echivalent funcțional, al unui analogon, al realului... Valoarea acestor semnificații artistice create, cu referire la om și lumea sa, nu poate fi derivată nemijlocit din funcția reproductivă a artei, ci depinde, mai ales, de funcția sa constructivă-expresivă: arta „reflectă” atitudinile umane, condiția umană în toată diversitatea ei; lumea obiectelor și a relațiilor umane încorporate în obiecte, obiectivate o interesează numai întrucât devine purtătoare a unor sensuri umane. De aceea, în concepția lui Lenin, reflectarea nu reproduce numai lumea omului — centrată în jurul acestuia — ci o și produce: „conștiința omului nu numai că reflectă lumea obiectivă, citim în Caiete filozofice — dar și o creează — (Opere complete, vol. 29, 1966, p. 180). Artă nu reproduce doar atitudinile umane, dar le și produce: ea modelează sensibilitatea umană, explorează noi dimensiuni, descoperă sau instituie noi înțelesuri. Ea „reflectă” obiectul cel mai semnificativ al practicii sociale, realitatea umană, dar „reflectă” totodată și subiectul acesteia, agentul practicii sociale, în toată complexitatea raporturilor sale cu lumea naturală și artificială...

Gustul artistic al lui Lenin își mărturisea preferința pentru arta romantică și, mai ales, pentru „marea tradiție” a realismului. Cu toate acestea, concepția leninistă despre dialectica reflectării — aplicabilă și artei între anumite limite — nu poate fi exploatată în folosul vreunui fel de dogmatism al gustului, ci implică o deschidere, receptivitate față de inovația artistică.

Din principiul reflectării dialectice nu poate fi dedusă simplist și direct o estetică a imitației. El trimite, mai de grabă, la o estetică a construcției de modele, a intenției de a revela omul printr-o serie neîncheiată de modele diverse, simboluri-metaphore revelatorii... O astfel de interpretare a tezei despre reflectare în artă se sprijină și pe notații leniniste, cum ar fi, între altele, această remarcă, pe marginea unui text din Feuerbach: „Artă nu cere ca operele ei să fie recunoscute drept realitate” (op. cit., p. 48). Artă reproduce realitatea umană, dar o reproduce producând o extindere, transformare și aprofundare a ei... Căile ei nu pot fi prescrise pe baza unor criterii prestabilite, căci esența ei este o dialectică a creativității. Poziția lui Lenin față de idealism, ca reflectare denaturată a realității poate servi drept punct de reper și pentru aprecierea critică a experiențelor artistice extreme. „Din punctul de vedere al materialismului vulgar, simplist, metafizic, — spune Lenin — idealismul filozofic nu este decât ineptie. Din punctul de vedere al materialismului dialectic, dimpotrivă, idealismul filozofic este o dezvoltare (amplificare, umflare) unilaterală, exagerată... a uneia dintre trăsăturile, limitele cunoașterii...” (op. cit., p. 302). O estetică marxist-leninistă, — (care și-a asimilat, bineînțeles, metodologia extrem de exigentă a criticii ideologice), — nu se poate degrada pînă la situarea ei pe pozițiile materialismului vulgar, ci descoperă chiar, în aspectele inedite, adesea unilaterale, excesive ale artei un efort de a exprima noi semnificații umane. Luate izolat, ca momente absolutizate, aceste experiențe pot duce la unilateralitate, la un dogmatism de-a-ndoaselea: inovația în expresie, ca scop în sine, poate anula — total sau parțial — condițiile comunicării artistice. Integrate, însă, în procesul deschis al creației artistice, ele pot dobîndi un sens ce se cere examinat și evaluat cu simț de răspundere.

Centenarul nașterii lui Lenin va prileji spiritualității contemporane noi confruntări cu opera lui și cu realitățile epocii. Căutînd să descifrăm cîteva aspecte vii și semnificative ale scrisului lui Lenin pentru înțelegerea destinului artelor am stăruit asupra unor posibilități de interpretare care deschid un orizont neîngrădit de prejudecăți... Artă socialistă, — artă a „umanismului militant al epocii noastre” — poate găsi în acest cadru un imbold pentru potențarea aspirațiilor sale de a explora cu îndrăzneală și cumpănire a rosturilor ei, condiția umană în toată complexitatea-i dramatică, în înfrîngerile, dar și în victoriile sale. Una din aceste victorii este artă însăși, înțeleasă ca tehnică spirituală de dezalienare, — umanizare a omului, în act.

PAVEL APOSTOL

# INSCRIPTIE

- Omagiu lui Vladimir Ilici Lenin -

Largo - molto calmo, semplice

Versurile și muzica: T. Bratu

S. *p* *sfz* *p*  
Le

A. *p* *sfz* *p*  
nin

T<sub>1</sub> *p* *sfz*  
Le

T<sub>2</sub> *p* *sfz*  
Le

Br. *p* *sfz*  
nin

Bs. *p*  
nin

*sfz* *perd.*  
nin Gîn - di - re lu - ci - dă și trea - ză,

*sfz* *perd.*  
Gîn - di - re lu - ci - dă și trea - ză,

*sfz* *perd.*  
nin

*sfz* *perd.*  
nin

*sfz* *perd.*  
nin

*sfz* *perd.*  
nin

S. *sfz*  
Den - să ca re - ce - le ghe - ții po - la re, ca re - ce - le

A. *sfz*  
Den - să ca re - ce - le ghe - ții po - la re, ca re - ce - le

T. *sfz*  
Den - să ca re - ce - le ghe - ții po - la re, ca re - ce - le

B. *sfz*  
Den - să ca re - ce - le ghe - ții po - la re, ca re - ce - le

*dim. poco a poco* *mf* *cresc. poco a poco*

ghe-ții po-la-re, Sim-ți-re fier-bin-  
 ghe-ții po-la-re, Sim-ți-re fier-bin-  
 ghe-ții po-la-re, Sim-ți-re fier-bin-  
 ghe-ții po-la-re, Sim-ți-re fier-bin-  
 Sim-ți-re fier-bin-

*mf* *p*

bin-te, de soa-re to-rid, în a-mia ză,  
 bin-te, de soa-re to-rid, în a-mia ză,  
 te, de soa-re to-rid, în a-mia ză, de soa-re-n a-mia-ză,  
 te, de soa-re to-rid, în a-mia ză  
 te, de soa-re to-rid, în a-mia ză

*ppp* *perd.* *cresc. poco a poco* *mf*

Vo-in-ță, tă-ioa să, Ca  
 Vo-in-ță, tă-ioa să Ca  
 Vo-in-ță, tă-ioa să, Ca  
 Vo-in-ță, tă-ioa să Ca  
 Vo-in-ță, tă-ioa să Ca

*mf*

la-ma bru-ma-tă a fi-ru-lui ier-bii, ce stin-ca des-pi-că în  
 la-ma bru-ma-tă a fi-ru-lui ier-bii, ce stin  
 la-ma bru-ma-tă a fi-ru-lui ier-bii, ce stin  
 la-ma bru-ma-tă a fi-ru-lui ier-bii, ce stin  
 la-ma bru-ma-tă a fi-ru-lui ier-bii, ce stin



cum pă - na mor - ți și vie - ții,  
 ca des - pi - că în cum - pă - na mor - ții și vie - ții,  
 ca des - pi - că în cum - pă - na mor - ți și vie - ții, Ge - ne -  
 ca des - pi - că în cum - pă - na mor - ții și vie - ții, Ge - ne -  
 ca des - pi - că în cum - pă - na mor - ții și vie - ții,

A la marcia, ben marcato

Ge - ne - ral și sim - plu sol - dat!  
 și sim - plu sol - dat!  
 sim - plu sol - dat!  
 Ge - ne - ral și  
 rel și sim - plu sol - dat!  
 Ge - ne - ral și  
 ral și sim - plu sol - dat!  
 Ge - ne - ral și  
 Ge - ne - ral și sim - plu sol - dat!  
 Ge - ne - ral și

sim - plu sol - dat co - mu - nist,  
 sim - plu sol - dat co - mu - nist,  
 sim - plu sol - dat co - mu - nist, ge - ne - ral și sol - dat co - mu -  
 sim - plu sol - dat co - mu - nist, Ge - ne - ral și sol - dat co - mu -  
 sim - plu sol - dat co - mu - nist, Ge - ne - ral și sim - plu sol - dat co - mu -

**Marciale** **ritard.**  
 nist în Ma - rea Ar - ma - tă de lumi pro - le - ta - re, nu -  
 nist în Ma - rea Ar - ma - tă de lumi pro - le - ta - re, nu -  
 nist în Ma - rea Ar - ma - tă de lumi pro - le - ta - re, nu -  
 nist în Ma - rea Ar - ma - tă de lumi pro - le - ta - re, nu -

Tempo I

S. *f* *sf* *p*  
mi - tā: „Par - tid.“ Le

A. *p*  
mi - tā: „Par - tid.“ Le

T1. *p*  
mi - tā: „Par - tid.“

T2. *p*  
mi - tā: „Par - tid.“

B1. *p*  
mi - tā: „Par - tid.“

B2. *p*  
mi - tā: „Par - tid.“

*p* *p* *sfp* *p*  
nin Le nin

*p* *sfp* *p* *p*  
nin Le nin

*p* *sfp* *p*  
nin

*sfp* *p* *pp* *ppp* *morendo*  
nin

*sfp* *p* *pp* *ppp* *morendo*  
nin

*sfp* *p* *pp* *ppp* *morendo*  
nin

*sfp* *p* *pp* *ppp* *morendo*  
nin

*sfp* *p* *pp* *ppp* *morendo*  
nin





Doina din exemplul de mai sus nu sfârșește în măsura indicată de mine. Până la semnul V ea se mișcă în modul de *re* cu dese terminări pe dominantă melodică (nu și cea armonică). Partea ce urmează după semn este în mod cert în modul de *la*, cu cadența atît melodică cît și armonică pe dominantă.

Lelash-Gorj

2  
 Toa-ia ver- da mângă- rii- li si la- gori cu curvin  
 mi: IV  
 plug si bă- zoi cu cu- cu'n  
 I IV VII II VI IV  
 plu gi cu cin- id și eu min  
 I I  
 si do- ru fi- ne de coor- ne si dra- gule po- ne baabe  
 IV IV I  
 Naghe vi- la ne- că- ji- le. Naghe baabe ri- si- pi- le  
 IV I IV  
 S- amai- daunecu da plu gi S- amai- leu cu mindre' cring.  
 IV I IV

Scara acestei doine este în *mi minor*, cu trecătoare atingeri a paralelei majore și o singură dată cu o modulație în majorul subtonului.

Jirzul negru - Bihor

3  
 Tra- ge- ne na- ne- Tra- ge- ne Tra- ge- ne na-  
 Fa: I Y I  
 na- Tra- ge- ne Ca- și ca- dru- e- tra- ge- ne  
 Y I I Y II  
 Ca- și eu am tra- ge- ne- lu- Ca- și eu am tra- ge- ne- lu-  
 I I  
 Si- co- dru- se- la- ge- ne- lu- Mul- tumesc- u- la- mai- ce- mai  
 III IV I  
 Mul- tumesc- u- la- mai- ce- mai- Ca- mo- fă- cut- a- stu- c- i- la- mai.  
 I I I Y VI

Este o doină care se desfășoară în scările paralele *Fa major* și *re minor*.

În cadrul fenomenului general al artei, constituindu-se ca un domeniu artistic specific, creația folclorică își are legile proprii de desfășurare și promovare a valorilor sale.

APĂRUT SUB ÎNGRIJIREA  
LUI CONSTANTIN V. DRĂGOI.

## COMPOZITORII DESPRE CREAȚIA LOR

AUREL STROE

### Compoziții și clase de compoziții muzicale

În anul 1963 mi-am imaginat o operă de artă complexă în care diferite arte ca arhitectura, artele plastice, muzica și, împreună cu ele, tehnica modernă (electronică, mecanică) să-și aducă o contribuție specifică în cadrul unui ansamblu armonios.

Era vorba de o fîntină plasată undeva la marginea orașului și care să curgă neîncetat, din primăvară pînă în toamnă, simbol al devenirii și în același timp al permanenței. Totul îl vedeam realizat sub forma unui continuum exprimat prin lumini colorate proiectate pe apă, lumini care se transformă mereu definindu-se în fiecare moment pentru a-și pierde mereu identitatea — o muzică evoluind insesizabil și o arhitectură care să crească organic din pămîntul parcului care ar fi înconjurat fîntina (arta cinetică ar fi putut avea un cuvînt de spus). Ansamblul se constituie mereu altfel în funcție de anotimp, de factori meteorologici și de ora zilei.

Prin contemplarea fîntinii din unghiuri diferite, doream să se producă efecte analoage cu variațiile ce puteau fi remarcate în momente diferite ale curgerii timpului. Fîntina trebuia să fie rezultatul colaborării unor specialiști din domenii foarte diferite, de la arhitect și sculptor, la electronist.

Arhitectura, realizările plastice, „partitura” luminilor și muzica trebuiau să aibă o bază comună, o structură unică. Am pornit în definirea acestei structuri de la observații asupra unor aspecte foarte generale ale gândirii muzicale (privită sub unghiul gândirii compozitorului, al „creatorului” de muzică). Aspectele erau atît de generale încît depășeau condițiile muzicii, găsindu-și aplicare și în celelalte domenii. Trecînd într-un plan de gîndire atît de general, au devenit necesare mijloace noi de lucru pentru a putea stăpîni domeniul pe care începusem să mi-l făuresc. Logica simbolică și unele capitole ale matematicii m-au ajutat efectiv. Am început să colaborez în acest scop cu unii matematicieni. Și cu toate că nu mi-a fost dat să realizez Fîntina, unele părți din preocupări au rămas și s-au dezvoltat. Cantitatea imensă de muzică (sute de ore) care trebuia realizată și posibilitățile multiple care se deschideau în fiecare moment, dînd naștere unui arbore, m-au condus treptat la teoretizarea unei clase de compoziții muzicale,

compozitorului fiindu-i dat să înfăptuiască nu o *compoziție muzicală* ci o *clasă de compoziții*, nu o *simfonie* ci însăși „*simfonia*”. Aci calculatorii electronici devin necesari. În primul rând însă, se pune problema limbajului și strins legat de el, a sistemului de semne pe care compozitorul trebuie să-l adopte pentru a defini o clasă de compoziție. Se știe că folosind notația (sistemul de semne) utilizată în muzica europeană tradițională, nu putem nota decît o singură piesă muzicală, unul din membrii clasei de compoziții. Notațiile așa zise libere din muzica actuală ar putea realiza pînă la un punct acest lucru, din păcate însă sînt încă foarte primitive și grosolane.

Am folosit o notație simbolică împrumutată din matematică în primul rând pentru generalitatea ei, fapt care permite determinarea unei întregi clase de compoziții muzicale oricît de cuprinzătoare ar fi și în al doilea rând pentru precizia ei, precizie necesară muzicii oricît de „aleatorie” s-ar vrea ea.

În cele ce urmează, prezentăm deocamdată doar niște considerații fundamentale: a) asupra materialului sonor utilizat în cadrul clasei de compoziții pe care o vom studia (Prolegomenele I) și b) asupra unui aspect fundamental aparținînd oricărei muzici (prin prolegomenele II). A doua parte a studiului (pe care o vom publica ulterior) va consta din expunerea clasei de compoziții pe care o studiem. Cea de-a treia parte va conține considerații asupra claselor de compoziții, asupra semnificației muzicale și ca un corolar, o meditație asupra frontierei muzicii. Se va pune la tot pasul problema forței de creație omenești manifestate în muzică și rolul calculatorului electronic.

## Prolegomene I

0.1. Fie mulțimea de frecvențe  $F = \{\psi g^{\frac{h}{m}}\}$ , unde  $g$  real,  $g \geq 1$ ;  $h$  întreg,  $h > 0$ ;  $m$  întreg,  $m \geq 1$ . Coeficientul  $\psi$  reprezintă frecvența pe care o luăm ca origine;  $g$  reprezintă o *unitate etalon* (constantă) care exprimă valoarea raportului dintre două frecvențe  $f_i, f_j \in F$  între care compozitorul consideră că există o relație  $f_i = f_j \pmod{m}$ . Cu ajutorul lui  $g$  putem genera o clasă de frecvențe, pornind de la o frecvență dată  $f_0 \in F$  astfel:

$$x = g^n \times f_0 \text{ cînd } n = 0, 1, 2, \dots$$

valorile luate de  $x$  fiind elementele clasei de frecvențe;  $m$  indică numărul de frecvențe pe care compozitorul le inserează în fiecare unitate etalon, iar  $h$ , numărul de ordine al frecvențelor, ținînd seama de ordinea crescătoare (mulțimea  $F$  este total ordonată).

0.2. Din cele de mai sus rezultă că putem defini pe  $F$ ,  $m$  clase de resturi pe care le notăm  $h_0, h_1, h_2, \dots, h_{m-1}$  și care formează mulțimea claselor de frecvențe  $F/m$ . Mulțimea  $F/m$  bucurîndu-se de proprietățile grupului aditiv, putem defini pentru orice  $h_i, h_j \in F/m$ , două alte elemente  $p, p^{-1}$  astfel încît să avem:

$$h_i + p = h_j$$

și

$$h_j + p^{-1} = h_i$$

ceea ce poate fi exprimat în limbaj muzical „între două sunete oarecare există deopotrivă un interval suitor și inversul său un interval coborîtor”.

0.3. Să examinăm o aplicație a mulțimii  $F$  în  $F/m$ .

Formăm cu elementele lui  $F$  submulțimi disjunctive de cîte  $m$  elemente, fiecare din aceste submulțimi conținînd o singură dată fiecare element al sistemului de reprezentanți ai relației  $f_i = f_j \pmod{m}$ .

Submulțimile vor fi

$$\begin{aligned} \mathfrak{D}_0 &= \{f_0, f_1, \dots, f_{m-1}\} \\ \mathfrak{D}_1 &= \{f_m, f_{m+1}, \dots, f_{2m-1}\} \\ &\vdots \\ \mathfrak{D}_{n-1} &= \{f_{(n-1)m}, \dots, f_{nm-1}\} \end{aligned}$$

Dacă numim fiecare din aceste submulțimi *interval etalon* putem să numim mulțimea  $D$  care are ca elemente aceste submulțimi ale lui  $F$ , *mulțimea intervalelor etalon*.

Să considerăm partea din  $F$  pe care intenționăm să o utilizăm, — de pildă în muzica instrumentală partea cuprinsă între sunetul cel mai grav al instrumentelor grave până la sunetul cel mai înalt al instrumentelor acute sau, în muzica electronică, sunete situate la limita zonei de audibilitate. Numărul intervalelor etalon utilizate va fi  $V = \frac{u}{m}$  în

care  $u$  este numărul de elemente al părții lui  $F$  utilizabile. În acest caz  $D = \{\mathfrak{D}_0, \mathfrak{D}_1, \mathfrak{D}_2, \dots, \mathfrak{D}_{v-1}\}$ .

Deoarece în studiul de față submulțimile  $\mathfrak{D}_0, \mathfrak{D}_1, \mathfrak{D}_2 \dots \mathfrak{D}_{v-1}$  vor fi luate întotdeauna ca elemente din  $D$ , vom nota cu literă mică  $d_i$ , în care  $0 \leq i \leq v-1$ , pentru a specifica o pereche  $(d_i, h)$  din mulțimea produs  $D \times F/m$ .

0.4. Produsul  $D \times F/m$  va avea ca elemente perechi ordonate de forma  $(d_i, h)$  prin care desemnăm fiecare frecvență (din partea utilizabilă) a lui  $F$  astfel: elementul  $d_i \in D$  indică intervalul etalon în care trebuie localizată frecvența căutată, iar elementul  $h \in F/m$  indică clasa mod.  $m$  careia îi aparține frecvența. Printr-o astfel de pereche frecvența este pe de o parte clasată ca „sunet muzical”, pe de altă parte este determinată în mod unic în „scara frecvențelor”. Putem executa adunări și în  $D \times F/m$  cu condiția ca atunci când trecem de limitele părții lui  $F$  utilizabile să nu luăm în considerare rezultatele. Teoretic se poate imagina un sistem de numerație în bază  $m$  astfel încât coloana de ordinul unu indică clasa careia îi aparține frecvența iar coloana (sau coloanele următoare) indică intervalul etalon în care trebuie plasată. Adunarea se execută în acest sistem de numerație după regula cunoscută. Practic atunci când  $m \geq 10$  vom folosi două sau în cazuri extreme, care ar putea apărea în muzica electronică, trei cifre pentru indicarea clasei de resturi. Pentru adunarea a două frecvențe, practic putem lua exemplul dat de P. Barbaud în „La musique discipline scientifique” la pag. 104, exemplu dat pentru  $m = 12$  (sistemul temperat clasic). Exemplul se poate generaliza.

## Prolegomene II

1.1. Să luăm mulțimea tuturor părților din  $D \times F/m$  care conțin câte  $K$  elemente (diferite între ele). Între cele  $K$  elemente ale fiecărei părți există relații de tipul celor expuse la 0.2 și 0.4 Dacă — pentru a distribui pe parcursul unei compoziții cât mai omogen sunetele în cele  $m$  clase de resturi, vezi 0.2. — eliminăm printr-o restricție acele părți de  $K$  elemente din  $D \times F/m$  care conțin relațiile

$$(d_i, h_j) + (d_{i+1}, h_j)^{-1} = m^{-1} \quad \text{unde } 0 \leq i \leq v-1$$

și

$$(d_i, h_j) + (d_{i-1}, h_j)^{-1} = m \quad 1 \leq j \leq m^{-1}$$

obținem o mulțime  $S = \{s_1, s_2, s_3 \dots, s_n\}$  ale cărei elemente vor fi deci părți de  $K$  elemente din  $D \times F/m$ .

Să considerăm pe  $S$  ca mulțimea stărilor pe care le poate lua în mod succesiv un sistem, să-l numim POLY <sup>2)</sup> (schimbările de stare sînt incompatibile două câte două luate simultan). Deoarece momentele de schimbare a stărilor sistemului constituie o mulțime inclusă în mulțimea total ordonată (prin definiție) a momentelor din care se compune piesa, rezultă că și momentele de schimbare a stărilor vor constitui o mulțime total ordonată.

<sup>1)</sup> În cazul în care luăm  $g = 2$  (vezi 0.1) aceste relații se numesc în termeni muzicali: octava superioară și respectiv inferioară.

<sup>2)</sup> La sfîrșitul descrierii clasei de compoziții de care ne ocupăm vom schița un algoritm pentru determinarea numărului de stări diferite pe care îl poate lua sistemul POLY.

Să atribuim fiecărui moment al piesei câte o coordonată și să notăm mulțimea coordonatelor corespunzătoare momentelor la care au loc schimbări de stare ale sistemului POLY cu  $\Theta$ . Pe scurt le vom numi coordonatele schimbărilor de stare. Fie o listă formată din elemente aparținând mulțimii  $S$ . Lista poate fi redundantă în sensul că fiecare element  $s \in S$  poate să figureze de  $j$  ori,  $j > 0$ . Facem ca fiecare termen din listă să corespundă câte unei coordonate  $\vartheta \in \Theta$ . Să considerăm mulțimea  $\mathcal{S}$  care are ca elemente perechi de forma  $(\vartheta, s)$  corespunzătoare fiecărui termen al listei. Vom avea

$$\mathcal{S} \subset \Theta \times S$$

o relație definită peste tot. Proiecția din  $\mathcal{S}$  pe  $\Theta$  fiind egală cu  $\Theta$  și tăietura lui  $\mathcal{S}$  prin  $x = \vartheta$  cuprinzând întotdeauna un singur element  $s \in S$ , putem scrie:  $\text{card } \mathcal{S} = \text{card } \Theta$  și putem considera mulțimea  $\mathcal{S}$  ca mulțime ordonată cu relația de ordine din  $\Theta$ . Dacă definim o funcție  $s = f(\vartheta)$  asociată relației  $\mathcal{S} \subset \Theta \times S$  putem considera aplicația  $\Gamma_{\mathcal{S}}(\Theta)$  ca fiind o compoziție aparținând clasei de compoziții muzicale pe care o studiem.

*Observația 1:* Ordonarea lui  $\mathcal{S}$  după  $\Theta$  nu implică prin ea însăși o ordonare a elementelor listei de mai sus după alt criteriu decât cel al succesiunii în timp. Caracterul redundant al listei nu este afectat de ordonarea cronologică (după  $\Theta$ ) a elementelor care o compun.

*Observația 2:* Condiția ca o compoziție muzicală să fie o aplicație  $\Gamma_{\mathcal{S}}(\Theta)$  este necesară și suficientă pentru realizarea desfășurării în timp a compoziției. Dat fiind faptul că în relația  $\mathcal{S} \subset \Theta \times S$ , tăietura lui  $\mathcal{S}$  prin  $x = \vartheta$  cuprinde întotdeauna un singur element, fiecare compoziție muzicală reprezintă un caz unic corespunzător listei în care ordinea de apariție a elementelor  $s$  ale mulțimii  $S$  este univoc determinată prin definirea funcției  $s = f(\vartheta)$ . Definirea acestei funcții este necesară pentru realizarea oricărei compoziții muzicale. Deasemenea este necesară precizarea coordonatei  $\vartheta$  pentru fiecare schimbare de stare a sistemului,  $\Theta$  fiind mulțimea de definiție a funcției noastre. Variind numai coordonatele momentelor de schimb ale stărilor sistemului, compozitorul va obține imagini  $s$  diferite, ceea ce implică compoziții diferite între ele, funcția  $s = f(\vartheta)$  rămânând la fel definită și constituind caracteristica structurală a mulțimii de compoziții astfel rezultate. Să numim o astfel de mulțime de compoziții o *specie*.

1.2. Numim *contur melodic* o listă de elemente aparținând mulțimii produs  $D \times F/m$  atunci când putem afirma despre orice pereche de elemente <sup>3)</sup>  $(a, b)$  fie că  $a$  precede pe  $b$ , fie că  $b$  precede pe  $a$ , dar niciodată nu putem avea simultan pe  $a$  și pe  $b$ . Considerăm deci un contur melodic ca o succesiune de substituiri ale unui element din  $D \times F/m$  cu un element din aceeași mulțime la momente ale căror coordonate sînt o submulțime din mulțimea coordonatelor corespunzătoare momentelor piesei muzicale. În consecință putem atribui fiecărui moment în care are loc o substituție câte o coordonată care să-l reprezinte pe axa momentelor.

Să notăm cu  $L = \{l_1, l_2, \dots, l_k\}$  mulțimea listelor de contururi melodice pe care le folosim într-o compoziție și cu  $\Theta' = \{\vartheta'_0, \vartheta'_1, \vartheta'_2, \dots, \vartheta'_n\}$  mulțimea coordonatelor momentelor de substituție de pe toate cele  $K$  liste. Putem indica momentul la care are loc o substituție, prin coordonata momentului și prin lista pe care are loc substituția din acel moment. Putem nota orice moment de substituție aparținând uneia din cele  $K$  liste melodice printr-o pereche ordonată  $(\vartheta', l)$ . Mulțimea tuturor momentelor la care au loc substituiri pe cele  $K$  liste melodice va fi:  $T' \subseteq \Theta' \times L$ , unde proiecția lui  $T'$  pe  $\Theta'$  este egală cu  $\Theta'$  iar tăietura lui  $T'$  prin  $x = \vartheta'$  este formată din părți care conțin de la 1 la  $K$  elemente  $l \in L$ . Ordonînd mulțimea  $T'$  cu relația de ordine  $\Theta$  (care este o mulțime total ordonată), vom obține o ordonare parțială a lui  $T'$ . Ordonarea lui  $T'$  cu relația de ordine din  $\Theta'$  nu poate fi totală decât atunci cînd tăietura lui  $T'$  prin  $x = \vartheta'$  conține întotdeauna *un singur element*  $l \in L$ .

<sup>3)</sup> Amintim, pentru a nu se confunda, că la rîndul lor și aceste elemente din  $D \times F/m$  sînt tot niște perechi însă de forma  $(d, h)$ .



*Observația*: Acest ultim caz reprezintă ceea ce înțeleg muzicienii prin „ritm complementar”. Din punct de vedere muzical avem cazul contrar ritmului complementar atunci când tăietura lui  $T$  prin  $x = \vartheta'$  conține întotdeauna toate cele  $K$  elemente  $l$ . Muzicienii numesc această situație „contrapunct notă contra notă la  $k$  voci”.

Pentru indicarea unei substituiri vor fi necesare două perechi ordonate  $(d, h)$  și  $(\vartheta', l)$  aparținând mulțimilor produs  $D \times F/m$  și respectiv  $\Theta' \times L$ . Să considerăm pe  $\Gamma'$  o submulțime din  $D \times F/m$  care conține toate perechile  $(d, h) \in D \times F/m$  utilizate cel puțin odată în cel puțin una din cele  $K$  liste  $l \in L$ , liste aparținând unei compoziții muzicale. Dacă notăm cu  $M'$  mulțimea substituiților din toate cele  $K$  liste avem:

$$M' \subset \Gamma' \times T'$$

unde prin definiție proiecția lui  $M'$  pe  $\Gamma'$  este egală cu  $\Gamma'$ .

1.3. Așa cum am arătat la 1.1. o stare  $s$  a sistemului POLY fiind o parte de  $K$  elemente din  $D \times F/m$  este alcătuită din perechi de forma  $(d, h)$ . Să considerăm succesiunea de stări  $s$  ale sistemului ca rezultatul întâlnirii elementelor  $(d, h)$  care se află pe cele  $K$  liste melodice,  $l \in L$ . Mai precis spus, vom caracteriza fiecare element care aparține unei stări a sistemului prin perechea  $(d, h)$  și printr-o pereche  $(\vartheta, l)$  care aparține mulțimii  $T \subseteq \Theta \times L$ . Mulțimea  $T$  este mulțimea momentelor la care are loc o substituie pe una din cele  $k$  liste melodice, substituie care determină o schimbare de stare a sistemului POLY. Observăm că atât mulțimea  $T$  cât și mulțimea  $T'$  sînt mulțimi care conțin aceleași elemente: momente la care au loc substituiri pe listele melodice,  $l \in L$ . Rezultă că  $T \subseteq T'$ . Să reținem cazul  $T = T'$ , ceea ce implică: a)  $\Theta = \Theta'$  și b) proiecția lui  $T$  pe  $\Theta'$  este egală cu  $\Theta$ . Reprezentarea identică a lui  $T'$  în  $T$  constituie o reprezentare *automorfă identică* în  $T$ , ( $T = T'$ ) care exprimă condiția necesară și suficientă pentru existența oricărei *polifonii ritmice*.

Să definim o mulțime  $M$  ale cărei elemente sînt substituiri pe o listă melodică  $l \in L$  care au loc la un moment  $\vartheta \in \Theta$  și care determină o schimbare de stare în sistemul POLY. Vom nota elementele lui  $M$  prin perechi de forma  $[(d, h), (\vartheta, l)]$ . Trebuie să subliniem că  $(d, h)$  reprezintă elementul din  $D \times F/m$  care substituie la momentul  $\vartheta$ , pe o listă  $l$  un alt element din aceeași mulțime pe care nu-l includem în notația noastră.

Dacă notăm cu  $\Gamma$  o submulțime din  $D \times F/m$  care conține toate perechile  $(d, h)$  utilizate cel puțin odată în cel puțin una din stările  $s$  care apar în cadrul unei compoziții, vom avea:

$$M \subset \Gamma \times T \text{ unde proiecția lui } M, \text{ pe } \Gamma \text{ este egală cu } \Gamma.$$

Luînd  $M = M'$  ceea ce implică  $\Gamma = \Gamma'$  și  $T = T'$  putem defini polifonia<sup>4)</sup> ca o reprezentare automorfă identică în  $M$ , ( $M = M$ ), reprezentare implicată de reprezentarea automorfă identică în  $\Gamma$ , ( $\Gamma = \Gamma'$ ) și de existența polifoniei ritmice (reprezentarea automorfă identică în  $T$ , ( $T = T'$ )).

*Observație*. Această definiție a polifoniei exprimă faptul că muzicienii consideră orice element  $(d, h) \in D \times F/m$  utilizat într-o piesă ca fiind pe de o parte un element al unei stări a sistemului POLY,  $s \in S$ , pe de altă parte ca element al unei liste melodice  $l \in L$ .

1.4. Să notăm cu  $\Theta_i$  o parte din  $\Theta$  caracterizată prin faptul că tăietura lui  $T$  prin orice  $x = \vartheta_i$  pentru  $\vartheta_i \in \Theta_i$ , conține întotdeauna un singur element  $l_i \in L$ ,  $1 \leq i \leq K$ . Deci  $\Theta_i$  reprezintă mulțimea coordonatelor corespunzătoare tuturor momentelor la care au loc substituiri pe o

<sup>4)</sup> În acest capitol considerăm noțiunea de polifonie în accepția sa cea mai generală cuprinzînd deopotrivă stilurile armonice, contrapunctice, monodie acompaniată, punctualist, heterofonic, etc.

listă  $l_i \in L$ . Știind că proiecția lui  $T$  pe  $\Theta$  este egală cu  $\Theta$ , putem scrie :

$$\bigcup_{i=1}^k \Theta_i = \Theta.$$

*Definiție :* Numim durata unui element  $(d, h)$  din  $D \times F/m$  — pe scurt durata —, diferența  $g > 0$  între oricare două proiecții succesive ale lui  $T$  pe  $\Theta_i$ . Diferența  $z = \vartheta_{i, n-\xi} - \vartheta_{i, n}$  atunci când  $\vartheta_{i, n}$  și  $\vartheta_{i, n+\xi} \in \Theta_i$  și indică numărul de momente pe care le subîntinde un element din  $D \times F/m$  aflat pe o listă  $l_i \in L$  fiind delimitat de coordonatele  $\vartheta_{i, n}$  și  $\vartheta_{i, n+\xi}$ . Coordonata  $\vartheta_{i, n}$  reprezintă momentul în care elementul din  $D \times F/m$  îl substituie pe predecesorul său (aflat pe aceeași listă) iar  $\vartheta_{i, n+\xi}$  reprezintă momentul în care același element este substituit de succesul său (deasemenea aflat pe aceeași listă). *Considerăm că cele două coordonate  $\vartheta_{i, n}$  și  $\vartheta_{i, n+\xi}$  reprezintă două proiecții succesive ale lui  $T$  pe  $\Theta_i$  atunci când nu există o a treia proiecție  $\vartheta_{i, n+\nu}$  astfel încît să avem  $z' = \vartheta_{i, n+\nu} - \vartheta_{i, n} < z = \vartheta_{i, n+\xi} - \vartheta_{i, n}$ , unde  $\nu < \xi$ .*

Dacă avem pe o listă  $l_i$  : card.  $\Theta_i = p$ , coordonatele  $\vartheta_i \in \Theta_i$  vor delimita  $p - 1$  durate  $z > 0$ . Aceste durate — comparate între ele — pot fi mai mari, mai mici sau egale după numărul mai mare, mai mic sau egal de momente ale piesei exprimat de diferența  $z$ .

*Remarcă :* dacă considerăm pe  $\vartheta_{i, n}$  și  $\vartheta_{i, n+\xi}$  ca elemente ale proiecției lui  $T$  pe  $\Theta$ , în  $T \subset \Theta \times L$  pot apărea și alte proiecții ale lui  $T$  pe  $\Theta$  intermediare, să luăm  $\vartheta_{j, n+\nu}$  astfel încît :  $z' = \vartheta_{j, n+\nu} - \vartheta_{i, n} < z = \vartheta_{i, n+\xi} - \vartheta_{i, n}$ . Putem deci afirma că pe întinderea unei durate  $z$  aflată pe o listă  $l_i$ , corespunzător momentelor pe care aceasta le subîntinde (de la momentul  $\vartheta_{i, n}$  pînă la  $\vartheta_{i, n+\xi}$ ), pot apărea substituiri, de pildă la momentul  $\vartheta_{j, n+\nu}$  pe alte liste melodice ( $l_j \in L$ ),  $j \neq i$ , care determină schimbări în sistemul POLY.

În cazul ritmului complementar, atunci când tăietura lui  $T$  prin  $x = \vartheta$  conține întotdeauna un singur element  $l \in L$ , proiecțiile lui  $T$  pe orice  $\Theta_i$ , vor fi diferite de proiecțiile lui  $T$  pe orice  $\Theta_j$ , cînd  $1 \leq i, j \leq k$ ,  $i \neq j$ . Rezultă că în cazul ritmului complementar, trecerea de la o stare la cea următoare a sistemului POLY se realizează printr-o singură substituție pe o singură listă melodică.

Atunci cînd avem  $z' = z$ , substituțiile de pe listele  $l_i$ ,  $l_j \in L$  corespunzătoare lui  $\vartheta_{i, n+\xi}$  și  $\vartheta_{j, n+\nu}$  vor fi *simultane*.

*Observație :* În mod curent într-o piesă muzicală ritmul complementar apare în diferite combinații cu substituiri simultane care apar pe două sau mai multe, pînă la  $K$ , liste. Într-adevăr, tăietura lui  $T$  prin  $x = \vartheta$  este formată din părți care conțin de la 1 la  $K$  elemente  $l \in L$ , fapt care rezultă din condiția necesară și suficientă a polifoniei ritmice, cf. 1.3.

După numărul mai mic, sau mai mare de momente pe care-l subîntind duratele, putem să le comparăm între ele și să le ordonăm după criteriul „mai mic” — subîntinde mai puține momente decît ... — sau „mai mare” — subîntinde mai multe momente decît ... Obținem astfel o mulțime total ordonată  $Z$  a duratelor care va avea o durată minimă,  $z$  min. și o durată maximă,  $z$  max.

În elaborarea unei piese muzicale devine deseori necesară efectuarea unei partiții în mulțimea  $Z$  pentru a obține  $n$  submulțimi disjuncte două câte două, submulțimi pe care le vom numi *zone de durate*  $\mathfrak{z}_1, \mathfrak{z}_2, \dots, \mathfrak{z}_n$ . Partiția va fi astfel realizată încît :

$$\forall z_1^1 \in \mathfrak{z}_1 < \forall z_1^2 \in \mathfrak{z}_2 < \dots < \forall z_1^n \in \mathfrak{z}_n.$$

Rezultă că putem ordona și mulțimea zonelor de durată după criteriul „conține durate mai mari sau mai mici decît ...” astfel încît să putem afirma că  $\mathfrak{z}_l$  conține durate mai mici decît  $\mathfrak{z}_{l+1}$ , cînd  $1 \leq l \leq n$ . Deasemenea putem afirma că  $\mathfrak{z}_1$  conține duratele cele mai mici (inclusiv  $z$  min) iar că  $\mathfrak{z}_n$  conține duratele cele mai mari (inclusiv  $z$  max). De la caz la caz vom decide asupra numărului de durate pe care-l conține fiecare zonă.

(Va urma)

## Scurte însemnări

### despre opera expresionistă vieneză

de DORU POPOVICI

Dintr-un anumit unghi de vedere, arta expresionistă reprezintă un *summum magic*, cu un adevăr înfricoșător. Creatorii au impresia că totul se prăbușește în întâmpinarea sfârșitului, încât aproape toate concepțiile lor despre lume și viață se vor situa într-o constelație sumbră, a unei iremediabile disperări, de un pesimism dus pînă la paroxism. Născută în perioada primului război mondial — un eșec funest, lamentabil, o cale greșită sfîrșind în neant, ca o apocaliptică călătorie printre flăcări și tunete — era firesc ca aceasta să redea prin mijloace — ce-i drept, foarte plastice — un climat general de un patos ceșos. Nu o dată geniile devin destructive, nihiliste, dinamitînd întreaga artă a unei lumi crepusculare. Și totuși, în acest context de o tristețe metafizică, s-au ridicat și voci conștiente de spiritul de criză al unei culturi, care au știut să fie înțelepte, să neutralizeze acidul scepticismului, în licoarea binefăcătoare a unei arte, chiar dacă nu optimistă, deosebit de expresivă, în care creatorul să lupte pînă la capătul puterilor sale pentru a apăra umanitatea și nu să se îndrepte împotriva ei.

Încă din ultimii ani ai vieții lui Gustav Mahler, puternicul tragism propriu muzicii sale se infățișa în unele creații contemporane mult amplificate, pînă la transformarea lui într-o stihie atotstăpîitoare și atotdistrugătoare. Toate aceste noi lucrări artistice se încadrează în curentul expresionist.

Sub acest raport se pune accentul nu pe sesizarea imaginilor din lumea înconjurătoare ci pe imaginea interioară, pe trăirea necondiționată, „absolută“. Procesul de creație ne apare desfășurîndu-se „dinăuntru în afară“; se tinde astfel spre un pronunțat subiectivism, spre exacerbarea eului dus uneori pînă la paroxism. Realitatea în concepția expresionistă e disociată: omul și lumea înconjurătoare, considerată indiferentă sau chiar ostilă lui. Acest expresionism fiind axat pe intenția „psihologică“, preferă eroii zbuciumați, disperat romantici sau chiar conștiințele obscure, nereflexive, reduse la activitatea subconștientului. Artistul mizează pe tensiunea lăuntrică și adesea ne înfățișează cu lux de amănunte elementul monstruos și grotesc, cultivă culori deosebit de aprinse, mergînd pînă la stridențe și antiteze

brutale. Primejdia abstractizării este evidentă, traducîndu-se uneori prin dizolvarea limbajului.

Arnold Schönberg este prototipul caracteristic al acestei noi orientări în arta sonoră, împreună cu cei doi elevi ai săi, Alban Berg și Anton Webern; acest triumvirat alcătuiește școala vieneză și va avea o mare influență asupra dezvoltării întregii muzici din veacul nostru.

O creație expresionistă prin excelență poate fi considerată opera lui Arnold Schönberg intitulată „Așteptarea“. Această laconică monodramă într-un act redă neliniștea sufletească a unei femei îndrăgostite, ce-și așteaptă iubitul. Aleargă într-o pădure, unde are vedenii halucinante, de coșmar, ce imprimă stări de anxietate anvergura groazei, în alte cuvinte un caracter patologic. În cele din urmă eroina își înțilnește iubitul mort, opera terminîndu-se într-o cumplită ambianță a „morbului morții“.

În începutul operei, influențele melodiei finite, violent cromatizate, și ale unui erotism de un patos țulbure, specifice operei „Tristan și Isolda“ de Richard Wagner, sînt foarte pronunțate. Pe parcurs coloritul sumbru se accentuează, devenind predominant în discursul muzical al sopranei soliste. Autorul înlătură total funcțiile tonale clasice și recurge la tehnica compoziției atonale. Acordurile devin un fel de conglomerate sonore, în cadrul cărora *nici un sunet* nu se mai dublează, înlăturînd orice posibilitate de a se contura relațiile funcționale de tip clasic. Dispare diferența dialectică dintre consonanță și disonanță și din această cauză limbajul devine monocrom, apropiindu-se de o stare psihică ce se confundă cu anxietatea. O dată cu înlăturarea funcțiunilor se evită treptat și hegemonia acordurilor de trei tonuri — acele tipice „Dreiklang“ — ca și dualismul „cromatism — diatonism“, fără a dispărea însă un anume „clar-obscur rembrandtian“ — obținut prin alte procedee, în ciuda climatului dens al armoniei ultracromatizate. Polifonia este suprasaturată, cînd liber concepută, cînd imitativă, îngreuiată în desfășurarea ei de o ritmică clasicizantă — *aspect negativ în toată creația lui Arnold Schönberg* — cu momente de repriză, elemente tehnice mult contestate de Pierre Boulez în a sa carte „Penser la musique aujourd'hui“. Orchestrația e însă remarcabilă și denotă o măiestrie uimi-

toare ! Dacă Igor Stravinsky prefera sonoritățile nazale ale oboaielor și fagoților, Arnold Schönberg excelează prin valorificarea sonorităților senzuale ale cornilor și clarinetelor. Dacă Igor Stravinsky și Bela Bartok pledau și pentru coardele tratate ca „percuție“, Arnold Schönberg rămâne fidel unei cantabilități, dar nu olimpiane ca și la George Enescu, ci contorsionate, datorită liniei sinuoase a desenului melodic. Desigur că toate acestea se realizează instinctiv, fără o prealabilă organizare pe baza unui sistem bine definit.

În acest orizont lipsit de marile perspective materialiste, sensul luminos dispare, încît nici sunetul muzical cel mai expresiv nu poate să-l surprindă și să-l exprime. Și poate de aceea tragedia omului ne apare în arta sa și o tragedie a condiției umane. Evoluția sa este sub aspectul viziunii din ce în ce mai întunecate, o involuție. Dar arta lucidă găsește chiar în aceste cețoase suprafețe dominate de spiritul incertitudinii și pesimismului mijloacele cele mai adecvate pentru a se înnoi. Căutările de forme noi se fac însă cu eforturi dureroase și continue. Și în acest sens cuvintele contemporanului Beckett — „vorbesc serios... aș vrea să știu dacă am făcut totul înainte de a mă recunoaște învins și a abandona“ — vin să caracterizeze arta și năzuințele proprii nu numai marelui scriitor irlandez ci și zburcîmul chinuit al marelui vienez al zilelor noastre.

Ca și în cazul lui Beckett, tragedia acestui genial muzician este că îi lipsesc adevăratele aripi și o clară vedere panoramică. Totuși el dorește să zboare cît mai sus, însă fără ele. Și este oare numai tragedia lor sau și a multor alți artiști ai veacului în care trăim ?

O lucrare de ample proporții, reprezentativă pentru stilul de maturitate al lui Arnold Schönberg este opera „Moise și Aaron“. În prim plan se reliefează figura legendarului Moise, care vrea să înalțe poporul pe culmi spirituale, înfruntînd pe fratele său Aaron. Se accentuează lupta între cele două ideologii : aceea a lui Moise, ce pledează pentru o divinitate spiritualizată, imaterială și cealaltă a lui Aaron, care dimpotrivă, înclină spre idoli, în alte cuvinte spre o ideologie păgînă. Toată această luptă acerbă între vechi și nou este specifică în opera lui Arnold Schönberg și în ciuda unor evidente aspecte mistice, puternica încordare dramatică dualistă se evidențiază cu precădere. În începutul operei se relevă anunțarea lui Moise și încercarea acestuia de a refuza misiunea, sub motivul incapacității de a vorbi poporului. Vocea divină care l-a vestit îl încurajează ; îl va ajuta Aaron. În scena a 2-a a actului Moise îl întilnește pe Aaron în pustiu ; aici are loc prima divergență în ceea ce privește misiunea lor. În scena a 3-a ambii aduc poporului mesajul, ca dezvoltarea pro-

priu-zisă a acestuia să aibe loc în scena a 4-a. Aceasta se încheie în apoteoză prin corul de bucurie al poporului care la început crede în victoria lui Aaron. Un inspirat interludiu îl prezintă pe Moise pe muntele „Revelației“ ; poporul se întrebă : „unde este Moise și unde este Dumnezeu“ ? În actul II, scena I, Aaron și cei 70 de bătrîni se află pe același munte al „Revelației“ ; neliniște în legătură cu faptul că Moise stă acolo de 4 zile, fără a da semne de viață. În scena următoare a aceluiași act, poporul are impresia că Moise a fost ucis de zeul său. Aaron determină poporul să revină la credința în idoli. În acest sens scena a III-a prezintă „Vițelul de aur“, altarul respectiv și orgia revenirii la idolatrie. Un tînăr ce încearcă a opri desfășurarea trepidantă a evenimentelor este ucis ; sînt sacrificate 4 fecioare și asistăm la înfringerea temporară a ideilor lui Moise. Scenele 4 și 5, reprezintă printr-o nouă confruntare antagonică a celor 2 frați, secțiunile cele mai dramatice ale întregii opere. Abia în actul al 3-lea, totul se clarifică și Moise își impune punctul său de vedere — victoria idealului și a superiorității spiritului uman.

Sub acest aspect tehnic, Arnold Schönberg își concepe discursul muzical după o fructuoasă reflecție pe marginea sistemului serial. Compozitorul a enunțat astfel pentru prima dată în istoria muzicii „o soluție teoretică în care a considerat sunetele ca egale și avînd fiecare o valoare de expresie proprie, nesupusă unui centru și unor funcțiuni tonale“. Dar tocmai pentru că soluția sa avea aspecte arbitrare, de ordin pur teoretic, s-a grăbit s-o aplice în practică, lăsînd pe seama altora formularea școlastică.

Este atrăgător să urmărim un asemenea tip de melos, nelipsit de intervale ce conțin septime majore și nona minoră și pe deasupra solicită și o exagerată bogăție de nuanțe. Nu mai puțin interesant este și tipul de „cîntec vorbit“, ce oscilează între cantabil și declamație, între intonație precisă și aproximativă, între real și fantastic — pe plan estetic — datorită conțurării unei stări stranii.

Și în această operă autorul se conturează ca un excelent polifonist — *armonia este o derivantă a polifoniei* — nemaîținînd seamă însă de nici un principiu tonal baroc sau renascentist. Iar de la Richard Wagner preia nu numai romantismul disperat tristanesc ci și simfonismul acestuia, conceput pe baze de suprapuneri viguroase de linii contrapunctice. În toată opera se observă o fantezie debordantă, o variațiune permanentă și o tensiune virilă a expresiei. Și sub acest raport se cristalizează definitiv triumviratul de aur al muzicii cromatice universale alcătuit din Gesualdo da Venosa, Richard Wagner și Arnold Schönberg.

Cu toate aspectele ei discutabile, opera lui Arnold Schönberg a pus pe ordinea de zi a

muzicii contemporane o problemă de a cărei actualitate numai spiritele lipsite de luciditate se mai pot îndoi. Este vorba de necesitatea depășirii conceptului tradițional în tonalitate prin integrarea în muzică a unor noi dimensiuni sonore. Impulsul pe care l-a oferit muzicii problematica școlii vieneze a îndreptat această artă pe drumuri ce nu coincid întotdeauna cu cerințele marelui public. Dar cuceririle realizate grație acestui impuls nu pot să nu fie luate în considerare. Într-un răstimp de numai câteva decenii, muzica s-a îmbogățit cu o vastă gamă de noi modalități expresive și s-a dovedit aptă de o regenerare a însăși existenței sale.

Si Alban Berg este un creator care se înscrie ca și Arnold Schönberg, profesorul său, în curentul muzical expresionist. Acel curent ce continuă într-un anume fel unele trăsături specifice ale artei lui Richard Wagner și în această privință ne referim direct la opera „Tristan și Isolda“. Armonia și polifonia foarte densă, ce relevă în chip pregnant melosul ultra cromatizat, își pierd funcțiile tonale, trecind în sfera atonalismului, sistem fie organizat sever în „serialism“ — denumit într-un termen mai popular „sistemul celor 12 sunete“ — fie conceput mai liber. Și în acest ultim sens, nu o dată mai apropiat de o artă în care fantezia creatoare se desfășoară liber, însă nu anarhic, oscilând dualist, ca un „lanus Bifrons“, când spre lumea tonală, cu puternice rădăcini în muzica trecutului, când spre lumea atonală, dezvoltându-se profetic un discurs muzical nou și vizionar. Dar cu aceste noi mijloace de expresie semnificațiile optimiste ale vieții apar mai slab conturate, ca o culoare cenușie în mijlocul unor culori întunecate. În climatul unei adversități quasi-generale, Alban Berg, ca și colegul său de generație Anton von Webern și covârșitoarea personalitate componistică a timpului lor, Arnold Schönberg pătrunși de un pronunțat dispreț antifilistin, au desfășurat o vastă și multilaterală activitate de propagare și apărare a „noului“ în muzică, așa cum îl concepeau ei.

Alban Berg s-a afirmat mai ales ca un remarcabil compozitor de operă, posesorul unui temperament artistic profund, atât de un accentuat fior dramatic, cât și de un lirism intens, ce ne duce cu gândurile la poeziile lui Rilke și Trakl. În opera sa „Lulu“, pe lângă un sentiment de teamă, de anxietate dus uneori pînă la sumbră angoasă, autorul izbutește să se ridice la înțelegerea și apoi chiar la stigmatizarea viciilor societății burgheze. „Lulu“ reprezintă indiscutabil o virulentă critică a unei lumi alexandrine, care împinge în cele din urmă omul, chiar cu potențele sufletești cele mai luminoase, spre povârnișul fatal al mizeriei și demenței. Rolul principal, „Lulu“, are afinități cu rolul Violetei din „Traviata“ de Verdi sau

cu rolul lui „Manon“, din „Manon Lescaut“ de Puccini, cu deosebirea că în general climatul este mult mai tragic, legat în foarte mare măsură de criza spirituală a intelectualității burgheze. Aiban Berg a crezut în eternele valori morale, pe care agresivitatea imperialistă le-a călcat în picioare. Nu o dată în muzica lui întâlnim confesiunea unui suflet plin de duioșie și generozitate, doritor în mod sincer de lumină, puritate și frumusețe, chiar dacă acestea îi sint constant refuzate.

Opera „Lulu“ are la bază două nuvele de Frank Wedeking — „Spiritul pământului“ și „Cutia Pandorei“; în această postură sumbră, „Lulu“ parcurge gama pasiunilor, prăbușindu-se în boala și prostituție. Concepută în trei acte și un prolog, construcția muzicală a operei prezintă forme de canon, teme cu variațiuni și passacaglia, tratate cu o mare măiestrie și o bogată imaginație timbrală. Dincolo de șirul numeroaselor tentații de a ceda, de a se recunoaște un învins, de a gusta din plin amarul destrămării, Alban Berg în numele bunătății și al dragostei, conturează totuși un „catnarsis“ foarte expresiv, dorind sincer ca moartea și sensurii ei dizolvante să nu-și instaureze domnia asupra cugetului sau și al auditorului.

Cea mai reprezentativă creație a lui Alban Berg rămâne opera „Wozzeck“, ce are la bază o impresionantă lucrare a lui Georg Büchner, autor de o esență romantică, mort la tragea vîrstă de 24 de ani. „Wozzeck“ ilustrează drama vieții unui soldat, care trăiește în mare săracie împreună cu o femeie Maria și copilul lor. Bietul om este complet îndobitocit de educația militaristă prusacă, deși fondul sufletesc îi este bun fiind un om cinstit. Pentru a-și atenua lipsurile materiale, el se oferă drept studiu de ordin psihologic unui medic, prieten cu căpitanul său. Acest medic, inuman, încearcă să-i transmită o idee fixă, care ar face mai interesant obiectul cercetărilor sale. Între timp Maria cedează insistențelor unui tambur major, fapt ce grăbește deznodămîntul funebru al operei. Ajuns în culmea disperării, Wozzeck o ucide pe Maria, ca apoi să se sinucidă, aruncîndu-se în lac, lăsînd orfan pe unicul lor copil.

Melosul lui Alban Berg este mult mai inspirat și chiar mai variat în raport cu cel al profesorului său, Arnold Schönberg. Cu toate acestea, vom întîlni adesea un melos ce-l apropie de Arnold Schönberg, încadrat sever în sistemul serial, cu un desen melodic de un ambitus amplu, străbătut și uneori dominat de salturi mari de intervale, în care acel „diabolus in musica“ sau quarta mărită, septimele, nonele și octavele „impure“, joacă un rol hotărîtor. Dar totul se leagă subtil de un climat mai cantabil și de cele mai multe ori de un lirism, ce atenuază coloritul trist. Un melos conceput ceva mai tradițional, pe linia unei cantabilități nobile și reținute, ca și în liedurile de Hugo Wolf și poe-

mele dedicate de Richard Wagner Matildei Wesendonck, este încredințat Mariei, cu maximă eficiență sonoră. Unui asemenea tip de melodie nu-i sînt străine, nostalgia maladivă, „filozofii triste“ și într-o oarecare măsură „tonul lung de viori“ al unei romanțe sfișietoare, totul redat într-o ambianță armonică delicat străbătută de cromatism, sub toate raporturile limbajului. Ciudat! Nici cîntecul popular austriac nu-i lipsește tematicii bergiene... Valsul și tipice „ländler“ sînt mult transfigurate, imprimînd o varietate climatului muzical expresionist. Chiar și ritmul și motivele pregnante de „cîntec de masă“ pot fi ușor remarcate, fie în cîntarea corală, fie în cîntarea solistică; însă admirabil integrate în stilul general al operei, foarte original și în mod categoric depărtat de epigonism sau de eclecticismul supărător. „Cîntecul vorbit“ imprimă un puternic dramatism felului bergian de a concepe teatrul liric; el este folosit însă cu o mai mare economie de mijloace decît în cazul lui Arnold Schönberg, încît muzica nu suferă de acel „nociv ilustrativism sonor“, aproape cinematografic și își păstrează astfel puritatea de artă independentă!

Alban Berg simte nostalgia „acordurilor frumoase“, încît chiar și atunci cînd înlătură funcțiunile tonale și obișnuitele dublaje de fundamentale se creează adesea „disonanțe liniștite“, de o fină muzicalitate. Și în acest fel marele compozitor transformă — spre deosebire de Arnold Schönberg, abstract în totalitatea artei sale — discursul muzical într-o ambianță sonoră de un ton confesional, nelipsit de acel vrăjit inefabil, fie el chiar și un „conduct al metafizicului“... Iar miasele ori efluviile arome din arta bergiană devin în mod sferic un fel de inițieri în „misterul dezagregării și germinației materiei cosmice“.

Dar ar fi o exagerare dacă am reduce armonia lui Alban Berg la sonorități delice, sensuale și plăcute... Căci și înlăturirile ultra dramatice, viguroase, ca și mîna muncită a unui țaran aplecat spre fecunditatea pămîntului, penetrează strident în această operă de un accentuat psihologism. Și nu întîmplător, acest amestec de un specific foarte aparte, de firav și forță, a determinat pe unii muzicologi să numească opera „Wozzeck“ :

„— Un Boris Godunov al secolului al 20-lea!“

Alban Berg își construiește diferitele scene după tiparele clasice ale formei muzicale, fără să dăuneze cu nimic mersului firesc al acțiunii. Chiar și un muzician foarte erudit este prins de fluenta și perfectă continuitate a discursului muzical, încît cu greu poate detecta schema unor forme de sonată, fugă, passacaglia, invențiune și multe alte aspecte arhitecturale tradiționale. În concluzie, toate acestea se remarcă doar la analiza în retortă și tocmai în aceasta constă măiestria și geniul lui Alban Berg, ce-l diferențiază de talentul minor al atîtor epigoni ce i-au urmat!

Asemenea lui Schönberg și Webern, Alban Berg părăsește culoarea vie a impresionismului francez și gîndirea armonică a neoromantismului german și se îndreaptă exclusiv spre un stil polifonic. Dar nu a neglijat polifonia primitivă, valorificată prin ingenioase eterofonii, iar în această privință prezintă afinități cu George Enescu, care rămîne însă inegalabil în acest domeniu. Explicația este simplă : Berg fabrică iscusit eterofonia în „laboratorul său“, George Enescu o preia direct din extaticul și milenarul folclor românesc, obținînd o autenticitate și o mai mare forță emoțională. „Nou“ la Berg este și felul cum se dramatizează *unisonul* și sub acest raport există în „Wozzeck“ un exemplu celebru, care rămîne unic în toată istoria muzicii universale și neegalat încă pînă azi, pe cît de simplu și firesc, pe atît de bogat și chiar rafinat în semnificații. Este momentul prevestitor al destinului crud, în același timp drama tipică a demnității omenești!

În domeniul ritmului Berg este autentic inovator și aici el a trecut cu succes marele examen pentru obținerea unei perfecte corelații între toți parametrii limbajului muzical. Este tocmai domeniul unde Arnold Schönberg a eșuat, căzînd pradă unei tiranii a muzicii măsurate, de o supărătoare monocromie! Berg nu a pledat pentru polimetria, ce a dat farmecul muzicii unui Strawinsky sau Bartok, nici pentru miotriticul „parlando rubato“, care-l apropie estetic pe George Enescu de Lucian Blaga. În schimb a obținut o mare varietate de formule ritmice, utilizînd măsurile cele mai tradiționale... Cum? Prin înlăturarea marcării precise a timpilor slabi și tari, pe baza unui principiu al variației continue, foarte bine condus, încît nu întîlnim 2 măsuri cu aceleași formule ritmice! Și dacă ascultăm celebrul „intermezzo simfonic“ legat de finalul operei „Wozzeck“ vom avea imaginea clară a acestui procedeu tehnic și în egală măsură a unei uimitoare „științe muzicale“, ce trece dincolo de profesie, în ceea ce privește „simfonismul bergian“.

Am expus doar cîteva caracteristici ale elementelor de formă ale lui Alban Berg, ce dau farmec, forță emoțională, originalitate și măiestrie demnă de o sinceră prețuire, acestui mare creator vienez din zilele noastre. Astfel se explică cum operele sale s-au răspîndit departe... Am putea spune cu certitudine : dincolo de ecurile prelungi și hotarele totuși limitate ale unui nume atît de comun și laconic... Muzica sa crește în fiecare zi ca o pădure seculară și nu irosește nici un ceas. Cei care i-am străbătut și i-am aprofundat miile de aspecte de formă, dar mai ales nuanțele de conținut, prin prisma unei limpezi și miraculoase fuziuni de „vechi“ și „nou“, îi cercetăm, poate involuntar, numele, uneltele, urmele mîinilor sale grăbite și făptura sufletească, într-adevăr minunată. Da... acea făptură care a creat o artă majoră, durabilă ca un incomensurabil cînt cosmic, pînă la geneză!

## Unele probleme ale repertoriului și difuzării muzicii românești pe discuri „ELECTRECORD“

Casa de discuri Electrecord — actualmente o puternică întreprindere industrială — produce discuri muzicale cu o bogată gamă de reprezentare. Genurile muzicii populare, ușoare, simfonice, de cameră, genul coral, opera și opereta, își găsesc locul în preocupările de repertoriu al discului românesc. Proporțiile sînt însă discutabile. În sprijinul celor afirmate, vom apela la părerile citorva muzicieni, compozitori și interpreți. Astfel, *Fascal Bentoiu* arăta că genurile muzicii simfonice și de cameră, al operei și operetei luate la un loc, grupează un procent de... cinci la mie față de întregul tiraj al discurilor românești. În aceeași ordine de idei, compozitorul și dirijorul *Dumitru D. Botez* ne declara : „Dacă cineva ar încerca să facă o antologie pe discuri, a muzicii corale românești, i-ar fi aproape cu neputință. Sînt atît de puține titlurile trase, încît se poate afirma că tradiția mișcării corale românești aproape că nu există pe discurile Electrecord. Cam aceleași au fost și considerațiile altor creatori, cu sublinieri pentru muzica corală, pe care Electrecordul a lăsat-o — voit sau nevoit — în umbră“. „Poemele și Madrigalele românești sînt inexistente pe discurile autohtone. Ar fi bine ca din aceste valoroase creații, care nu sînt mai prejos decît alte lucrări din muzica simfonică editate deja, să se tragă cîteva titluri reprezentative“, adaugă *Doru Popovici*. „Compozitorii au luptat pentru creșterea neconținută a prestigiului și pentru menținerea tradiției muzicii corale românești — notează *Emil Lerescu* —. Cred că pe lângă editarea muzicii simfonice, a operei și a operetei, conducerea Electrecordului ar trebui să se gîndească și la acest vechi dar prețios gen de muzică, ce contribuie într-o mare măsură la educarea publicului. Situația actuală, a discurilor de muzică corală lovește direct în menținerea interesului pentru acest gen“.

Pornind de la aceste considerații, o discuție cu conducerea casei de discuri Electrecord ne-a îngăduit elucidarea problemelor repertoriului. Am aflat astfel, cu uimire, că în ultimă instanță, producția discului românesc este legată de preferințele vînzătorilor din magazinele de specialitate. „Nu putem fabrica nici un disc, indiferent de valoarea sa culturală, dacă nu avem comenzi ferme din partea comerțului.

Această dispoziție organizatorică ajunge să subordoneze munca noastră, cererilor comerțului“, ne spune *Edgar Elian*, redactor șef. Cu alte cuvinte, dacă contractanții rămîn insensibili față de muzica simfonică și de cameră, fie ea chiar premiată la concursuri internaționale, aceasta nu se poate trage pe disc. Privitor la tiraj, cifrele sînt grăitoare. Discuri de mare valoare muzicală, conținînd creații autohtone simfonice și de cameră, au fost editate în tiraje de circa 300 exemplare, în timp ce unele discuri de muzică populară au atins 110.000 bucăți. Nonconcordanța dintre specificul distractiv-educativ și circulația discurilor apare izbitoare. Muzica ușoară se trage în zeci și sute de titluri, în timp ce liedul sau muzica corală au maximum 7 — șapte ! — piese pe trimestru. Se creează astfel un *fals climat* în răspîndirea valorilor culturii românești, predominînd din plin muzica distractivă și genurile ultraaccesibile ale muzicii. *Discul este un instrument vital* de propagare a muzicii. Este mult mai simplu să ascuți muzică, decît să o citești cu ajutorul partiturii. Aceasta este valabil, deopotrivă, atît pentru piața internă cît și pentru cea externă. Este grăitoare, în acest sens, opinia compozitorului *Aurel Stroe* : „Mă aflu anul trecut la Universitatea din Los Angeles. Nu mică a fost surpriza gazdelor, cînd — pentru a ilustra una din creațiile românești — am pus un disc Electrecord. „Cum, dv. fabricați discuri ? Și încă la o asemenea tehnică și eleganță în prezentare ?“ au întrebat specialiștii americani. Aprecierile calitative mi-au produs o legitimă mîndrie, dar dincolo de aceasta rămîne gravitatea necontestată a faptului că în multe țări, cu o cultură avansată, discul românesc rămîne încă necunoscut !

În privința difuzării discului, am reținut cîteva propuneri din partea muzicienilor noștri :

„Considerăm că Uniunea Generală a Sindicatelor și Direcția Așezămintelor din C.S.C.A. trebuie să doteze fiecare club sindical sau cămin cultural cu discoteci. Este de neconceput ca într-o bibliotecă — mare sau mică — să se găsească doar valorile literaturii și artei plastice românești, iar cultura noastră



muzicală să rămână inexistentă. Pe de altă parte, considerăm că atașajii culturali ai ambasadelor noastre ar trebui — prin diferite forme de donațiuni — să facă și mai cunoscut discul românesc și, implicit, creația noastră autohtonă. Comitetul de conducere al Uniunii compozitorilor va lua atitudine hotărâtă în fața acestei importante probleme a difuzării pe disc a muzicii românești și va căuta — prin diferite forme — ca marea masă de melomani să poată să asculte în viitor, la clubul sindical sau la căminul cultural, muzica dorită. Un aport substanțial, în această privință, l-ar aduce și profesorii de muzică, prin organizarea unor cercuri de prieteni ai muzicii, sau a unor conferințe ori concerte-lecții pe baza discului“ (*Laurențiu Profeta*, secretar al Uniunii compozitorilor).

„Ar fi necesar ca anumite instituții centrale ca Uniunea compozitorilor, Ministerul Afacerilor Externe, Universitățile, etc. să facă comenzi ferme Electrecordului, pentru editarea muzicii corale românești, care de altfel se și caută în străinătate. Donațiunile de discuri, făcute unor persoane de vază ale culturii mondiale, unor impresari sau interpreți, ambasadelor române, universităților etc., cum de altfel se procedează în domeniul literaturii sau al artelor plastice, pot constitui o practică eficientă, care ar duce la o mai bună propagare în străinătate a creației muzicale românești“ (*Matei Socor*, *Vasile Timiș*).

„Consider că muzica simfonică românească dispune de prea puține imprimări. Omul zilelor noastre are nevoie — în primul rînd — de muzica secolului XX. Față de numărul redus la titlurile simfonice, socotesc că *muzica vie* trebuie să aibă prioritate. Creația înaintașilor noștri este extrem de importantă. Fără ea n-am fi existat nici noi. Totuși, antologiile rămîn pînă la urmă antologii și de aceea aș propune conducerii Electrecordului să precumpănească mai bine, cînd ia o hotărîre de editare a vreunei creații din 1848 sau mai aproape. Să nu se uite că aceasta ia locul altui titlu, din numărul redus de editări simfonice trimestriale“ (*Aurel Stroe*).

„Discurile medalioane, cu selecțiuni din creația compozitorilor autohtoni, cu performanțele reușite ale celor mai buni interpreți de muzică ușoară, cu lucrările din festivalurile de la Mamaia și Brașov, toate acestea își găsesc un loc de cinste, binemeritat, în catalogul Electrecordului. Dacă totuși aș mai dori ceva în plus, peste realizările de azi ale singurei noastre edituri de discuri, aceasta ar fi o mai mare *operativitate* în apariția discurilor de muzică ușoară, inițierea unei colecții bogate de cîntece-chanson-uri *de ascultat* și reluarea vechiului și bunului obicei de a fi prezent pe piață *imediat* după imprimările piecelor premiate, sau chiar numai cîntate, în competițiile noastre naționale“ (*Elly Roman*).

Iată doar cîteva dintre propunerile care ar putea da un nou imbold discului românesc de muzică cultă. Să analizăm deocamdată ce va aduce anul 1970 discofililor, iubitori ai muzicii de concert.

Printre obiectivele principale ale conducerii Electrecordului s-a numărat și acela ca toți compozitorii reprezentativi ai creației românești să fie popularizați și pe disc. S-a editat, aproape integral, creația marelui Enescu. În aceeași perspectivă se află și aceea a lui Paul Constantinescu. Reprezentați sînt Mihail Jora, Mihail Andricu, Sabin Drăgoi, Dimitrie Cuclin, Marțian Negrea, Teodor Rogalski, Sigismund Toduță, Zeno Vancea, Ludovic Feldman, Ion Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, Gheorghe Dumitrescu, Theodor Grigoriu, Wilhelm Berger, Pascal Bentoiu, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Dumitru Capoianu, Ștefan Niculescu, Cornel Țăranu și alții, cu mai multe sau mai puține lucrări, dar toate „puncte culminante“ din creația fiecărui autor. Trebuie de adăugat, că — în unele cazuri — Electrecordul a luat-o înaintea instituțiilor muzicale, editînd lucrări care nici nu atinseseră podiumul de concert (de exemplu *Concertul pentru vioară și orchestră* de Anatol Vieru). Din această lăudabilă listă, lipsesc însă cu desăvîrșire lucrările reprezentative ale unor compozitori din diferite genuri ale muzicii, ca Max Eisikovits, Liviu Comes, Mircea Istrate, Walter Mihai Klepper, Constantin Palade, Radu Paladi și încă mulți alții. Tocmai către această completare a lipsurilor se îndreaptă catalogul de perspectivă al Electrecordului care, în 1970, va suplini multe rămîneri în urmă. Mai putem cita și discul omagial, întîrziat de altfel, al artistului poporului Ioan D. Chirescu, ce va aduce un binemeritat prinos de recunoștință aceluia ce slujește cu neabătută credință și energie muzica românească. Cîteva discuri de muzică corală, conținînd creații diverse a mai mulți compozitori, vor completa catalogul pe 1970 al Electrecordului, catalog nu prea mare, dar în orice caz în creștere netă, față de anii anteriori. Aceasta, în ceea ce privește genurile muzicii — așa zise — mai puțin accesibile, deoarece muzica ușoară, ca și cea populară, vor beneficia de un tiraj sporit de discuri, peste 5.000.000 de exemplare. Precum se vede, decalajul rămîne același.

Pentru ca discul românesc de muzică cultă să pătrundă mai mult și mai ușor în magazine și în final în discoteca melomanului, s-ar mai putea adăuga și alte propuneri.

O mai complexă înțelegere a rostului și importanței discului românesc pentru ca acest important instrument de cultură să devină un factor determinant, va face cu siguranță ca emblema *Electrecord* să fie într-adevăr acel dorit mesager inaripat, purtător al valoroasei noastre creații muzicale.

CLAUDIU NEGULESCU





## MAGAZINUL MUZICA'

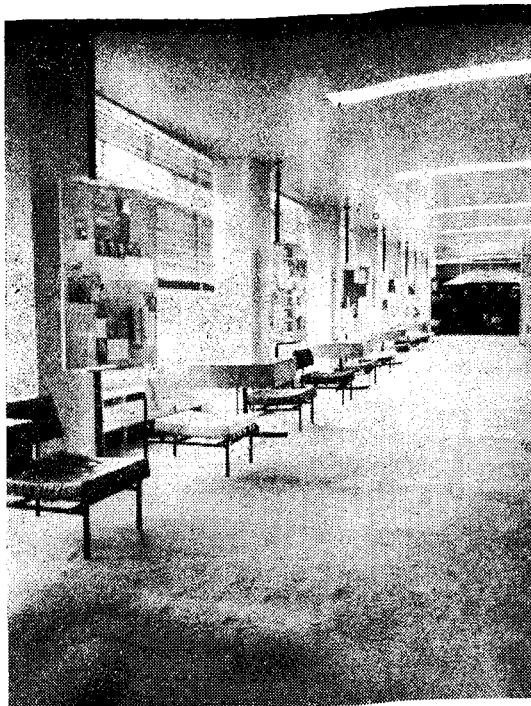
— prezentare —

În tradiția vieții noastre muzicale, alături de mijloacele de difuzare în formele obișnuite ale concertului și spectacolului, magazinele de muzică au constituit o permanență specifică, depășind limitele aparent comerciale. O dată cu preluarea de către Uniunea compozitorilor a unui sector de prezentare publică, destinat difuzării materialelor muzicale, importanța și semnificația unui asemenea magazin a căpătat cu totul alte dimensiuni.

Despre magazinul MUZICA, se pot spune foarte multe lucruri, care aparțin unor sectoare aparent deosebite. Tocmai în complexul activității sale, constă rolul deosebit pe care îl îndeplinește în configurația actuală. Până în pragul anilor celui de al șaptelea deceniu, deși o seamă de probleme organizatorice arătaseră importanța acordată de Uniunea compozitorilor acestui sector, faptul că lipsea un local corespunzător diminua rezultatele scontate. După aproape doi ani de eforturi, pe care cei foarte tineri poate nu le mai cunosc, în centrul Bucureștiului, pe calea Victoriei, numărul 41, a fost deschis un impunător

magazin, într-adevăr reprezentativ pentru ceea ce înseamnă cultură muzicală românească. Arhitecți și constructori proiectanți, sprijiniți fără rezerve de conducerea Uniunii compozitorilor, au elaborat planurile unui edificiu corespunzător necesităților actuale, oferind publicului românesc primul magazin de muzică care prin toate elementele sale rivalizează cu cele mai moderne sectoare similare existente în străinătate. Imbinarea fanteziei și bunului gust cu utilitatea și modernizarea sistemelor de rețea comercială au dat ca rezultat un centru de informare și difuzare complex, cuprinzând secții diverse, care pot satisface cerințele celui mai pretentios public.

Pentru a cunoaște mai îndeaproape configurația magazinului MUZICA, credem că este util să schițăm modul în care sînt repartizate principalele sectoare. Astfel, discurile sînt difuzate pe specialități, corespunzînd genurilor muzicale — muzică simfonică, de operă și de cameră; muzică corală; muzică ușoară; muzică populară. Discurile, într-un număr impre-



← *Expoziție*

cuprinzând și lucrări al căror specific exclude limitarea temporală obișnuită în comerțul curent) corespunde catalogărilor moderne. Și aici de altfel, se cuvine să precizăm că, prin sprijinul Uniunii compozitorilor în domeniul relațiilor externe, se achiziționează în permanență, în paralel cu publicațiile muzicale românești o colecție integrală — și publicații (partituri și cărți) apărute în străinătate.

Desigur, pentru un magazin de specialitate, este vitală înzestrarea cu instrumente muzicale și accesorii. Din acest punct de vedere, Magazinul MUZICA poate ocupa primul loc, în rețeaua comercială, căci este fără îndoială principalul furnizor, atât pentru muzicieni, cât și pentru diferitele instituții și formații. De fapt, relațiile cu publicul sînt lărgite prin sistemul de comenzi și de contracte, care se vor putea generaliza pe viitor și pentru stabilirea gradului în care discurile și publicațiile interesează cumpărătorii. Procedul sondajelor tematice și al

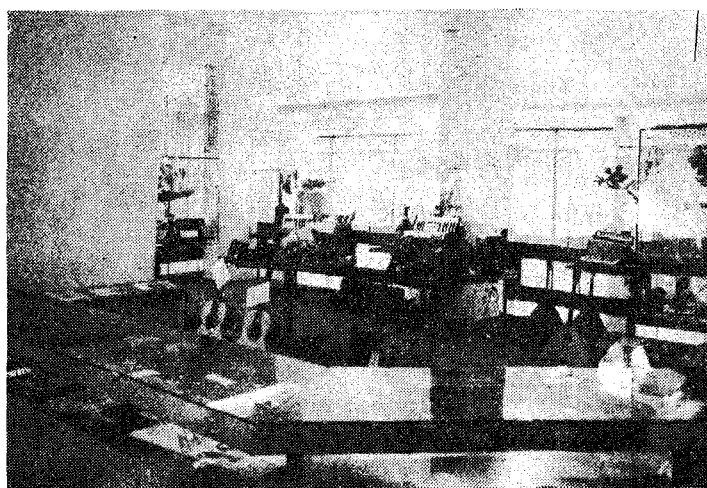
*Electrice* →



*Instrumente muzicale*

sionant de mare, nu se limitează doar la producția Electrecordului. Melomanul cel mai exigent, poate alege cele mai recente înregistrări ale discurilor sovietice (*Melodia*), cehoslovace (*Supraphon*), germane (*Eterna*), bulgare (*Balcanton*) și ale altor țări. Un modern sistem de redare, prin cască, oferă cumpărătorului posibilitatea ascultării, prin audiție dirijată de masa de comandă, a discului dorit, asigurînd astfel și condițiile unei achiziții de calitate.

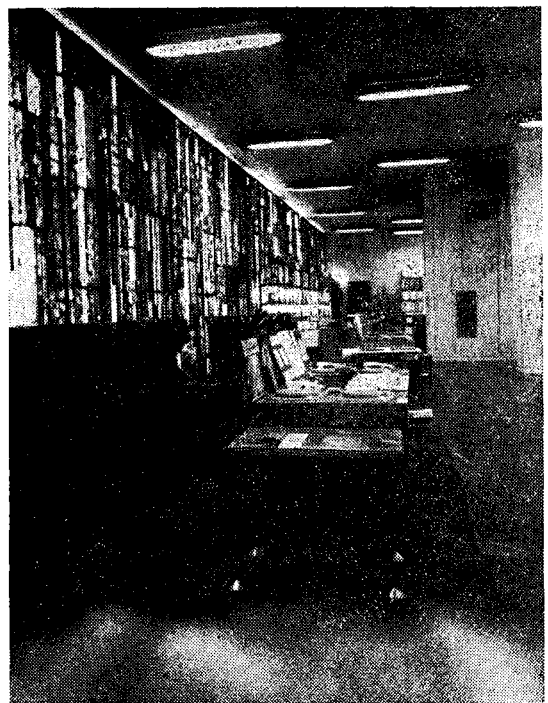
Partiturile, cărțile de muzicologie și literatură muzicală, materialele necesare studiului didactic, fac obiectul unui sector separat, în care sistematizarea fondului existent (mereu actualizat, dar



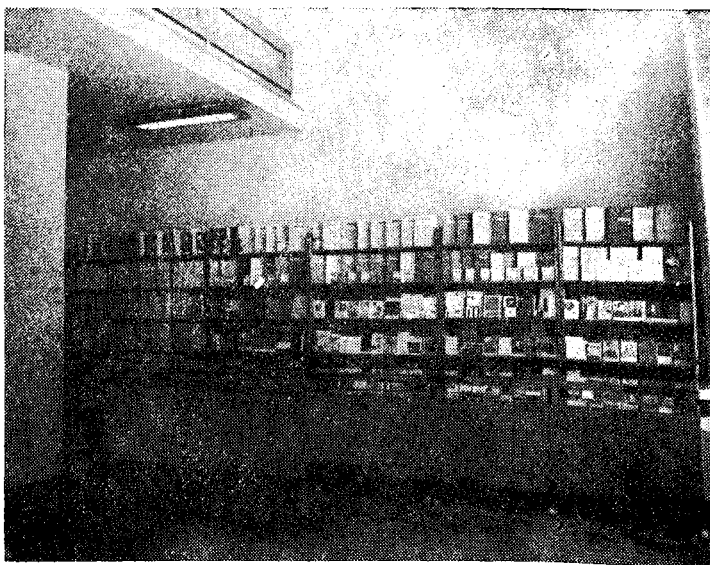
achizițiilor din prospectare va îmbogăți neîndoios modalitățile de intervenire în direcționarea gustului artistic.

Tocmai ținând seama de locul pe care îl ocupă magazinul MUZICA, în ultimii ani Uniunea compozitorilor a hotărât lărgirea gamei de produse cu asimilarea unor sectoare de tehnică sonoră. Este într-adevăr binevenită utilarea cu aparate de radiorecepție, cu magnetofone și pikuppuri de diferite tipuri (la care se adaugă și accesoriile tehnice respective) căci, conform profilului ce și l-a conturat magazinul, el tinde să devină un complet și competent organism al domeniului sonor.

Dar, dacă elementele menționate s-ar rezuma doar la efectuarea unei atente și inventive politici comerciale, desigur că nu s-ar putea încă vorbi despre un sector al Uniunii compozitorilor cu o prezență deosebită în viața culturală românească. Din această cauză se cuvine să adăugăm faptul că în paralel cu cele arătate, magazinul oferă condiții remarcabile pentru



Discuri →



← Cărți și partituri

care își desfășoară activitatea de trei ani, săptămînal, cu sprijinul material și sub conducerea Uniunii compozitorilor. Serile de muzică, totalizînd circa 40 de întîlniri cu publicul, în fiecare an, au devenit o prezență urmărită cu interes de publicul meloman, adăugînd activității magazinului o nuanțată contribuție artistică în peisajul bucureștean. Privind retrospectiv modul în care s-a impus magazinul reprezentativ al Uniunii compozitorilor, putem aprecia că, așa cum se scrisese pe piatra de fundament, acum aproape zece ani, el a devenit o adevărată „casă a muzicii“, demnă de imperatiivele procesului culturii contemporane.

Gr. C.

prezentarea unor evenimente sau realizări muzicale. Să amintim în acest sens expozițiile de discuri și tipărituri din Uniunea Sovietică (1968—1969), R. F. a Germaniei (1969) și Finlanda (cu prilejul Centenarului Sibelius — 1965). De asemenea, dispunînd de o sală de audiții, utilată cu mijloace de redare stereo pe discuri și magnetofon, magazinul prilejuește și diferite manifestări artistice, de la prezentări de interpreți și pînă la concerte educative. Acestea sînt organizate în cadrul Clubului prietenilor muzicii,

Sala de audiții



## Emil Simon, Regis Pasquier la Filarmonica „George Enescu”

Dirijorul Emil Simon (Cluj) a prezentat în primă audiție, la Filarmonica „George Enescu”, „Viziuni cosmice” de Dan Voiculescu. Tânăr compozitor, format în ambianța de artă și cultură clujeană, Dan Voiculescu a dat la iveală o seamă de lucrări în domeniul muzicii simfonice și de cameră care îl-au arătat drept un real talent. Ca majoritatea compozitorilor de vîrsta sa, Dan Voiculescu prospectează cu ardoare universul sonor, în căutarea unor forme de expresie noi, cit mai bogate, mai interesante. Obișșia acestora o aflăm de altfel în căutările și ale altor compozitori de la noi și de peste hotare care urmăresc reînnoirea limbajului muzical. Titlul acestei lucrări îl socotim bine ales. Într-adevăr, vreme de mai multe minute Emil Simon ne-a plimbat, prin mijlocirea unei adevărate feerii sonore în care

Am urmărit apoi pe violonistul Regis Pasquier (Franța) interpretînd Concertul no. 1 în re major pentru vioară și orchestră de Prokofiev. Lirismul specific al compozitorului conjugat atît de fericit cu virtuozitatea de mare exigență impusă execuției și-au găsit în solist un interpret putem spune ideal. Beneficiind de un ton pur, frazînd cu distincție și sobrietate, Regis Pasquier ne-a comunicat pe de-a-ntrregul caracterul visător al primei părți, umorul și sarcasmul pe alocuri demonic din scherzo și bucuria ce iradiază, din final. S-a făcut apreciată interpretarea de o remarcabilă pondere artistică a Fugii (din Sonata în sol minor pentru vioară solo) de Bach, oferită de solist în supliment.

Emil Simon este unul dintre tinerii noștri dirijori de elită. Muzician studios, aplicat să realizeze ceea ce este esențial în muzică, el urmărește linia mare a unei lucrări simfonice fără însă să neglijeze elementele de detaliu cărorora le acordă o atenție egală. Nu se răspindește în gesturi decorative și inutile exprimîndu-și intențiile lapidar și cu o forță convingătoare.

În restul programului lucrarea simfonică „Mormîntul lui Couperin” de Ravel din care



instrumentele de culoare au rol preponderent, prin lumea cosmosului: puncte luminoase, note... celeste (realizate îndeosebi la instrumentul cu acest nume) sunete argintii de clopoței etc, etc. Sînt elementele propuse de compozitor în lucrarea sa și a cărui viziune ne-a apărut destul de poetică. Rezerve sînt de făcut cu deosebire în folosirea excesivă a instrumentelor de culoare (clopote, vibrafon, celesta etc.) la care se rezumă în fond, lucrarea.

am desprins îndeosebi fermecătorul dans *Forlana*, apoi „Simfonia da requiem” de Britten au constituit prilejuri în plus de afirmare pozitivă a potențelor orchestrei. S-a cîntat cu atenție, cu un bun acordaj, cu o sonoritate de ansamblu rotunjită și intervenții solistice de calitate.

Asemenea seri de concert am dori ca Filarmonica să ni le ofere mai des.

La Opera română s-a reprezentat *Othello* de Verdi, pe un libret de Boito, după Shakespeare. Se spune că este o dramă lirică. Este mai degrabă o dramă psihologică în care perfidul Jago triumfă asupra lui Othello; o dramă, de asemenea, a geloziei: Othello își sugrumă soția și la rîndu-i se omoară, cînd își dă seama de ticăloșenia lui Jago. Pentru ca această tragedie să fie prezentată cît mai bine, se cere ca, în primul rînd, interpreții să cînte și să joace convingător. Acestei condiții primordiale i-a răspuns în chip strălucit tenorul Cornel Stavru. Interpret de remarcabile resurse vocale — cînt generos, timbru cald, o perfectă justete a intonației la care se adaugă și claritatea desăvîrșită a dicțiunii — Cornel Stavru a fost de asemenea puternic animat de emoția cu care a trăit rolul iar jocul său scenic a fost de o răscolitoare forță expresivă. El a trăit intens tragedia, întruchipînd pe Othello ca pe o ființă umană profund sbuciumată de pasiunea-i funestă. Cornel Stavru ne-a amintit din multe puncte de vedere, de celebrul interpret de odinioară al acestui personaj, tenorul Aureliano Pertile.

Rolul Desdemonei a fost foarte bine pregătit de Teodora Lucaoiu care a cîntat cu gingășie și la nevoie cu forță, a apărut serafică, dar și soție pasionată pentru care bărbatul său reprezenta totul. Aria finală zisă a *Salciei* a fost cîntată cu o angelică puritate și candoare.

Mihai Arnăutu a impresionat prin jocul său scenic, deosebit de sugestiv, iar în cunoscutul *Credo*, din actul al II-lea, a dezvăluit vîguros întreaga turpitudine morală a personajului. La rîndul său Ion Stoian s-a integrat bine rolului său (căpitanul Cassio) cîntînd cu lirism, jucînd cu o naturaleță care friza naivitatea. În celelalte roluri, Maria Săndulescu, Ioan Hvorov, Cristian Mihăilescu, Mihai Horia Tigoiu, s-au afirmat convenabil.

Drama s-a consumat în decorurile lui Roland Laub a căror simplitate, împinsă la extrema limită, trebuie să spunem, totuși, că se învecina cu sărăcia... Corurile dirijate de Stelian Olariu, bine rotunjite, omogene, foarte puternice, s-au afirmat cu totul pozitiv în scenele de masă. Regia, Jean Rînzescu, a realizat cu succes toate momentele mici și mari ale spectacolului. Părerea noastră este însă că în final, cînd Othello o strangulează pe Desdemona, se cere ca totul să se petreacă în semiobscuritate, nu la lumina proiectoarelor... Apoi, patul Desdemonei, pus așa, cu totul gol, în mijlocul unei scene goale, a anulat orice umbră de intimitate, orice sentiment de alcov...

Conducerii muzicale a lui Ion Petrovici sîntem dispuși să-i recunoaștem toate meritele, cu o condiție: orchestra să nu mai acopere aproape în permanență pe cîntăreți...

În vremea din urmă interesul pentru spectacolele de operă a fost oscilant, în funcție, bine-înțeles, de calitatea acestora.

Problema publicului, extrem de importantă, se pune cu acuitate, mai prețutîndeni, la noi și peste hotare. Este neîndoios că un spectacol bun va atrage totdeauna pe iubitorii muzicii de operă. În fond, opera — ca și muzica simfonică și de cameră, ca și opereta — are publicul său constant.

Pentru că ne propunem a face o cît de sumară discuție la modul concret, vom lua unul din ultimele spectacole, *Rigoletto*, un spectacol bun și care a făcut o sală plină. (Cel puțin parterul și lojile erau populate). Care au fost elementele care au contribuit ca spectacolul să fie bun? Este știut că un solist străin suscită totdeauna interesul. Uneori se întîmplă ca oaspetele de peste hotare să nu răspundă intru totul exigențelor publicului nostru care, îndeobște, știe să aprecieze o voce frumoasă, un joc de scenă expresiv, de calitate. De data aceasta tînărul tenor *Giuseppe Todaro*, care de altfel a mai cîntat pe scena Operei noastre, a răspuns în mod cu totul pozitiv așteptărilor. Vocea sa relativ intensă, egal colorată, intonația sa justă și mișcarea-i în scenă dezinvoltă au fost de natură să placă publicului. În același spectacol am avut și alt oaspete, pe baritonul Iuliu Mare, solist al Operei de Stat din Timișoara. Bună voce, frumos timbrată, joc convenabil. Vom spune în paranteză că dacă la tenorul Giuseppe Todaro dicțiunea în limba italiană era foarte clară dar cu unele mici erori — interpretul fiind corsican — la rîndul său Iuliu Mare nu pronunța perfect românește totul. Fapt este însă că rolurile masculine de prim plan au fost acoperite satisfăcător. Așa dar una din problemele importante ale spectacolului rezolvată. La calificare a concurat și tînăra soprană Silvia Voinea care a întruchipat pe Gilda, personajul feminin central. Fără un volum prea mare, vocea sa a vădit însă strălucire și agilitate, vocalizînd cu ușurință în registrul înalt. Este o soprană de coloratură care, descoperită, nu de mult, promite să facă o frumoasă carieră. Dar și ceilalți interpreți Iulia Buciuceanu în Maddalena, Mihaela Mărăcineanu în Giovanna, Cristian Mihăilescu în Borsa, Nicolae Constantinescu în Marullo și alții, au realizat un ansamblu de calitate deosebită. Iată, încă o modalitate ca un spectacol să fie atrăgător.

Insistăm deasemenea asupra încă a unui element hotărîtor: conducerea muzicală. Sub bagheta cunoscutului dirijor italian Tommaso Benintende Neglia, orchestra Operei care se dovedește foarte bună, a cîntat de data aceasta cu mînunate nuanțe de piano fără a mai acoperi pe cîntăreți. La rîndul lor aceștia au avut un sprijin hotărîtor în dirijor care, cunoscînd perfect opera *Rigoletto*, avea libertatea de a



nu sta cu capul în partitură și de a urmări, cu o atenție distributivă atât scena cât și fossa.

Trebuie să mai spunem că un merit de seamă a revenit regiei lui Jean Rînzescu care a pus la punct acest spectacol iar decorurile create de Kiriacoff Sunuceanu și Vally Kiriacoff sînt somptuoase, și după împrejurări sumbre, în acord cu episoadele dramatice. Corurile, ca de regulă armonios rotunjite, de Stelian Olariu. Mai există în fine o problemă care pare secundară dar pe care noi o socotim deosebit de importantă, aceea a grimei, a machiajului. Iată de pildă machiajul lui Iuliu Mare nu a apărut satisfăcător. În afara faptului că penuca sa era policromă — roșie, cenușie etc. interpretul nu arăta de loc a fi, la față, tatăl Gildei, ci mai de grabă... fratele ei.

Am încercat să discutăm în această cronică bine-înțeles foarte sumar, acele elemente menite să asigure, după părerea noastră, izbînda unei reprezentării de operă. Strădania de a le întruni într-un spectacol revine, desigur, celor în drept.

### Emanuel Elenescu, Dina Schneidermann și George Popovici la orchestra Radioteleviziunii

Concertul orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, dirijat de Emanuel Elenescu a avut unele premize în măsură să solicite atenția ascultătorilor: un program cuprinzînd o primă audiție și doi soliști. Se explică faptul că sala Studio era foarte populată. Încă un element de care toți dirijorii trebuie să țină seama: programul nu a depășit două ore. Altfel publicul obosește, se plictisește și... pleacă pe furiș sau chiar pe față.

A fost prezentată, în primă audiție, Simfonia de cameră, de Ludovic Feldman. La o vîrstă respectabilă, compozitorul se dovedește activ, productiv. Ludovic Feldman nu se mulțumește să se odihnească pe launii cuceriiți ci, lucrează neconținut, investigînd cu sîng și pasiune domeniul sonor, sondînd și depășind dela o lucrare la alta, posibilitățile sale creatoare. În această privință, compozitorul apare foarte tînr. Așa ne-a apărut și în lucrarea ascultată, în care ține seama de anumite cuceriri ale soriturii muzicale contemporane, fără însă să forțeze acele limite dincolo de care auditoriul mijlociu se vede pus în situația de a-și privi în spirit reconsiderant capacitatea receptivă. Lucrarea ascultată are o particularitate pe care am apreciat-o: prima parte este încredințată exclusiv instrumentelor de coarde, a doua, su-

flătorilor, a treia, percuției. În ultima parte, aflăm reunite toate partidele onchestrle. Este o idee originală și care a fost rezolvată cu succes. Materialul muzical — sumar sub raportul tematic — este prelucrat cu pricepere și talent, diversificat neconținut sub raportul combinațiilor armonice, ritmice și timbrale. Regăsim în lucrare unele elemente care sînt definitorii pentru creația compozitorului. Așa bunăoară în partea întia aflăm tumult, frămîntare, chiar dramatism. Compartimentul coardelor solicitat în exclusivitate este foarte activ. Pedala finală a contrabașilor este impresionantă prin atmosfera pe care o crează.

Partea a doua în care suflătorii intră în joc, totul apare rarefiat, tratat subțire, cu finețe. Este un intermezzo liric. Ni s-a părut curios că nu s-a cîntat partea a treia a lucrării încredințată, așa cum am menționat, exclusiv percuției. Ne-ar fi interesat foarte mult. S-a trecut direct la final, unde și-au dat întîlnire, de data aceasta, toate instrumentele și unde întreaga garnitură a percuției — dela vibrafon, celestă și gong, pînă la xilofon — a contribuit la majorarea densității orchestrale.

Am înțeles mai puțin deoc lucrarea a fost intitulată „de cameră“. De ar fi numai vigurosul final în care erau active toate instrumentele din orchestră și încă s-ar putea numi, pur și simplu *Simfonie*. Pe de altă parte ea nu violează cu nimic abitudinile amatorilor de muzică contemporană.

Am urmărit apoi pe violonista Dina Schneidermann din Republica Populară Bulgaria — solistă a Concertului în re major, pentru vioară și orchestră de Mozart. Cunoscută și apreciată la noi din manifestările anterioare, Dina Schneidermann este o interpretă deosebit de muzicală. Tonul său, fără a avea o mare amploare, este vibrant, just, atacul impetuos, frazarea îngrijită, cursivă. Siguranța cu care cîntă și facilitatea învederată — vrem să spunem că nimic nu a apărut laborios — precum și respectul față de stilul mozartian au fost notele deosebit de pozitive deslușite în cîntul interpretei.

În încheierea concertului: foarte rar cîntata Simfonie berlioziană „Harold în Italia“, în care viola are rol principal, rol solistic. Pe violistul George Popovici nu îl auzim, cu regret, prea des. Berlioz nu menajează solistul, care deseori este obligat să cînte împreună cu toată orchestra. Dar și momentele realmente solistice nu lipsesc — ceea ce ne-a îngăduit să apreciem odată mai mult tonul cald, învăluitor și de bogată expresivitate al lui George Popovici. Cu deosebire în „Serenada unui muntean din Abuzzi pentru iubita sa“, orchestra s-a afirmat cu succes, cîntînd în stilul pastoral, foarte evocator, de circumstanță. Lucrarea este în general foarte melodioasă, orchestrată luminos,

dar în raport cu Simfonia fantastică nu poate ține pasul. Unele lungimi și momente siropoase ne-au făcut să zîmbim gîndindu-ne la freneticul și bătăiosul — pentru vremea sa — Berlioz.

Dirijorul Emanuel Elenescu și orchestra simfonică au merite deosebite. Putem fi sau nu de acord cu anumiți tempi, ca de pildă cei adoptați în pantea a doua (allegretto) sau în a treia (scherzo) din simfonia „Harold în Italia” și care, după părerea noastră, au fost mai relaxați. Dar sînt relevabile de-a lungul concertului claritatea și vigoarea cu care a fost redată Simfonia de cameră de Ludovic Feldman, acompaniamentul bine pus la punct în concertul de Mozart și dinamismul din finalul Simfoniei de Berlioz.

## Din viața muzicală a Conservatorului „Ciprian Porumbescu”

La unul din concertele dirijate la Conservatorul „Ciprian Porumbescu” de Grigore Iosub au fost prezentate Simfonia *Jena* în Do major de Beethoven (lucrare de o autenticitate discutabilă regăsită în 1910 în localitatea ce-i poartă numele), apoi poemul simfonic *In memoriam* de Alexandru Pașcanu. Execuția a fost îngrijită. Studenții cîntă cu sîrg, foarte atenți la sugestiile șefului de orchestră. A apărut o lucrare de bogate rezonanțe artistice și sociale, oratoriul *Un cîntec despre jertfe mari și despre lumină*, pentru recitativ, tenor, cor bărbătesc și orchestră, de Carmen Petra-Basacopol, pe versuri de Mariana Dumitrescu.

În imagini poetice de o frumusețe deosebită în care accentele dramatice și cele eroice capătă un relief precumpănitor, regretata Mariana Dumitrescu a preamărit jertfele poporului, ale ostașilor noștri la Mărășești. Carmen Petra-Basacopol a incredințat versurile unui recitator — Eva Pătrășcanu. Acompaniată doar de cîntul în surdina al violinei solo, a dat glas sentimentelor înălțătoare cuprinse în acest poem.

Tenorul Ion Stoian, muzical și reticent, corul Ansamblului Armatei (dirijor Dinu Stelian și Nicolae Niculescu) precum și orchestra studenților, au participat la buna prezentare a lucrării. S-a cîntat cu intrări precise, cu nuanțe dinamice expresive.

Am aflat creația compozitoarei Carmen Petra-Basacopol într-o frumoasă ascensiune. Compozitoarea face o muzică mai îndrăzneată, sugestivă, originală, fără aglomerări excesive de sonorități care, îndeobște fac mai mult rău decît bine...

Am urmărit în primă audiere, de asemenea, și *Oda festivă* de Grigore Iosub — o succesiune de secvențe sonore din filmul *Măriuca*, evocare, de asemenea, a istoricelor evenimente de la Mărășești. A apărut drept un talent vocal deosebit, (sonoritate cristalină, cînt foarte just, capacitatea de a realiza vocalizele cu suplețe) so-

lista Aida Săvescu studentă. Repetăm însă observația că sala Conservatorului, foarte bine amenajată în vederea audițiilor are o excelentă acustică — de unde obligația dirijorilor de a îndruma orchestra către intensități sonore mai moderate.

J.-V. PANDELESCU



## Concertul orchestrei de femei, dirijat de Florica Dimitriu

O inițiativă deosebită a corolat la începutul lunii martie eforturile Filarmonicii bucureștene (abăt de manifeste în cea de a doua parte a stagiunii), pentru înmprospătarea vieții de concert: integrarea în agenda concertistică, cu prilejul Zilei Internaționale a Femeii, a unei orchestre compuse numai din femei și dirijate de Florica Dimitriu.

Formarea orchestrei a venit înainte de toate să demonstreze nu numai existența în rîndurile muzicienilor noștri a unor instrumentiste de valoare, a unor artiste cu o îndelungată practică de orchestră care-și aduc din plin contribuția la desfășurarea vieții muzicale ci și capacitatea lor de adaptare la un ansamblu făunit ad-hoc, capacitatea de a învinge în 2—3 repetiții dificultățile unor partituri cu nenumărate probleme stilistice și tehnice, capacitatea de a realiza în cîteva zile elementele unei remarcabile omogenizări sonore.

Meritele esențiale în „asamblarea” formației l-a avut fără îndoială experimentata muziciană Florica Dimitriu care de la fixarea unui program de ținută și pînă la șlefuirea unor detalii sonore a izbutit să îndrume cu fermitate, siguranță, masa orchestrală.

Fiecare dintre punctele programului a găsit în Florica Dimitriu un interpret fidel și plin de energie, o dirijoare capabilă să restituie integral coordonatele stilistice ale unor lucrări, o dirijoare ce cultivă o gestică eficientă, clară și expresivă.

Exuberanța uventură a lui Mozart la „Nunta lui Figaro“, reveria paginilor din suita lui Mendelssohn-Bartholdy la „Visul unei nopți de vară“, tumultoasa partitură din „Amorul vrăjitor“ a lui De Falla, (excepțională a fost din acest punct de vedere interpretarea mezzosopranei Elena Cernei), au fost talmăcite cu pasiune, cu farmecul unor adinci dăruiri.

O mențiune cu totul deosebită merită siguranța, detașarea, inspirația cu care violonista Cornelia Bronzetti a talmăcit Concertino-ul de Carmen Petra-Basacopol.

Prin întreg nivelul concertului, noul ansamblu a făcut fără îndoială dovada capacității de a depăși acazionalul înjgheberii sale.

Succesul serii îi poate determina fără îndoială pe organizatorii vieții noastre muzicale (și ne gândim din acest punct de vedere la Filarmonica „George Enescu“ sau la OSTA), la găsirea modalităților necesare permanentizării formației, întemeierii unui ansamblu care prin ineditul său, poate dobîndi în țară și în special peste hotare, succese de durată.

IOSIF SAVA

## Formațiile Conservatorului ieșean „George Enescu“, pe scenele bucureștene

15, 16 și 17 februarie au fost trei seri de îndelungi aplauze la adresa Conservatorului ieșean. Să le înțelegem oare doar ca pe o încurajare adusă tinereții artistice? Ar fi cu totul insuficient! Nu condescendența față de vîrstă a determinat căldura aprecierilor, ci calitatea interpretativă a prezențelor ieșene. Din primul moment publicul a devenit martorul unei afirmări ce presupune o muncă făcută cu seriozitate și responsabilitate. Probitatea formațiilor ieșene s-a confirmat printr-o remarcabilă rezolvare tehnică a „cîntului de ansamblu“ — trăsătură cu atît mai importantă cu cît viața concertistică nu ne-o oferă cu prea mult altruism — rezolvare însoțită nu rareori și de o maturitate cu totul deosebită în recepționarea și transmiterea emoției artistice. Ireproșabil și impresionant de convingătoare, de pildă, interpretarea dixtuorului enescian (*Muzica viva*); cîtă sensibilitate, înțelegere, instinct mozartian pentru „celebrul sol minor“ sau cîtă artă în construirea dinamică și coloristică a Suitei *Daphnis și Chloe* de Ravel (orchestra simfonică a Conservatorului).

Se poate vorbi despre entuziasmul, despre ambiția artistică în sensul bun al cuvîntului ce unea și însuflețea întregul colectiv ieșean prezent la București. Pe scenă sau în sală, aceeași emoție în așteptarea verdictului public; mult

spirit de colegialitate, de camaraderie. Faptul nu este lipsit de importanță, căci dacă talentul, conștiința răspunderii și munca deschid poarta succesului, în artă mai este nevoie de generozitate prietenească și de dăruirea cît mai totală în numele frumosului. Nu se poate face nimic cu adevărat, dar mai cu seamă artă, fără pasiune și fără mult suflet. Și mult suflet au pus studenții și cadrele didactice ieșene în pregătirea și întîlnirea lor cu publicul bucureștean.

Dar dacă meritul revine tuturor, nu trebuie neglijat faptul că rezultatul rămîne imediat dator conducătorilor direcți ai celor trei formații. De fapt s-au reconfirmat aprecieri mai vechi. Ion Baci — un dirijor de mare forță expresivă, dăruit cu toată ființa muzicii pe care o interpretează, temperamental, dar nu pe linia spectaculozității în sine, ci urmărind eficiența gestului pentru orchestră, artist de largă intuiție stilistică și colorist deosebit. Vicente Țușcă — o prezență demonstrînd prin concertul formației sale *Muzica viva* calități muzicale reunind capacitate, putere de muncă și mult, foarte mult talent. În ceea ce-l privește pe entuziastul animator al coralei *Animosi*, Sabin Pautza, audiția lucrării sale *Seykylos hymn* ne îndreapătește să-i acordăm multă încredere și în această nouă ipostază, de compozitor.

Desigur, se mai pot spune multe lucruri. Rîndurile de față nu își propun însă o cronică detaliată a manifestărilor ieșene la București, ci în primul rînd reliefaarea unui lucru esențial. Evoluția în capitală a formațiilor Conservatorului „George Enescu“ a dovedit că Iașul dispune în momentul de față de forțe artistice indiscutabile.

THEODORA ALBESCU

## „Mireasa vîndută“ la Opera Română

După drama muzicală *Decebal* de Gh. Dumitrescu, *Mireasa vîndută*, capo d'opera lui Bedrich Smetana, părinte al școlii naționale muzicale cehe, este a doua premieră din actuala stagiune a Operei Române. O valoroasă operă comică, în care compozitorul folosește, cu o inegalabilă măiestrie, cîntecul și dansul popular ceh, cărora, atît în ariile și recitativele soliștilor, cît și în minunate pagini orchestrale și scene corale sau coregrafice, de mare ansamblu, le imprimă o forță artistică vibrantă, curcitoare. *Mireasa vîndută* este unanim considerată ca un model de prezentare a tezaurului ante-populare național, într-un limbaj universal elevat și accesibil tuturor. Dacă mai adăugăm optimismul spontan, atmosfera primăvă-



ratecă și buna dispoziție ce se degajă din spectacol, înțelegem de ce *Mireasa vindută* este îndrăgită de publicul spectator de pe toate meridianele și înscrisă în repertoriul permanent al celor mai repute teatre muzicale din lume.

Conducerea Operei Române merită cuvinte de laudă pentru exemplara realizare a acestei premiere căreia i-a asigurat un cadru plin de prospețime, prin bogăția și coloritul variat al costumelor, simplitatea și grandoarea grăitoare a decorurilor (Paula Brîncoveanu) și o participare scenică deosebit de largă. Fiecare corist, balerin sau mim, devine, alături de soliști, un bun actor deținând un rol individualizat, creind un adevărat tip de țaran ceh. (Regia — *Hero Lupescu*, asistent de regie — *Vasile Calomfirescu*, maestru de cor — *Stelian Olariu*, maestru de balet — *Vasile Marcu*). Menționăm ca foarte reușite următoarele scene de ansamblu: scena din cârciumă, de la începutul actului II; intrarea comedianților circului din actul III și finalul propriu zis al operei.

Orchestra, sub conducerea dirijorului Constantin Petrovici, a captivat încă de la început atenția auditoriului, prin atacarea cu brio a celebrei uverturi. A sunat unitar, omogen și suplul, atât în ansamblu, cât și pe compartimente, mai cu seamă în susținerea ponderată a elementului vocal-scenic. Și totuși, fiindcă opera are un conținut comic și un text care trebuie ascultat cuvânt cu cuvânt, pentru a fi înțeles și gustat în întregime, mai este încă loc pentru surdinarea ei, pe timpul recitativelor, dialogurilor și artilor soliștilor.

Cu privire la judicioasa distribuție menționăm că baritonul Constantin Gabor, care s-a străduit să urmeze tradiția lăsată de marele cântăreț Niculescu-Basu, a pus în valoare bogate resurse scenice și subtile inflexiuni vocale, reușind să interpreteze cu suficient umor pe venalul Kezal. Vocea sa de bariton însă, nu a putut evidenția puternicele efecte comice ale unor recitative scrise în registrul grav de bas. Soprana *Maria Crișan* a întrușipat cu o ardentă trăire suferințele și bucuriile tinerei țărance Majenka, rol căruia artista i-a dăruit o adevărată revărsare de temperament și voce (unele acute din partitură depășeau însă ambitusul vocal al cântăreței). Cu voci calde, generoase bașii Eduard Tumageanian și Cezar Ionescu au interpretat două personaje statice (*Krușika* și *Micha*). Apreciata mezzosoprană *Maria Săndulescu* ne-a înfățișat cu inepuizabilă vitalitate și dezinvoltură scenică pe bătrîna Hata. Tenorul *Cornel Finășeanu* a împrumutat tinărului Jenik o prezență scenică foarte agreabilă, ca, de altfel și *Matilda Onofrei* în *Esmeralda* și *Florin Hudeșteanu* în *Muf*. În rolul mai mult vorbit al directorului circului, *George Mircea* a vădit însușiri în a face o bună declamație comică. Corectă în rolul *Ludmillei*, mezzo soprana *Lucia Tudose*.

Spectacolul s-a bucurat de o călduroasă primire din partea publicului.

AL. COLFESCU

După cum era de așteptat, recente concertele ale lui Benny Goodman la București au suscit interesul aparte pe care doar un nume de un atare prestigiu îl putea stârni.

Repetarea unor adevăruri esențiale nu este niciodată inutilă; să reamintim deci, în mod succint, în ce a constat la timpul său, aportul personalității stilistice a ilustrului clarinetist și șef de orchestră la edificarea unor noi modalități de expresie în jazz. Neinsistînd asupra unor implicații de ordin social ale atitudinii sale estetice (depășirea concepției rasiste prin promovarea unor formații mixte de negri și albi, ridicarea muzicii de jazz la condiția de exigență și rafinament proprie adevăratei arte, etc.), vom arăta că principala contribuție a lui Benny Goodman — survenind tocmai într-un moment de suficiență a stilului bazat aproape exclusiv pe intuiția muzicii — rezidă în impunerea spiritului de ordine și scrupulozitate, a inteligenței și a măsurii justelor proporții care să cenzureze gestul spontan. Performanța pe care Benny Goodman o realizează în anul 1938 — cînd urcă o orchestră de jazz pentru prima dată pe podiumul distinsei săli de concert „Carnegie Hall” constituie un moment de cotitură în istoria afirmării jazz-ului. Fără îndoială că succesul pe care l-a dobîndit ani de-a rîndul se datorează unui summum de factori: sensibilitatea și formațiunea de muzician a artistului venind să polarizeze calitățile unui mînunchi de instrumentiști de renume cu care a colaborat (să-i menționăm doar pe *Bunny Berigan*, *Gene Krupa*, *Count Basie*, *Teddy Williams*, *Cootie Williams*, *Johnny Hodges*), substituirea inventivității colective cu una elaborată — reputați aranșori ai vremii, între care *Fletcher* și *Horace Henderson*, *Count Basie*, *Harry James* au semnat pentru formația lui Benny Goodman orchestrații de incontestabilă valoare — apoi gradarea intensităților și a tensiunii emoționale corespunzătoare profilului frazei muzicale (căci pînă la Goodman nu putea fi vorba în jazz despre „nuanță” în reala accepțiune a termenului — ca și impunerea disciplinei necondiționate a studiului tehnic asiduu, ca auxiliu sine qua non al progresului individual și colectiv. Acuzat de unii, acceptat de alții, profesionalismul — sau mai adesea numit „academismul” — lui Goodman a avut o influență covârșitoare asupra dezvoltării genului, asupra devenirii unor stiluri ulterioare „erei swing”, cu toate că, pînă în zilele noastre, jazz-ul a continuat să vieze în ambele forme de agregare: creația simultană cu execuția și anterioară ei.

Ca instrumentist, Benny Goodman ne-a apărut la cei mai bine de 60 de ani ai săi în deplinătatea facultăților interpretative; nealterate de trecerea timpului, virtuozitatea uimitoare, suplețea și căldura tonului, incisivitatea ritmică au confirmat, ca întru totul îndreptățite, superlativale ce însoțesc unanim aprecierile artei sale

clarinetistice. Chiar dacă formația cu care Goodman a evoluat în România nu a numărat decât puțini dintre vechii colaboratori ai artistului — ceilalți fiind recent angajați din Europa (în majoritate englezi) — am trăit bucuria jazz-ului clasic autentic, acreditat de aranjamente orchestrale autentice, interpretat la un nivel de acuratețe și omogenitate notabil, doar arareori dezis de imperfecțiuni de ton sau desincronizări ritmice. Am reținut în plus concepția de spectacol ce ar putea sluji drept model de varietate și echilibru, atât în privința agogicii, ethosului și expresiei diferitelor piese inserate în program, și din punctul de vedere al posibilităților de regrupare ale ansamblului. În legătură cu această din urmă constatare, va trebui să menționăm excepționalele interpretări în formație redusă de tip „combo“, în care perlele de rafinament și măiestrie ale clarinetului au fost secundate de comentariul activ al secției ritmice.

Dacă, în calitate de instrumentist, Benny Goodman a oferit publicului român întreaga măsură a disponibilităților sale puțin comune, ca șef de orchestră și-a rezervat dreptul de a reveni, probabil cu alt prilej, în fruntea propriului său big-band.

FLORIAN LUNGU

## STAGIUNEA LIRICĂ ÎN ȚARĂ

### Galați

Marele repertoriu romantic este desigur principalul element de formare și afirmare a unui colectiv de operă. Nu numai prin problematica diversă și complexă pe care o cuprinde, ci și prin factorul largii popularități de care se bucură în rindurile publicului. Aceasta explică de ce, pentru fiecare colectiv, înscrierea unei noi lucrări de valoare, din acest repertoriu — a cărui principală caracteristică înclină, ca profil și accesibilitate, poate și numeric, spre opera italiană — reprezintă un examen, totodată un prilej de afirmare, cu durată temporală apreciabilă, pentru câteva stagioni. Montînd opera *Boema* de Puccini, TEATRUL MUZICAL din Galați reușește să treacă cu suficienți sorți de izbîndă pragul prezentării unei lucrări dificile, nu numai ca spectacol în sine, ci și ca posibilități de punere în valoare a vocilor. Nu ne vom opri asupra condițiilor în care a fost montată opera, destul de modeste în ce privește resursele scenei (ca spațiu și tehnică) sau ale sălii (destul de improprie unei sonorități de calitate).

Cîteva voci ne atrag atenția prin acoperirea rolurilor principale cu certe rezultate care, păstrînd măsura, pot fi apreciate pentru nivelul colectivului. Astfel, tenorul Ion Frigioiu — în Rodolfo — dispune de un frumos registru, cultivat pentru belcanto, care treptat va căpăta



unitate și fermitate pe întreg parcursul operei. Interpreta lui Mimi, Margareta Nica, dîncolo de o pronunțată emotivitate, oferă un portret plin de sensibilitate. Se cuvin menționați, pentru modul în care își prezintă rolurile, vocal și scenic, soprana Marilena Marinescu-Mareș (Musetta), și baritonii Nicolae Urdăreanu (Schau-nard), Nicolae Urziceanu (Marcel). Orchestra, alcătuită prin fuziunea ansamblului Teatrului muzical cu ansamblul Filarmonicii, a demonstrat, sub bagheta dirijorului Gabor Kiss că există evidente perspective pentru o interpretare serioasă simfonică, a partiturii. Ambianța creată de regie — semnată de Nicolae Ciubuc — cadrul scenografic al lui Benno Friedel, cuprind destule elemente remarcabile, soluții viabile, ceea ce ne face să trecem peste unele nerezolvări și stingăcii. Mai ales dacă ținem seama că, montarea capodoperei pucciniene înseamnă din toate punctele de vedere o încercare prin care Teatrul muzical din Galați își afirmă, argumentat artistic, veleitățile de adevărat teatru liric.

### Brașov

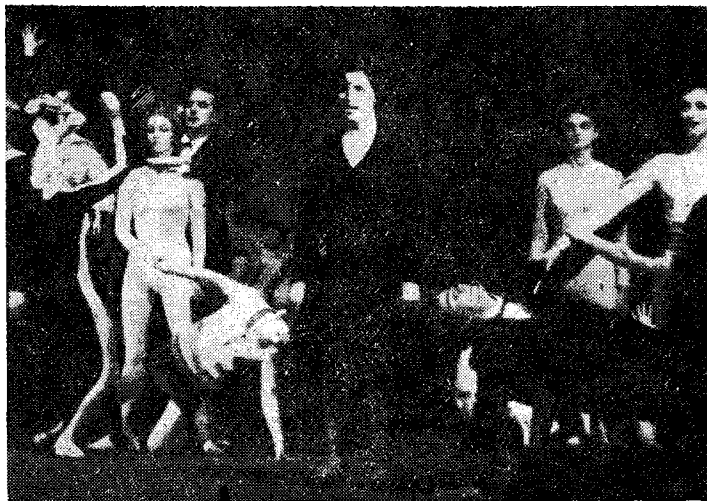
Reluarea, după cîteva ani, a operei *Evghenii Oneghin*, la TEATRUL MUZICAL din Brașov, a fost, împreună cu premiera *Fidelio*, un punct

maxim al activității prezentei stagiuni. Aceasta justifică și prezentarea pe scena Operei române, a spectacolului, în intenția de a arăta și publicului bucureștean că, activitatea Teatrului nu se limitează doar la repertoriul de operetă. Desigur, pentru o asemenea demonstrație, se impune însă o lucidă apreciere a disponibilităților ansamblului, atât pentru alcătuirea distribuției, cât și pentru colaborarea cu orchestra, corul și ansamblul de balet. Nu putem însă reține decît citeva prezențe din numeroasele roluri pe care le solicită opera lui Ceaikovski, prezențe ce marchează însă doar reușite personale — Carmen Hanganu în rolul Tatiane, Ion Gonțea în cel al lui Oneghin și Helge Bömches în Gremin. Pentru acești trei soliști, avem cuvinte de laudă, căci creațiile lor corespund limitelor de exigență demne de o scenă de operă. Să adăugăm — deși este destul de nerecomandabilă soluția colaborărilor de ultim moment — prestața actoricească și muzicală a lui Valentin Teodorian, chemat să salveze spectacolul brașovean, în care Lenski rămăsese fără interpret. Ce putem spune însă despre dirijor, — Mauriciu Vescan — chiar dacă am descifrat lucruri meritorii, dacă orchestra este total necorespunzătoare pretențiilor partiturii, lui Ceaikovski. De asemenea, preferăm să nu comentăm aparițiile neprofesionale ale corpului de balet, care nu depășesc nivelul unui anecdotic divertisment coregrafic. Pentru colectivul Teatrului muzical din Brașov, spectacolul cu *Evghenii Oneghin* este deocamdată doar o încercare. Reușita depinde de exigențele de care vor fi capabili pe viitor, pentru a răspunde în întregime pozitiv cerințelor unui act de cultură.

## Iași

Cu prilejul premierei baletului cu cîntece *Cele șapte păcate de moarte ale micilor burghezi*, de Berthold Brecht și Kurt Weill am urmărit citeva spectacole ale OPEREI DE STAT din Iași. Montată în stagiunea trecută, *Mireasa vindută* de Smetana (regia George Tăbăcaru, scenografia G. Dorosenco) poate fi considerat un spectacol de repertoriu, cu calitățile și defectele inerente unei premature uzuri. Pericolul stereotipiei se poate lesne observa, ca rezultat al interpretării nediferențiate a soliștilor, și al participării relativ impersonale a ansamblului. Reținem însă faptul că, spectacolul a fost programat ca înlocuire de titlu — inițial era anunțată *Lucia di Lammermoor* — pentru a acorda anumite circumstanțe atenuante rezervelor noastre. La pupitru, un tânăr dirijor, Corneliu Calistru s-a impus ca o prezență autoritară, cu precizie ritmică și maleabilitate în

tempo. L-am observat de altfel și în deslășurarea musicalului de succes *My fair Lady*, spectacol care în multe privințe concurează performanța Teatrului de operetă din București. Nu numai ca manieră regizorală (George Zaharescu) ci și ca realizare a interpretelor — Camelia Sotrin, o Eliza plină de nerv actoricesc și muzi-



calitate, Emil Pingireac, Higgins, tiran și capricios, George Popa, Doolittle, grotesc dar nu lipsit de haz. Faptul că după proiectarea filmului „My fair Lady“ spectacolul ieșean atrage în continuare publicul, nu este întâmplător, ci indică un nivel de lucru demn de interes și aprecieri.

Opera lui Kurt Weill *Cele șapte păcate de moarte ale micilor burghezi* (de fapt balet și cîntece) este un capitol cu totul nou pentru repertoriul actual al teatrelor noastre lirice. Prin ea venim în contact cu o manieră de spectacol contemporană ca structură, limbaj și destinație. Teatrul de idei promovat de Brecht, muzica voit accesibilă a lui Weill, se îmbină firesc, dar dau realizatorilor numeroase probleme de interpretare. Regizorul George Zaharescu și coregrafa Mihaela Atanasiu (deși foarte tânără, de pe acum o personalitate în dansul românesc, a cărei afirmare sperăm că nu ne va dezamăgi) oferă publicului o soluție îndrăzneată, neconformistă, dar dublată de simțul măsurii, de bun gust și echilibru. Ion Baciuc ca dirijor, Natalia Vronski (solista baletului) și Maria Toma Ioanițescu (solista partiturii vocale) se remarcă drept corifei ai unui ansamblu plin de autentică vibrație artistică, angajat în lupta de impunere a Operei din Iași printre teatrele de frunte ale vieții noastre muzicale.

GRIGORE CONSTANTINESCU

# CARTI

## Studii de muzicologie

vol. V

Cel de al cincilea volum de *Studii de muzicologie*, apărut la sfârșitul anului 1969 la Editura muzicală, reușește meîndoios să se păstreze în limitele aceleiași seriozități de conținut cu care, în 1965, a pornit această serie antologică. Apariția primului volum, acum cinci ani, a fost salutată cu bucurie, inițiativa editării celor mai interesante și realizate studii ale muzicologiei românești dovedindu-se a fi extrem de binevenită. Era oarecum singurul mijloc de publicare a unor studii ample și de profunzime, prin care muzicologia românească se putea afirma în context național și internațional. Cuprinsul celor cinci volume apărute pînă acum este grăitor, numărul mare al studiilor tipărite și varietatea lor tematică convingîndu-ne, atît de seriozitatea colecției cît și de necesitatea ei (de altfel, epuizarea primelor numere a făcut imposibilă satisfacerea unor cereri suplimentare, tirajul acordat fiind, după părerea noastră, insuficient). Să salutăm deci consecventa periodicitate anuală a tipării acestor volume, fiind convinși că la fiecare număr vom avea posibilitatea de a găsi studii din ce în ce mai interesante și mai valoroase ca realizare. Și dacă ne referim la numeroasele aspecte pe care le abordează muzicologia în general, varietatea tematică a *Studiilor de muzicologie* va putea să le facă utile unui număr destul de mare de muzicieni, muzicologi și cercetători ai fenomenului artistic muzical.

Apărut sub îngrijirea lui Corneliu Buescu, volumul V de *Studii de muzicologie* însumează în cuprins 11 titluri, care ar putea fi clasificate în următoarele grupări tematice: biografice, de analiză a procesului de creație, folclor, estetică, istoriografie...

Cele trei studii cu caracter biografic — *Florica Musicescu* de Theodor Balan, *George Breazul educador* de Nicolae Parocescu și *Elena Asachi* de Meline Poladian-Ghenea — stîrnesc un interes deosebit prin valoarea lor documentară, prin sinceritatea și căldura cu care au fost scrise. Theodor Balan ne reliefează și ne convinge cu ușurință, din amintiri personale, de marea sensibilitate a profesoarei *Florica Musicescu*, de caracterul ei integru, de forța sistemului ei pedagogic — toate acestea întregite cu semnificative declarații făcute autorului de eminenta profesoară de pian înainte de a muri. Regretăm faptul că Theodor Balan nu a putut încheia cartea pe care i-a propus-o; după cîte știm, *Florica Musicescu* nu agreea o astfel de idee.

Cu aceeași sinceritate și căldură, Nicolae Parocescu revîvie marea personalitate a profesorului *George Breazul*, în contextul cel mai semnificativ al activității sale — de educator, de „pedagog-teoretician și asiduu propagator, ca profesor, publicist și conferențiar, al ideilor celor mai noi și mai progresiste pe atunci în domeniul educației muzicale“. Avînd la îndemînă un bogat material documentar, pus la dispoziție de Biblioteca „George Breazul“, studiul lui Nicolae Parocescu se distinge prin sistematizare clară, bogăție de idei și putere de convingere.

Lui Meline Poladian-Ghenea îi revine meritul de a cerceta cu migală și interes viața muzicală a țării noastre din prima jumătate a secolului XIX, descoperindu-ne personalitatea unei eminente muziciene, *Elena Asachi* — compozitoare, interpretă și animatoare entuziastă a principalelor momente muzicale din Iași primelor decenii ale secolului XIX. Un studiu de evocare, cerce-

tare și analiză, pe care-l considerăm ca o importantă contribuție la cunoașterea trecutului nostru muzical.

Ștefan Niculescu, într-un studiu succint, prezintă fenomenul sonor numit *eterofonie*, „descoperit de muzica de astăzi, dar existent și în culturile arhaice, folclorice sau extraeuropene“. Demonstrarea, cu exemple din creația vie, ni se pare extrem de interesantă și convingătoare. De altfel, avem cunoștință că textul acestei cercetări a stîrnit mult interes la Bienala de la Zagreb (1969), precum și la Sesiunea de comunicări științifice din 1969 a Conservatorului „Ciprian Porumbescu“ din București. Este meritul compozitorului Ștefan Niculescu de a aduce în discuție astfel de probleme, pe care le-am dori continuate și diversificate. Următoarele volume de *Studii de muzicologie* pot fi gazde bune acestor preocupări.

Sub îndrumarea științifică a lui Ștefan Niculescu, în cadrul Cercului de forme al Conservatorului „Ciprian Porumbescu“ din București, Luminița Vartolomei elaborează studiul *Procedee polifonice în Invențiunile la 2 și 3 voci de Bach*, o încercare a autoarei de a sistematiza aceste invențiuni „pe baza analizei procedeelelor polifonice utilizate de Bach în această serie de lucrări“. Studiul ni se pare interesant, valoros prin elementele și metoda de analiză, cu atît mai mult cu cît Luminița Vartolomei nu scapă din vedere latura artistică a creației marelui Bach.

În studiul său, *Genurile muzicii populare românești*, Emilia Comișel expune pe larg caracterele specifice *Doinei* — definierea, categorisirea, circulația și legătura ei cu alte genuri folclorice — căuțînd să înlăture confuzia, ce a dăinuit multă vreme chiar și printre muzicieni, că doina și cîntecul propriu-zis ar constitui un singur și același gen. Autoarea ilustrează mai multe tipuri de doină — din Muntenia, din Moldova, din Transilvania, doina vocală și instru-

mentală (cu toate subtipurile lor) etc. — cu ajutorul unor exemple muzicale din care desprinde formule caracteristice, sisteme sonore, totul raportat, în analiză, la ambele componente ale doinei: text și melodie.

Eugenia Cernea semnează articolul *Contribuții la studiul modurilor în cîntecul popular românesc din Bihor și Valea Almăjului*, o lucrare mai veche (1956), a cărei temă a făcut obiectul unei comunicări în Sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor în anul 1966. Organizarea modală bitonică, ca rezultat al pendulării melodiei între două trepte de sprijin, desprinsă din contextul cîntecului popular românesc din Bihor și Valea Almăjului, este tema acestui studiu, în care autoarea relevă unele concluzii interesante și invită la cercetări noi, utile completării observațiilor sale.

*Muzica românească de azi — sinteze și perspective* este tema cercetărilor lui Petre Brâncuși, autorul reușind să ne prezinte în culori sugestive stadiul actual și strălucirea culturii noastre muzicale, ca sinteză a nobilei tradiții populare și a strădaniilor înaintașilor muzicii românești.

Viorel Cosma ne face cunoscut fondul de *Manuscrise muzicale românești în Biblioteca Conservatorului „Ciprian Porumbescu” din București*. Bogatul și interesantul fond de manuscrise muzicale, obținut mai cu seamă din donații, reorganizarea Bibliotecii conservatorului după criteriile de clasificare internațională, analiza acestui fond iată elementele ce i-au facilitat lui Viorel Cosma elaborarea unui studiu prețios, merit a ne contura surprizele cele mai agreabile, prin descoperirea, în Catalogul manuscriselor anexat, a unor lucrări de mare valoare artistică și științifică.

Este *Muzica un proces de comunicare*? Iată tema pe care o abordează Pavel Apostol în studiul său, pornind de la ideea că „prima caracteristică obiectivă a muzicii constă în a fi un mesaj comunicativ între oameni”. Audiția muzicală, procesul de comunicare, condiția în care este posibilă comunicarea, specificul comunicării muzicale, mesajul muzical, toate acestea sînt cercetate de autor din punctul de vedere al esteticianului, al filozofului, și, mai ales, al muzicologului.

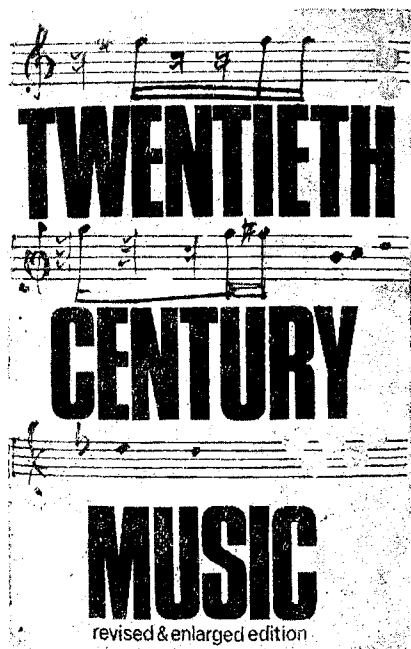
Popasurile lui *Enescu la Budapesta*, concertele marelui nostru

muzician, precum și ecourile stîrnite în lumea muzicală a capitalei maghiare constituie subiectul comunicării lui Ștefan Lakatos, succintă, documentată și revelatoare. Numeroasele fragmente din presă, citate de autor cu abundență, ne destăinuie admirația, stima și recunoștința publicului din Budapesta pentru momentele de încintare artistică oferite de genialul nostru muzician în repetate rînduri.

Aceasta este structura celui de al cincilea volum de *Studii de muzicologie*. Am fi dorit ca în cuprins să figureze mai multe studii și cercetări cu privire la muzica contemporană, la analiza procesului de creație al muzicii zilelor noastre, la fenomenul muzical românesc, la școala românească de compoziție, la problematica creației muzicale moderne. Desigur, toate acestea ar da un plus de interes volumelor de *Studii de muzicologie*, numeroșii cititori, dornici de a găsi răspuns la multe întrebări cu privire la muzica secolului nostru, aflînd aici cercetarea competentă a muzicologiei românești.

TITUS MOISESCU

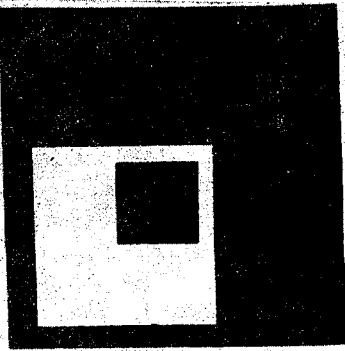
## VITRINA PUBLICAȚIILOR STRĂINE



*Twentieth century music*, Edited by Rollo H. Myers, New revised and enlarged edition. London, Calder and Boyars, 1968, 289 p.

Însumînd în prima parte un mănunchi de studii asupra fenomenului muzicii pînă către mijlocul veacului XX, iar în partea doua o panoramă a creației contemporane din Austria, Germania, Belgia, Franța, Italia, Scandinavia, Spania, Anglia, S.U.A., U.R.S.S. și America Latină, volumul se impune prin cîteva prestigioase condeie: Claude Rostand, Paul Collaer, Karl Heinz Füssel, Eric Blom, Theodor Adorno, Malcom Troup, André Hodeir, Roman Vlad etc. Dezbaterea unor probleme tipice veacului nostru (Muzica concretă, electronică, micro-intervalele, raportul între muzica nouă și public, între dirijor și compozitor,

rolul muzicii la radio și în cinematografie), precum și analizele cu caracter de sinteză, asupra elementelor inovatoare ale lui Stravinski și Alban Berg, conferă lucrării un interes deosebit. Studiile monografice pe țări suferă însă printr-o accentuată generalizare. Utilă ne apare lista selectivă a principalelor filme muzicale (1907—1958) ce demonstrează contactul cu acest gen a compozitorilor Saint-Saëns, A. Honegger, E. Satie, D. Milhaud, J. Ibert, Vaughan Williams, S. Prokofiev, B. Britten, A. Bliss etc. Diversitatea contribuțiilor științifice reflectă multiplele puncte de vedere asupra tendințelor estetice de la începutul veacului (unele depășite în prezent), împrumutînd cărții un aspect mai degrabă de mozaic contradictoriu, decît de sinteză unitară. *Muzica veacului XX* rămîne un volum de orientare multilaterală într-un peisaj artistic viu colorat.



## KOMPOZITORI I MUZIČKI PISCI JUGOSLAVIJE

SAVEZ KOMPOZITORA JUGOSLAVIJE

*Kompozitori i Muzički pisci Jugoslavije.* Călanovi Saveza Kompozitora Jugoslavije, 1945—1967, Sastavila Milena Milosavljević-Pešić, Urednik, Zija Kučukalić, Catalog. Beograd, Savez Kompozitora Jugoslavije, 1968, 663 p.

Redactat în limbile sârbă și engleză, catalogul compozitorilor, muzicologilor, criticilor muzicali, etnomuzicologilor și profesorilor iugoslavi, cuprinde o scurtă prefață a autorului (M. Milosavljević-Pešić), o amplă introducere în istoria muzicii popoarelor Iugoslaviei (Krešimir Kovačević), o listă a abreviațiilor, precum și o suită de medalioane — în ordine alfabetică — ale tuturor mu-

zicienilor iugoslavi contemporani, membri ai Uniunii compozitorilor. Volumul a fost redactat ca instrument de propagandă internațională (conține date succinte bio-bibliografice, adresele particulare ale muzicienilor etc.), evitând suprapunerea cu lucrările lexicografice publicate anterior (*Muzička Enciklopedija*, 2 vol., 1958—1963), *Likovi savremenih bosanko-hercegovačkih Kompozitora* de Z. Kučukalić, 1961, *Istorijski razvoj muzičke kulture Jugoslavije*, 1962, și *Muzičko stvaralaštvo u Hrvatskoj* de K. Kovačević, 1966). Prin amploarea lucrării, exactitatea datelor, excelența punere în pagină, volumul mare de informații bio-bibliografice, catalogul relevă bogăția creației și preocupărilor artistice ale muzicienilor contemporani.

## MUSIKGESCHICHTE IN BILDERN

BAND III: MUSIK DES MITTELALTERS UND DER RENAISSANCE, LIEFERUNG 3

© Hans Frenkel, hier besprochen, ist der Erfinder der ersten Notenschrift, die auf der Linie beruht. Er hat die Notenschrift erfunden, die heute noch in Gebrauch ist. Er hat die Notenschrift erfunden, die heute noch in Gebrauch ist. Er hat die Notenschrift erfunden, die heute noch in Gebrauch ist.

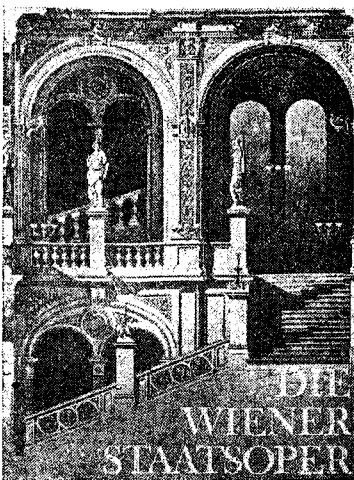


Joseph Sailer  
von Wiesbaden  
Musik-  
erziehung

Van Waersberghe, Joseph Smits — *Musikerziehung.* In: *Musikgeschichte in Bildern*, Band III: *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Lieferung 3. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1969, 214 p.

Colecție iconografică de notorietate științifică mondială, *Istoria muzicii în imagini*, consacră învățămîntului muzical din antichitate și evul mediu, un volum de necontestat interes documentar și informațional. Tipurile de școli, sistemele de învățămînt, metodică, didactică și formele de învățămînt, viața școlărilor, obiectele de învățămînt, sistemul de învățămînt în Grecia antică și Evul mediu, noțiunea de „armonie“, știința muzicii (*artes liberales*) — acestea sînt capitolele amănunțit tra-

tate de către van Waersberghe. Ilustrația bogată, inedită în mare măsură (remarcabile ne apar paginile consacrate metodicii și notației guidonice), precum și aparatul științific (prețioasă este cronologia tratatelor muzicale între anii 354—1538) completează această excelență sinteză asupra învățămîntului muzical. Din păcate, autorul nu a cunoscut muzica bizantină, organizarea învățămîntului, manualele (*papadiki*), sistemele de notație muzicală din sud-estul european. *Istoria muzicii în imagini* — inițiată de Heinrich Bessler și Max Schneider în 1961, continuată azi de Werner Bachmann — a adăugat încă o valoroasă contribuție muzicologică și pedagogică la monumentală operă de valorificare a fondului documentar muzical universal.



Klein, Rudolf — *Die Wienerstaatsoper.* Ein Führer durch das Geschichte. Wien, Verlag Elisabeth Lafite, 1969, 83 p.

Monografia ilustrată a vestitului teatru liric vienez (inaugurat la 25 mai 1869 cu *Don Giovanni* de Mozart), constituie în primul rînd un ghid al amatorului de operă, apoi un instrument de lucru pentru muzicologi (se prezintă cronologic: premierele absolute, pe stagioni, direcțiile teatrului, localurile). Punctînd momentele principale din viața instituției (trupele italiene, spectacolele mozartiene, *Fidelio*, Wagner

și Strauss, opereta clasică, verismul, operele naționale ale lui Smetana și Janacek, umanismul operei lui Alban Berg), ocupîndu-se apoi de cîntăreții autohtoni și oaspeți (revine des Viorica Ursuleac), de corpul de balet, de viața mașiniștilor din culise — toate ilustrate ingenios și într-o remarcabilă ținută grafică — autorul oferă o lectură cursivă, plăcută, atrăgătoare. Îmbinînd armonios — printr-un stil ales, sobru — elementul documentar cu cel pictoresc, subliniînd rolul instituției în viața artistică austriacă și mondială, Rudolf Klein a realizat o excelență monografie de popularizare.

WALTER KOLNEDER

GESCHICHTE DER MUSIK

EIN STUDIEN-  
UND PRÜFUNGSHELPER

DRITTE DURCHGESEHENE AUFLAGE



WALTER KOLNEDER

MUSIKINSTRUMENTENKUNDE

EIN STUDIEN-  
UND PRÜFUNGSHELPER

ZWITE DURCHGESEHENE AUFLAGE



Kolneder, Walter — *Geschichte der Musik*. Ein Studien — und Prüfungshelfer. Heidelberg, Quelle und Meyer, 1968, 75 p. Kolneder, Walter — *Musikinstrumentenkunde*, idem, 1969, 42 p.

Reunite sub atrăgătoarea colecție *Musikpädagogische Bibliothek*, volumele profesorului și directorului Conservatorului din Karlsruhe se remarcă prin claritatea expunerii, originala sistematizare a materialului, informația bibliografică „la zi”, spiritul pedagogic de prezentare a

unui imens fond documentar. *Istoria muzicii* (aflată deja la a treia ediție) abordează succint antichitatea, evul mediu, renașterea, barocul, clasicismul, romantismul, școlile naționale (iarăși „strălucim” prin absență, deși unii vecini și-au găsit locul!), muzica modernă și contemporană, încheindu-și expunerea cu muzica electronică și concretă. Este un îndrumar concret pentru elevul de școală medie, amatorul de muzică, dar totodată — datorită bibliografiei și sintezei — și un prețios auxiliar pentru profesori și muzicologi. *Studiul instrumentelor* debutează cu o introducere în principiile de organologie muzicală, în acustică etc., după care prezintă instrumentele *idiofone*, *membranofone*, *cordofone*, *aerofone*, *electro-mecanice* și *electronice*. Broșura se încheie cu noțiuni despre disc și banda de magnetofon. La ambele lucrări atrage atenția bibliografia selectivă. Traducerea în limba română ar putea aduce foloase învățămîntului nostru muzical.



*Österreichische Musikzeitschrift*. 25 Jahre Österreichische Musikzeitschrift, Wien, 25, Heft 1, 1970.

Revista muzicală austriacă, fondată de dr. Peter Lafite, a împlinit un sfert de veac de existență. Numărul festiv (deschis cu salaturile președintelui Republicii dr. H. C. Franz Jonas, cancelarului federal dr. Josef Klaus și ministrului învățămîntului dr. Alois Mock) se remarcă prin câteva articole substanțiale privind începuturile și drumul periodicului muzical (Elisabeth Lafite, dr. Wilhelm Waldstein), etica și estetica actului creator (H. E.

Apostel), privire asupra muzicii austriece contemporane (H. Kaufmann), prezența muzicii austriece (R. Klein), mișcarea muzicală și cercetarea științifică oglindite în revistele muzicale austriece (W. Szmoljan), ș.a. Este un număr dens, capabil să ofere cititorului o imagine complexă asupra școlii muzicale austriece din ultimul sfert de veac. Ținuta sobră a studiilor — proprie acestei reviste —, grafica îngrijită, ilustrațiile excelente, conferă numărului festiv toate atribuțiile de fond și formă, capabile să marcheze maturitatea unui periodic de prestigiu european.

EUGEN VICOS



● Recent, în R.S.F. Jugoslavia s-a desfășurat un concurs internațional de muzicologie, organizat de Uniunea compozitorilor din Ljubljana și de revista jugoslavă ZVUK, cu prilejul apariției celui de-al 100-lea număr. În cadrul lucrărilor de specialitate prezentate, reunind circa 100 de studii și volume de muzicologie, au fost selecționate cele mai reprezentative producții contemporane. Muzicologia noastră a fost distinsă, cu această ocazie, cu două premii acordate criticului Alfred Hoffman, pentru studiul *Stilul interpretului* (Premiul al III-lea) și compozitorului Doru Popovici, pentru studiul de sinteză după monografia *Don Carlo Gesualdo, Principe di Venosa* (Premiul special). Premiul I nu a fost acordat. Ținând seama de rigurozitatea selecției, acest succes al muzicologiei românești se înscrie ca o semnificativă afirmare pe plan internațional, dovedind valoarea gândirii estetice și înaltul nivel profesional necesar unei asemenea confruntări de opinii.

● Ultimele stagioni au însemnat pentru Cvartetul MUZICA, o perioadă importantă, în care, după serioasă afirmare în viața noastră muzicală, a urmat confruntarea cu publicul de peste hotare. Încă de la primele turnee, de dimensiuni restrinse, aprecierile s-au dovedit favorabile, subliniindu-se calitățile interpretative ale celor patru muzicieni — George Hamza, vioara I-a, Constantin Costache, vioara II-a, Ludovic Lang, violă, Robert Sladek, violoncel. Un an de intense eforturi, numărând mai multe turnee în Germania, Jugoslavia, Italia, Austria, s-a încheiat cu concertele prezentate în lunile octombrie—noiembrie 1969.

Astfel, la 5 octombrie a început turneul în R.F. a Germaniei, cu un concert dat la Offenbach am Main, în cadrul ciclului „Concertul maestriilor” — în program Beethoven (op. 95), Schubert (cvartetul „Fata și moartea”), Alban Berg (op. 3). „Din nou, Cvartetul MUZICA, format din instrumentiști ai Filarmonicii bucureștene, a stîrnit un mare interes... deosebita cultură, ce se poate observa în culoarea sonoră, omogenitatea cîntului cameral de ansamblu merită cele mai inimoase aplauze pentru muzicieni”. (Elsbet

Kern, în OFFENBACH POST). Au urmat, cu același succes, concertele de la Bad Godesberg (6 octombrie), în cadrul seriei Winterkonzert și de la Academia Musica din Niederaltaich, cu programe diferite, alternînd Cvar-tete de Haydn, Beethoven (18 oct.). După scurtă vreme, în noiembrie, reîntîlnirea cu publicul iugoslav la Zagreb, Novi Sad (concerte integral retransmise prin radio) și Osyek s-a desfășurat sub auspiciile unei prețuiri deosebite. În afara programului Beethoven, Schubert, aici a fost prezentat Cvartetul nr. 2 de Dumitru Bughici, care s-a bucurat de o largă audiență din partea spectatorilor. „Concertul cvartetului MUZICA s-a desfășurat în spiritul celei mai convingătoare tradiții. În piesele alese, oaspeții au demonstrat o măiestrie tehnică, o artă a stilului concertant, subtilă gradație a nuanțelor, de la piano la forte. Prin felul cum modelează expresia, ei au arătat că pot contura cu claritate atmosfera specifică fiecărui compozitor, fie că este vorba de delicatețea rustică a unui Menuet de Haydn sau de romantismul muzicii lui Schubert. Ei au prezentat și o lucrare a compozitorului român Dumitru Bughici, în a cărei concepție lineară folclorul ocupă un loc aparte.” (Andrija Tomašek în VJESNIK din Zagreb).

Chiar la începutul lunii februarie, cvartetul MUZICA, după cîteva concerte în țară (și să remarcăm că prezența lui în viața muzicală este consecvent urmărită, atît în programe tradiționale, cît și în seri de muzică contemporană), va reîncepe activitatea de turnee cu R.F. a Germaniei și R.D.G. Urmează prezența în cadrul bicentenarului Beethoven la Belgrad și, ca invitați ai Centrului cultural, la Novi Sad (luna mai), o revenire la Viena, unde în urma interpretării Cvartetului de Alban Berg, anul trecut, au fost solicitați să repete concertul și la Linz. Dintre proiectele mai îndepărtate, mai menționăm turneul în Statele Unite ale Americii și Canada — luna octombrie — pentru a oferi un tablou de perspectivă asupra unei activități susținute, care merită cele mai alese elogii, pentru modul în care popularizează în viața muzicală internațională, prezența artei interpretative și compo-nistice românești.

● Iniințată în 1968, sub conducerea compozitorului Cornel Țăranu, formația de muzică de cameră ARS NOVA din Cluj s-a impus ca un ansamblu de valoare al vieții noastre muzicale. Remarcăm că activitatea interpretativă a acestei formații se orientează în primul rînd spre promovarea creației românești contemporane, de cameră.

În luna februarie, formația Ars nova a întreprins un turneu în Anglia, apărînd într-un concert în reputata sală londoneză Queen Elizabeth Hall (11 februarie). Alături de lucrări românești ale secolului XX — *Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot* de George Enescu, *În marea trecere* de Doru Popovici, *Episodi* de Vasile Herman, *Dialoguri* de Cornel Țăranu, și *Trei Poeme pe versuri de Ana Blandiana*, *Sinfonia de cameră* de Dan Constantinescu și *Sursum corda* de Costin Miereanu — au fost incluse în program și două creații ale compozitorilor englezi contemporani — *Trio pentru flaut, violă și pian* de Hugh Wood și *Antechrist* de Peter Maxwell Davies. Atît alcătuirea programului cît și interpretarea au suscitât un viu interes din partea publicului, criticii de specialitate și a Radioului, care a imprimat integral concertul.

„Execuția celor două piese engleze, care în mod clar au fost pregătite cu multă grijă, este o dovadă a nivelului înalt de interpretare muzicală a formației — notează Peter Heyworth în Observer (15 febr.). „Formația românească de muzică contemporană — adaugă John Warrack în *Sunday Telegraph* (15, febr.) — a prezentat lucrări care folosesc metode de compoziție avansate... Ei au dovedit în mod clar că se preocupă de păstrarea și reînprospătarea tradițiilor. În lucrarea lui Davies au arătat că au o ureche foarte perspicace, o înțelegere temeinică a conținutului muzicii... A fi în stare să prezinți un concert de acest nivel, în mod atît de eficient și cu o asemenea dominanță a dificultăților, merită o deosebită admirație.” „Lucrările românești prezentate în program — observă *The Daily Telegraph* (12 febr.) — înclină în general mai mult către cultivarea unui sunet instrumental, dulce, doințit, de-



cit scriitura crispată și agresivă, caracteristică muzicii moderne din occident. Interesante comentarii privind programul și interpretarea, semnează William Mann în *Times* (12 febr.): „Telul suprem al concertului a fost de a prezenta Londrei aspecte ale muzicii românești din secolul XX. *Cinzecele* lui George Enescu au fost incluse în program ca un omagiu... punind totodată în valoare cîntul delicat și fin nuanțat al sopranei Agneta Kriza. Ea și-a dezvoltat posibilitățile expresive și în *Trei poeme* de Cornel Țăranu, *In marea trecere* de Doru Popovici — lucrare scurtă și foarte emoționantă, cu un echilibrat și plăcut acompaniament pointilist pentru ansamblu de cameră. *Episodi* de Vasile Hermann pentru flaut și trei percuții alcătuiesc în mod coerent un discurs liber, în care flautul, piccoala și flautul traversier erau alternate, oferind efecte de virtuozitate din partea lui Alexandru Poduțiu. Cornel Țăranu a fost și compozitorul *Dialogurilor*, o lucrare pentru ansamblu, conținînd o muzică grațioasă și plină de inventivitate... *Simfonia de cameră* de Dan Constantinescu care a folosit pe toți cei zece instrumentiști ai formației, s-a arătat interesantă pentru pasajele susținute ale unei mișcări murmurate. *Sursum corda* de Costin Mieneanu putea trece drept naivă, dar este o piesă puternic caracteristică și inventivă din punct de vedere sonor.“ „Ars nova din Cluj — conchide *Financial Times* din 12 febr. sub semnătura lui Domenic Players... Stilul pe care l-am regăsit și în interpretarea majorității lucrărilor românești executate ar putea fi caracterizat ca o apropiere senioasă și metodică, întotdeauna foarte clară, o abordare agresivă, dar nu pătimașă, alertă, dar nu săltăreață, introspectivă... o realizare bună și solidă, bine echilibrată.“

● Pianista LIANA ȘERBESCU, după turneele din R. F. a Germaniei (Köln), Franța (Metz), Uniunea Sovietică, a fost invitată în luna februarie, pentru a susține în cadrul concertelor Societății Filarmonice, un recital în orașul Lorient, din Bretania (Franța). Programul a cuprins câteva lucrări reprezentative

ale repertoriului preclasic, romantic și modern, elogios apreciat de către critică și public.

Astfel, cotidianul *Liberté*, sub titlul „Recital Liana Șerbescu“, înseamnă în detaliu impresii asupra fiecărei piese prezentate. *Fantezia cromatică* de Bach a fost „o convingătoare introducere“, urmată de „minunatul *Carnaval* de Schumann în care interpreta a restituit lucrării opiniile de estetician ale compozitorului. Precizia tehnică, căldura și sensibilitatea au apărut subliniate de o poezie nouă, nuanțată. Folosind toate resursele instrumentului, Liana Șerbescu a desfășurat virtuozitatea sa în pagini de mare bogăție, unind fantezia spirituală cu forța și lejeritatea evocatoare în succesiunea planurilor și atmosferelor remarcabil zugrăvite sub razele fascicozelor luminoase.“ „În ce privește muzica lui George Enescu — *Pavana și Bourée* — „Liana Șerbescu s-a regăsit în elementul său, exprimîndu-se în același limbaj ca al promotorului școlii românești, manifestîndu-se deosebit de firesc în această scriitură clară, echilibrată, de nobilă inspirație. *Pavana* a fost unul dintre marile momente ale acestui recital „Cele șase *Studii* „ale elegantului Debussy au urmat, pentru demonstrații strălucitoare, pianista dovedind o particulară ușurință în pasajele cromatice, în sonoritățile opuse și în arpeggiile compuse.“ Concertul s-a încheiat cu strălucitul *Mephisto Vals* de Liszt, unde pianista ne-a uimit.“

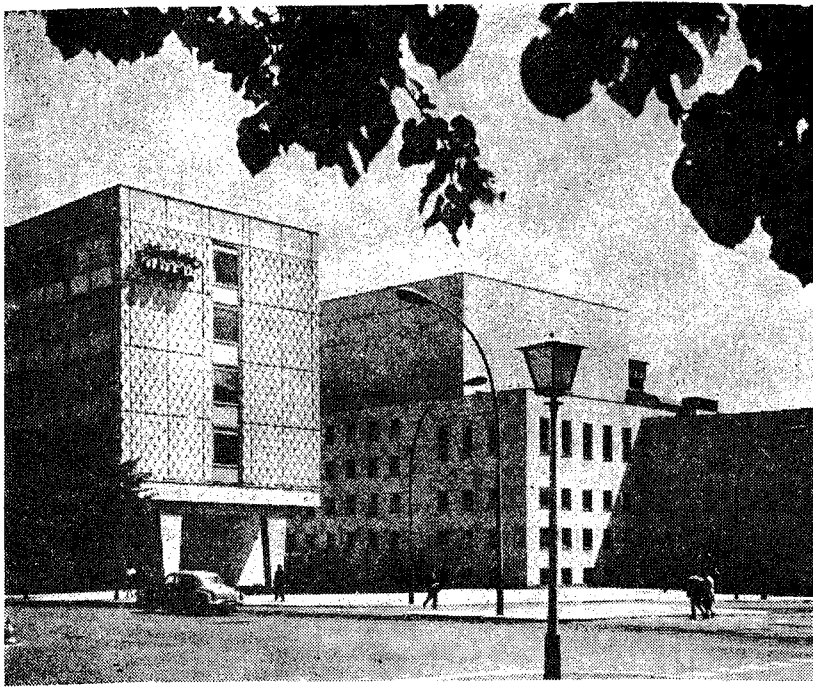
Referîndu-se la același recital, cronicarul cotidianului *Ouest France* încearcă o caracterizare a interpretei: „Am fost cuceriti de demonstrația tehnicii sale, jocul extraordinar prin dexteritate și sensibilitate, rînd pe rînd puternic sau nuanțat, ușor cînd este cazul, vibrant cînd aceasta se potrivește, în mod constant însă muzical. Ceea ce am apreciat în mod particular, este subtilitatea nuanțelor. Este o atingere abea simțită, care împinge sonoritățile pînă la limitele audibilității.“

● Dirijorul PAUL POPESCU, după concertele din Austria (august 1969), la sfîrșitul anului 1969 și începutul anului 1970 a avut ocazia să se reintîlnească cu publicul francez.

Cităm din presa franceză date elocvente privind aceste ultime prezențe ale dirijorului, peste hotare. În articolul publicat de *La France* (4 dec. 1969) criticul Raul Parisot comentează concertul de la Bordeaux: „Popescu se impune prin claritate și eleganță. El construiește *Simfonia a VII-a* de Beethoven cu un gest ușor și plin de nerv; cel mai bun moment al interpretării sale a fost *Scherzo*, care capătă prin acest dirijor grația unui dans al silfidelor.“ „Paul Popescu a dirijat fără partitură *Simfonia a VII-a* de Beethoven — notează Florence Mothe în *Sud Ouest* din 4 dec. 1969 —. Dintre lucrările lui Beethoven este poate cea mai puțin explicită, cea mai întortocheată. Ea se construiește fără încetare în jurul unui climat spiritual creiat prin repetarea obsedantă a aceleiași teme. Fără replică, dirijorul demonstrează că scizează perfect valorile pe care trebuie să le concentreze în această lucrare.“

La Paris, în 8 februarie, pentru prima oară la pupitrul orchestrei Concertelor Pasdeloup, Paul Popescu a avut de susținut un program dificil, în fața unui public deosebit de exigent. „Acompaniînd soliștii, cu certe calități dirijorale, Paul Popescu a demonstrat și în *Simfonia a IV-a* de Schumann și *Preludiile* de Liszt un meșteșug serios și abil“ (*Le Figaro* din 13 febr. 1970). Asistînd la acest concert, muzicologul Vasile Tomescu și-a notat impresiile în cadrul unui amplu articol publicat în revista *Contemporanul* (3 martie 1970). „Aceleiași sală de concert (Theatre des Champs Elisées) a prilejuit aprecierea pe care și-ar dori-o, sintem siguri, mulți șefi de orchestră, a tînărului dirijor Paul Popescu... Cîștigîndu-și deplină prestanță în fața orchestrei și a publicului, prin impecabila stăpînire a unui program bogat, dirijat fără partitură, Paul Popescu a construit *Simfonia a IV-a* de Schumann și *Preludiile* de Liszt, cu excepțională desinvoltură a sentimentului și claritatea concepției, care au suscitât entuziasmul publicului și interesul exponenților vieții de concert pariziene.“

L. C.



## DE PESTE HOTARE

### „Opera comică” din Berlin, un teatru liric al viitorului?

Vizitînd capitala Republicii Democratice Germane cu prilejul unei călătorii de documentare, am fost în chip firesc preocupat să cunosc îndeaproape viața muzicală berlineză, cu numeroasele ei concerte, recitaluri și spectacole de teatru liric. Dacă, în cadrul programelor serale, am solicitat să particip ou precădere la reprezentațiile „Operei comice”, preferința aceasta se datorează nu numai renumelui internațional unanim acceptat al instituției și al vestitului ei promotor, regizorul Walter Felsenstein, ci și impresiei deosebite pe care am resimțit-o, asistînd la cele două spectacole prezentate de colectivul german la București, în 1965: *Povestirile lui Hoffmann* de Offenbach și *Opera cerșetorilor* de Benjamin Britten. Era, de aceea, întru totul explicabil ca, aflîndu-mă la Berlin, să fiu doritor să urmăresc în propriul ei „sanctuar” cit mai multe din realizările „Operei comice”. În felul acesta, am avut posibilitatea să particip la șase spectacole (*Deidamia* de Händel, *Bărbierul din Sevilla* de Paisiello, *Aida* de Verdi, *Liliacul* de Johann Strauss, *Visul unei nopți de vară* de Britten și *Tinărul lord* de Henze), care — adăugate la cele două, vizionate la București — permit tragerea unor concluzii cu privire la principiile directoare așezate la baza activității teatrului.

„Vom reprezenta numai acele lucrări, care pot fi reprezentate așa cum trebuie să fie reprezentate”.

Walter Felsenstein

Cuvintele acestea, rostite de Walter Felsenstein în 1947, cu prilejul înființării „Operei comice”, constituie esența programului său de activitate.

În mod concret, Felsenstein pornește de la concepția potrivit căreia spectacolul de operă nu trebuie să fie un simplu prilej de afirmare a unor voci mai mult sau mai puțin „frumoase”, ci o redare a unei realități teatrale, întemeiată pe o acțiune muzicală și înfăptuită cu ajutorul unor oameni care cîntă. De aci decurg o seamă de consecințe, care marchează stilul de lucru al „Operei comice” cu trăsături întru totul originale.

În primul rînd este de relevat că fiecare spectacol are la bază o asemenea pregătire minuțioasă, muzicală și scenică, încît practica — atît de obișnuită la alte teatre — de a se invita cîntăreți oaspeți, care întră în scenă cu cel mult o singură repetiție de ansamblu (uneori nici cu atîta), este cu desăvîrșire exclusă. De aceea, „Opera comică” nu folosește artiști din afara colectivului său curent, decît dacă ei se angajează cu contracte de lungă durată, însușindu-și în detaliu indicațiile scenice și muzicale ale fiecărui rol, înainte de a debuta pe scenă. În felul acesta, spectacolele au asigurată o deplină unitate a stilului de interpretare, totul fiind subordonat unei unice concepții de ansamblu.

Pe de altă parte, atenția acordată asigurării permanente a „tinereții” spectacolelor se manifestă și prin menținerea unui număr limitat de opere (14—15) în repertoriul curent, fiecare fiind programată cel puțin de două ori pe lună, pentru a se afla într-un „rodaj” continuu. Pe măsură ce se montează un spectacol nou, se renunță la reprezentarea unuia mai vechi. Anumite lucrări — considerate de importanță capitală — rămîn însă mereu în repertoriu, îmbogățindu-se pe parcurs cu interpreți noi, care preiau anumite roluri după o lungă perioadă de studiu (*Liliacul*, montat în 1947 de Walter Felsenstein, dar reluat mai recent în noua înscenare a lui Uwe Kreyssig, *Povestirile lui Hoffmann*, datînd din 1958, *Bărbierul din Sevilla* de Paisiello din 1960, *La Traviata* din 1960, *Visul unei nopți de vară* din 1961 etc.).

Pornind de la principiul enunțat în motto-ul acestui capitol, Felsenstein a extins sfera preocupărilor colectivului dincolo de domeniul strict al operei comice, abordînd cele mai variate lucrări ale teatrului muzical, în măsura în care a apreciat că ele pot fi reprezentate „așa cum trebuie” cu ajutorul forțelor de care dispune. Aceasta explică faptul că, în afara unor creații tipice de operă comică sau de operetă ca *Don Pasquale*, *Răpirea din Serai*, *Così fan tutte*, *Bărbierul din Sevilla* (de Rossini și de Paisiello), *Fra Diavolo*, *Țar și dulgher*, *Mireasa vindută*, *Bărbierul din Bagdad*, *Falstaff*, *Gianni Schicchi*, *Cei patru bădărași*, *Tirgul din Sorocinsk*, *Albert Hering*, *Liliacul*, *Voievodul țiganilor*, *Orfeu în infern*, *Viața pariziană*, *O noapte la Veneția*, *Vinzătorul de păsări* etc., repertoriul instituției a cuprins, de-a lungul celor 23 de stagioni de activitate și o seamă de opere cu caracter dramatic, printre care, *Don Giovanni*, *Flautul fermecat*, *La Traviata*, *Aida*, *Othello*,

*Boema, Tosca, Turandot, Manon Lescaut, Carmen, Olandezul zburător, Salomeea, Dama de pică* etc. Toate operele puse în scenă s-au bucurat de montări pline de originalitate, multe din ele provocând aprige controverse; toți cei care au comentat spectacolele „Operei comice“ au recunoscut însă, că aici s-a format, sub îndrumarea lui Walter Felsenstein, o adevărată școală modernă a regiei de operă, care — ducând mai departe ideile inovatoare ale lui Stanislavski, Nemirovici-Dancenko, Gustav Gründgens, Wieland Wagner — urmărește să transforme spectacolul de operă dintr-un „concert costumat“ într-o evocare veridică a adevărului vieții. Acest țel comun transpare în toate reprezentațiile colectivului, indiferent dacă regia este semnată de însuși Walter Felsenstein sau de unul din diferiții săi colaboratori și elevi ca Joachim Herz, Heinz Rückert, Götz Friedrich, Horst Bonnet sau Wolfgang Kersten. Evident că, de-a lungul anilor, stilul a suferit o evoluție, că — de pildă — între *Bărbierul din Sevilla* de Paisiello, montat de Felsenstein în 1960 și *Aida*, pusă în scenă de Götz Friedrich în 1969, există deosebiri esențiale de concepție. Anumite elemente comune se pot constata însă la toate spectacolele, indiferent de data la care a avut loc premiera lor. Unul din aceste elemente îl constituie principiul că, reprezentația începe încă înainte de ridicarea cortinei. De aci, folosirea strict diferențiată, de la operă la operă, a spațiului avanscenei și a cortinei însăși, care devine un factor creator de atmosferă.

Principalul element comun îl reprezintă însă desfășurarea — minuțios pusă la punct — a spectacolului însuși. Deși sarcinile fixate de regizorii teatrului pentru diferiții cîntăreți comportă adeseori un înalt grad de dificultate, implicînd o condiție fizică athletică, totuși mișcarea scenică se desfășoară cu maximă exactitate, indiferent dacă premiera a avut loc săptămîna trecută sau cu zece ani în urmă. Totul este fixat cu asemenea precizie, încît pe parcursul celor opt spectacole urmărite n-am văzut nici măcar o singură dată un cîntăreț privind spre dirijor pentru a aștepta „intrarea“, în loc de a-și îndrepta privirile acolo unde o cerea evoluția acțiunii scenice. Cît despre distincția între rolurile principale și cele secundare, — ea nu există în teatrul lui Felsenstein; fără a ține seama de dimensiunile rolului, toți cei care participă la spectacol își au locul lor bine determinat în economia ansamblului, contribuind în egală măsură la evocarea realității teatrale. De aci, uzanța ca membrii colectivului — indiferent de platforma artistică la care au ajuns — să fie distribuiți deopotrivă în roluri de mare răspundere și în roluri episodice.

Punerea în valoare a situațiilor dramatice constituind principalul obiectiv al spectacolelor „Operei comice“, interpretarea vocală ca scop în sine trece în mod firesc pe planul secund al importanței, devenind una din părțile componente ale artei cîntărețului de operă. Este evident că numai în felul acesta se poate ajunge

la spectacole lirice moderne, realiste, eliberate de zgura convenționalismului operistic. Înseamnă însă aceasta că, la alcătuirea colectivului solistic trebuie căutați interpreți înzestrați mai degrabă cu talent actoricesc decît cu însușiri vocale? Ar fi păcat, deoarece în felul acesta s-ar văduvi spectacolul de operă de unul din punctele sale de atracție principale. Ideal ar fi ca ansamblul să cuprindă artiști lirici totali, capabili să răspundă în egală măsură atît exigențelor regizorale, cît și celor muzicale propriu-zise. Constituția unui întreg colectiv, alcătuit numai din asemenea artiști, este desigur un vis greu realizabil. Că nu este imposibil, a dovedit-o însuși Felsenstein atunci cînd a început să-și caute membrii ansamblului în diferite țări angajînd numai pe acei cîntăreți care corespundeau idealului său artistic, și care erau dispuși să se devoteze pentru un număr de ani activității în cadrul „Operei comice“. Un exemplu în acest sens îl constituie cehul *Rudolf Asmus*, pe care-l avem în memorie ca excepțional interpret al diabolicelor personaje Lindorf, Coppelius, Dr. Miracol, Dapertutto, în spectacolul *Povestirile*



„Aida“ : actul I, tabloul II (în dreapta, Els Bolkestein în rolul Aidei)

lui Hoffmann din 1965, un membru constant al colectivului berlinez. În ultimii trei ani s-a încadrat în ansamblu și un talentat cîntăreț român, basul *Dumitru Brebenel*, pe care am avut prilejul să-l urmăresc în dificilul rol al lui Oberon din *Visul unei nopți de vară*, realizat în condiții vocale și actoricești grăitoare pentru progresele realizate în acest răstimp. Mai fac parte din colectiv tenorul olandez *Anton de Ridder*, balerina cehă *Nadia Tumova* etc.

O seamă de talenți artiști germani dau viață unei galerii variate de eroi, punînd în joc întreaga lor capacitate actoricească și vocală. Aș menționa printre ei, în primul rînd, pe

Werner Enders — remarcat, în 1965, la București prin virtuozitatea compoziției sale în rolul decrepitului valet Franz, din actul Antoniei în *Povestirile lui Hoffmann*, — pe care l-am revăzut la Berlin în roluri foarte diverse ca importanță, dar realizate fără excepție cu o uimitoare măiestrie profesională: maimuța Adam (personaj central din *Tinărul lord* de H. W. Henze), prezentată în „înalta societate” ca nepotul unui lord englez, dar și gardianul Frosch în *Liliacul* și servitorul Adonis — rol episodic — în *Bărbierul din Sevilla* de Paisiello. Un element de bază al ansamblului este soprana *Elisabeth Ebert*, pe care am urmărit-o la Berlin în trei creații de mare diversitate stilistică (Rosina din *Bărbierul din Sevilla*, rolul titular din *Deidamia* de Händel și Titania din *Visul unei nopți de vară*), vădind deopotrivă voce cultivată și o mare sensibilitate în jocul scenic. Tinărul tenor *Günter Neumann* (prezent în rolul lui Odysseus din *Deidamia*, dar și în rolul episodic al Mesagerului din *Aida*) este o „stea” în plină ascensiune, remarcabil prin autoritatea cu care stăpânește pretențiosul stil de coloratură händelian. Personalități interesante s-au mai dovedit a fi tenorul *Hanns Nocker* (masiv Eisenstein în *Liliacul*), tinărul *Christoph Felsenstein* (fiul maestrului, în zglobiul Puck din *Visul unei nopți de vară*), baritonul *Uwe Kreyssig* (multilateral distribuit în Figaro din *Bărbierul din Sevilla*, Doctorul Falke din *Liliacul*, Demetrios din *Visul unei nopți de vară*, secretarul Lordului din *Tinărul lord*), mezzo-soprana *Ute Trekel-Burckhardt* (apariție distinsă, în rolurile de travesti ale lui Ahile din *Deidamia* și Prințului Orlovsky din *Liliacul*), soprana *Els Bolkestein* (în rolul titular din *Aida*) etc.

Conducerea muzicală, în cele șase spectacole vizionate la sediul teatrului, a fost deținută de dirijorii *Gert Bahner* (*Tinărul lord*, *Aida*), *Karl-Fritz Voigtmann* (*Visul unei nopți de vară*, *Liliacul*), *Siegfried Kratzer* (*Bărbierul din Sevilla*), membri permanenți ai colectivului, cărora li s-a alăturat, în *Deidamia*, tinărul *Thomas Sanderling* (fiul cunoscutului dirijor Kurt Sanderling), un reputat specialist în muzica lui Händel. În general, pare a exista un stil dirijoral „al casei”, avînd drept caracteristici un mare respect față de partitură și o nedezmănițită precizie a execuției. Trăsăturile acestea, datorită cărora lucrările preclasice și cele contemporane beneficiază de o interpretare muzicală de înaltă ținută, nu sînt totuși suficiente cînd este vorba de o operă ca *Aida* sau de o operetă ca *Liliacul*; aci se mai cere în plus o subliniere corespunzătoare a expresiei dramatice sau a aceluia „schwung” caracteristic vienez, care sînt pe alocuri în suferință.

Dintre spectacolele vizionate la Berlin, cel mai impresionant sub raportul măiestriei regizorale mi s-a părut a fi *Visul unei nopți de vară*. Ceea ce a realizat aci *Walter Felsenstein* ca fantezie a mișcării scenice și ca succesiune caleidoscopică a tablourilor (scenografia: Rudolf Heinrich) constituie o adevărată încercare. Spiritualitatea

fină, scinteietoare a comediei lui Shakespeare, ambianța feerică a nopții silvestre de vară, cunoscut în tratarea lui Felsenstein un echivalent pe deplin realizat. Întregul spectacol se desfășoară într-un ritm uluitor, cuasi-cinematografic, succesiunea tablourilor și a scenelor avînd loc cu o precizie de ceasornic, — aceasta deși asistăm la a 88-a reprezentație, programată în al 9-lea an după premieră și deși pe parcurs unui dintre interpreți au fost înlocuiți.

Aceeași exactitate a mișcărilor scenice am întâlnit-o și în *Bărbierul din Sevilla* de Paisiello, interpretată pentru a 164-a oară după premiera din 1960! În comparație cu celebrul „Bărbier” al lui Rossini — creat cu 34 de ani mai tîrziu — opera cu aceeași temă a lui Paisiello folosește, în libret ca și în muzică, un umor mai delicat, mai puțin robust și caricatural. Este o caracteristică pe care a folosit-o și Walter Felsenstein în montarea sa.

Celelalte patru spectacole vizionate la Berlin poartă — în ce privește regia — semnăturile unor elevi și colaboratori ai lui Felsenstein. *Joachim Herz* în *Tinărul lord* de Henze, reușește o montare savuroasă, exploatînd din plin efectele comice rezultate din contrastul între „bunele maniere” ale societății sus-puse dintr-un târgușor de provincie german, din prima jumătate a secolului trecut, și moravurile ciudate ale maimuței prezentate drept „nepot” al nobilului englez Sir Edgar; *Wolfgang Kersten* crează în *Deidamia* de Händel o ambianță de puritate clasică, subliniată de scenografia lui Reinhart Zimmermann, care folosește suprafețe geometrice, acoperite cu gravuri baroce, mărite fotografic la scară mare și colorate discret; *Uwe Kreyssig* recurge în *Liliacul* la o regie alertă (mai ales în scena balului), pe care o suprapune unui fundal scenografic (Reinhart Zimmermann) conceput în spiritul tradiției straussiene.

Cea mai surprinzătoare montare, capabilă să dea naștere unor aprige controverse, mi s-a părut a fi însă aceea realizată de *Götz Friedrich* pentru *Aida*. În cazul de față, tradiția regizorală a fost cu desăvîrșire abandonată, în favoarea unui stil, pe care nu l-aș putea caracteriza mai bine decît a făcut-o revista vest-germană „Opernwelt”: „*Götz Friedrich a catapultat-o pe prințesa Aida pe o altă planetă cu ajutorul unei cabine spațiale „Apollo”, al cărei monumental corp din aluminiu formează fundalul scenei, iar învelișurile aruncate, părți concave și convexe, panouri și folii de argint, constituie cadrul imaginii realizate de Reinhart Zimmermann*”; iar mai departe: „*Este o proiectare într-o lume utopică... cea mai utopică inscenare a stagiunii*”.

Nu știu dacă *Götz Friedrich* a urmărit să realizeze o montare utopică, dar că a dorit să desprindă drama lui Radames și a Aidei de epoca faraonilor și de ambianța specifică a Egiptului antic, pentru a-i da o valabilitate general-umană, fără o fixare concretă în timp și în spațiu, — aceasta mi se pare a fi evident. A declarat-o, de altfel, însuși regizorul în pro-

gramul de sală : „Verdi n-a urmărit niciodată să illustreze istoria. El folosește istoria ca pretext pentru a povesti destinele unor persoane individuale, iar prin însumarea lor, istoria omului“. Și mai departe : *N-am căutat să imaginez o epocă reală sau istorică, ci să redau o epocă artificială, care poate realiza o punte între îndepărtatul trecut și agitatul prezent ; în felul acesta se obține trecerea operei din domeniul realului în acela al posibilului ! Spațiul de joc, imaginat de scenografie pentru o astfel de realitate, este conceput vertical din pereți de formă convexă și concavă, construiți din metal rece strălucitor — amintind aluminiul —, a căror factură monumentală trezește în spectatorul de astăzi asociația unei lumi funcționând într-o ambianță netedă, rece...*“

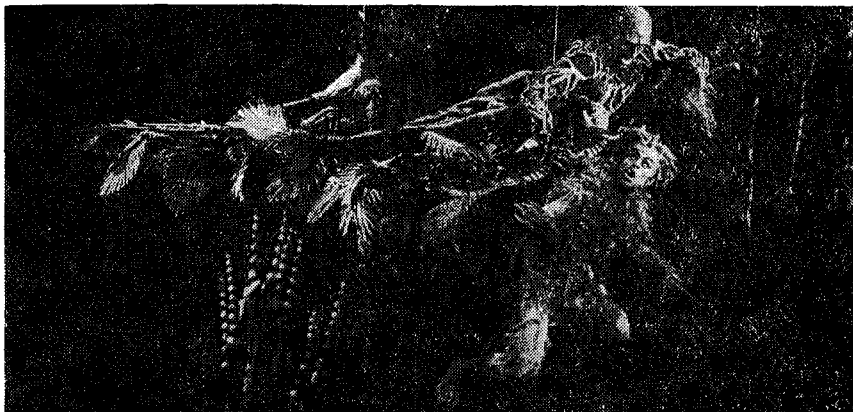
Am transcris acest lung citat din textul semnat de Götz Friedrich în programul de sală, pentru că el cuprinde o caracterizare clară a intențiilor regizorului și totodată a tabloului scenic. Impresia de „catapultare pe o altă planetă“, despre care vorbește revista „Opernwelt“, este într-adevăr dominantă. Drama care se joacă, în acest cadru, între Aida, Radames, Amneris și Amonasro nu pierde totuși din intensitate, ci apare — dimpotrivă — redusă la esența ei. La aceasta contribuie, între altele, și ingenioasele efecte de lumini, care subliniază momentele psihologice ale acțiunii.

Uimitoare prin îndrăzneala concepției este scena triumfului. Consecvent cu ideea sa generală a îmbinării trecutului cu prezentul, Götz Friedrich a introdus în cortegiul care defilează pe scenă, grupuri de războinici în așa fel dispuși, încât sugerează coloane de tancuri și de vehicule motorizate ! Legătura cu actualitatea apare și în modul în care se prezintă prizonierii etiopieni : aluzia la lagărele de concentrare, la ororile războiului din Vietnam este evidentă.

Intrucâtva forțată mi s-a părut totuși, în acest context, ideea aducerii în scenă a patru scuturi purtate pe lănci, pe care se află trupurile acoperite de cearceafuri albe ale unor generali egipteni căzuți în luptă. Cultul morților, care se mimează în continuare până la introducerea trupurilor în templu, se desfășoară pe fondul muzical conceput de Verdi ca suport al unui balet destinat să exprime bucuria victoriei ; contradicția este izbitoare... Oricum, nu consider că aprecierea făcută într-un alt articol al revistei „Opernwelt“ cu privire la tabloul triumfului („*un corp străin, nereal, bombastic, în mijlocul unei drame intime profund omenești*“) este îndreptățită. În ansamblul concepției lui Götz Friedrich despre montarea *Aidei*, scena triumfului își găsește în mod firesc locul așa cum a fost realizată, ca „*o secțiune a tuturor raporturilor individuale și politice care apar în Operă*“ (din răspunsul la critică al regizorului, publicat tot în revista „Opernwelt“).

Discutabile mi-au apărut însă câteva alte inovații regizorale. Mă refer, bunăoară, la poziția bizară în care este pusă să cinte Amneris în tabloul care precede scena triumfului : culcată

pe spate, pe un fel de covor, cu capul spre public aplecat mai jos de linia orizontală, — mai incomod nici că se poate, și în ce scop ? Ciudat este și adevăratul „strip-tease“ oare are loc, în același tablou, când un număr de sclavi negri o dezbracă pe Amneris, pentru a o îmbrăca apoi în ținuta festivă pentru scena triumfului ! Am fost surprins și de ideea de a face să se ivească în scenă — în tot timpul duetului Aida-Radames din tabloul Nihilului — când Amonasro, când diferiți soldați etiopieni, „spionind“ pe cei doi îndrăgostiți ; intenția de a realiza



„*Visul unei nopți de vară*“ : scenă cu Dumitru Brebenel (Oberon) și Christoph Felsenstein (Puck)

astfel un „suspense“ dramatic apare limpede, dar rezultatul este că se distrage atenția publicului de la acțiunea centrală a scenei.

Aceste obiecții nu scad, totuși, prin nimic meritul lui Götz Friedrich, de a fi realizat o punere în scenă de o originalitate indiscutabilă, capabilă să stimuleze efortul de gândire al publicului și să accentueze noua orientare, intervenită în epoca din urmă, în procesul de înnoire a regiei operelor din repertoriul consacrat. Faptul că, o asemenea montare a putut avea loc în cadrul „Operei comice“ berlineze nu este întâmplător, ci semnificativ pentru direcția spre care se îndreaptă colectivul acestei scene, pe bună dreptate renumită în lumea teatrului liric.

Este acesta stilul regizoral de operă al viitorului ? Un răspuns afirmativ categoric ar fi, desigur, hazardat. Dar ceea ce se poate susține cu certitudine este că „Opera comică“ din Berlin și nucleul de regizori grupat în jurul lui Walter Felsenstein aduc o contribuție activă, de mare preț, la eliberarea regiei de operă de sub influența poncifurilor și a șabloanelor învechite ale unei tradiții osificate, și la îndrumarea ei pe un făgaș nou, legat de exigențele publicului zilelor noastre.

EDGAR ELIAN

# NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

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

## LE CONCOURS ET LE FESTIVAL INTERNATIONAL DE MUSIQUE LÉGÈRE „LE CERF D'OR“ BRAȘOV-ROUMANIE-3-ÈME ÉDITION 1970

### Les concurrents

La 3-e édition du Festival International „Le Cerf d'Or“ de Brașov (mars 1970) s'est déroulée sous le signe de l'affirmation la plus positive de la jeunesse et de l'art du chant dans le monde. Des jeunes de 26 pays, depuis l'Union Soviétique au Portugal et depuis la Suède à la Turquie, se sont réunis, animés par une même pensée et par un même sentiment ardent et amical, pour y présenter la chanson roumaine et les chansons d'autres peuples.

La Radio-Télévision Roumaine est en droit d'être pleinement satisfaite de la merveilleuse moisson que lui vaut aujourd'hui son initiative d'il y a trois ans, car on ne saurait ne pas remarquer, avec un sentiment de légitime fierté, la marche *crescendo* qu'a enregistrée cette manifestation admirable d'art et de culture.

Par les soins de l'Union des Compositeurs de Roumanie, plus de 90 morceaux de musique légère roumaine ont été traduits et édités en temps utile ; c'étaient des chansons de compositeurs roumains, mises à la disposition des concurrents étrangers afin qu'ils pussent les étudier à loisir et choisir celles qui, le mieux, devaient leur valoir la manifestation de leurs qualités vocales et d'interprétation.

Digne d'être relevé, le fait que la grande majorité des concurrents ait choisi des chansons lyriques, sentimentales, au développement lent,

encore que les unes marquaient un certain caractère dansant. C'est d'ailleurs la note générale de la musique légère actuelle, de chez nous et de partout, que cette primauté de la mélodie chantante, fluide, généreuse, qui s'affirme avec une force indiscutable, comme une véritable réaction contre tout ce remuage furibond des rock-and-rolls et de tous leurs excès. Citons dans cet ordre d'idées : *Ce cauți tu în viața mea* (Pourquoi viens-tu troubler ma vie), *O fată mai găsești, dar un prieten nu* (Une fille, ça vient, ça part... l'ami est toujours là...) d'Henry Mălineanu ; *Vechiul pian* (Le vieux piano) de Vasile Vasilache jr. ; *Serenada tinereții* (Notre jeune sérénade), *Neuitate* (Fidèle mémoire) par George Grigoriu ; *Nici o lacrimă* (Pas une larme), *N-am noroc* (J'ai pas de veine) par Ion Cristinoiu ; *Să nu uităm trandafirii* (N'oublions pas les roses) par Florin Bogardo ; *N-am știut* (Dans tes yeux) par Mișu Iancu ; *În amurg* (Crépuscule), *Nu mă mai despart de tine* (Je reviens) d'Aurel Giroveanu ; *Of inimioară!* (Oh ! coeur de cire !) d'Edmond Deda, etc.

Les auditions du Festival ont de plus occasionné la mise en évidence d'une autre note particulièrement importante de la musique légère actuelle : l'introduction avec toujours plus de fermeté d'éléments qui présentent une valeur certaine au point de vue du contenu d'idée. Sans renoncer, aussi peu que ce soit, à leur attribut essentiel, l'accessibilité, les morceaux actuels de





2



3



4







musique légère expriment des sentiments beaucoup plus profonds, parfois même un certain tumulte, une noble agitation intérieure, pour ne plus parler des pièces à thème social. Dans d'autres chansons, les compositeurs se proposent d'évoquer des figures du monde des arts ou certaines oeuvres des grands créateurs ; nous pensons, par exemple, à Alexandre Mandy, dont les ouvrages pénètrent de plus en plus dans le répertoire des chanteurs : des chansons comme *Poarta sărutului* (La porte du baiser) ou *Masa tăcerii* (La table du silence) inspirées par les chefs-d'oeuvres de Brâncuși ou bien son récent ouvrage *Cintecul vîntului* (Chanson du vent), ont été interprétés à ce Festival avec un sentiment très puissant de leur contenu riche en idées, non seulement par Doina Spătaru, mais aussi par Jerzy Polomski (Pologne), Fernanda Damaso (Portugal), Lise Marke (Belgique) et autres. L'élément qui donne à ces morceaux leur saveur toute spéciale et cette note d'originalité, est l'intonation de chant prolongé, spécifiquement roumaine, quelquefois de doïna, d'autres fois de ballade, mais toujours discrète. C'est, du reste, une des prémisses qui confèrent aux oeuvres roumaines l'adhésion des amateurs de musique légère du pays et de l'étranger.

A peu d'exceptions près, les concurrents ont fait preuve d'une bonne préparation. Nous ne saurions ne pas remarquer, pour en avoir été favorablement impressionnés, l'effort accompli par quelques interprètes pour apprendre et chanter, les textes de certaines mélodies en un roumain parfaitement intelligible. Parmi ceux-là, citons tout premièrement la gracieuse Julie Saget (France) qui a remporté, en chantant *In amurg* (Crépuscule), le Prix de l'Union des Compositeurs pour la meilleure interprétation d'une chanson roumaine.

Le Festival a encore fait ressortir entre autres la place de plus en plus importante que la majorité des morceaux de musique légère actuelle accorde au choeur. Et de fait, le sextuor „Cantabile“, avec Smaranda Toscani en tête, a grandement contribué par ses interventions pleines d'efficiency, à l'augmentation de la force d'expression de la musique.

Dans une conversation avec Carol Alberto Rossi (Italie), membre du jury et lui-même compositeur, celui-ci a exprimé sa profonde satisfaction pour avoir constaté que „pas la moindre pression n'a été faite sur les membres du jury en ce qui concerne l'appréciation des concurrents“. Et le fait est, que les appréciations ont été bien accueillies par le public.

Le I-er Prix „Le cerf d'or“ a été remporté par Thérèse Steinmetz (Pays Bas). De sa voix très agréable, bien timbrée, puissante et vibrante de vie intérieure, elle a chanté en roumain les mélodies *O fată mai găsești, dar un prieten nu* (Une fille, ça vient, ça part... l'ami est toujours là...) d'Henry Mălineanu et *Eu știu că te iubesc* (Je sais que je t'aime) de B. Kaemfert, en obtenant les suffrages enthousiastes de chacun. Possédant un vaste répertoire et une

présence scénique extrêmement attrayante, Thérèse Steinmetz est vouée, sans doute, aux plus grands succès.

Le II-e Prix „Le cerf d'argent“ est revenu (*ex aequo*) à Lise Marke (Belgique) et à Angela Similelea (Roumanie). Titulaire de plusieurs distinctions internationales, Lise Marke nous a apporté la preuve d'une voix chaude et d'une école de qualité. Avec passion, elle a chanté deux morceaux dont le thème était identique : *Cintecul vîntului* (Chanson du vent) d'Alexandru Mandy et *Ecoute le vent* de Cliques-Poppe. Angela Similelea est dotée d'une voix délicate, souple et bien posée. Elle a chanté dans l'esprit requis et de manière communicative la chanson *După noapte vine zi* (Le jour suit la nuit) d'Aurel Giroveanu et *Marea cîntă* (La mer chante) de Paul Urmuzescu.

Le III-e Prix „Le cerf de bronze“ a été obtenu par la concurrente Paşa Hristova (Bulgarie) qui, dans *Vechiul Pian* (Le vieux piano) de Vasile Vasilache jr. et *Je ferme les yeux et je compte jusqu'à dix* de Byrt Bakaraoh et Clive Westlake a témoigné de cette voix saine, prenante, de grande force intérieure, parfois immense, qui est le propre des chanteurs bulgares.

Mais il était évident qu'un Festival de la valeur et des proportions du *Cerf d'Or* ne pouvait se limiter à ces quelques prix. Aussi bien, le jury a-t-il accordé maints autres prix et mentions qui, appréciés comme tels, représentent une juste reconnaissance des mérites de ceux qui les ont obtenus.

En dehors du prix de l'Union des Compositeurs, déjà mentionné, le jury a accordé le Prix de la Jeunesse à la suisse Françoise-Renée Racheter (Francine). Son jeune âge — car elle semble une enfant — ne l'a point empêchée de chanter, dans une interprétation martiale, qui a eu le don de dynamiser les auditeurs, *Trecea fanfara militară* (Les gas de la fanfare) de Temistocle Popa, dans une nouvelle et bonne version orchestrale.

La concurrente norvégienne Lilian Harriet a obtenu un Prix Spécial, qui très probablement lui a été accordé, pour le naturel et la simplicité dont elle a interprété la chanson roumaine *N-am știut* (Dans tes yeux) de M. Iancu et *Je me sens si fort* d'Arne Bendiksen. Enfin, le jeune et exubérant chanteur irlandais Joe Dolan a réussi une présence scénique spectaculaire. Il a chanté avec beaucoup d'entrain *Pentru nimic în lume* (Toi, mes larmes et ma joie) de Mișu Iancu et *Fais-moi une île* de Mike Hammond et Al. Haulewood, en galvanisant la sympathie de la salle. Cela lui a valu le Prix de la Popularité.

Plusieurs mentions ont été accordées. Il faut citer en premier lieu Doina Spătaru qui a chanté *Nu mă mai despart de tine* (Je reviens) d'Aurel Giroveanu et *Poarta Sărutului* (La porte du baiser) d'Alexandru Mandy. Déjà remarquée au Festival de Musique Légère de l'an dernier à Constantza, Doina Spătaru a du talent, une belle voix, beaucoup de sensibilité et de l'intelligence musicale, qui lui assurent, nous le prévoyons, un

bel avenir. Elle a été distinguée d'une Mention Spéciale. Une autre Mention Spéciale est revenue à Galina Nenacheva (URSS), pour sa voix vigoureuse, pleine, ronde, aux accents graves et prenants, telle qu'elle nous l'a l'offerte dans *Marea cîntă* (La mer chante) de P. Urmuzescu et surtout dans *Les adultes* de M. Tariverdiev.

Nous avons apprécié aussi Dorin Anastasiu, tout comme d'ailleurs l'an dernier à Constantza, au Festival de Musique Légère où il a obtenu le I-er Prix en chantant — comme cette année à Braşov — la chanson *Plop infrint* (Peuplier battu) de Fl. Bogardo, avec cette sensibilité aigüe qui le caractérise et cette voix souple, claire, uniformément colorée. Il a encore chanté, irréprochablement, *Trecea fanfara militară* de T. Popa (Les gas de la fanfare).

Maints autres chanteurs, des jeunes arrivés de pays divers, se sont manifestés avec beaucoup d'élan, dans le cadre de ce concours international d'interprétation qui a acquis et continue sans cesse d'acquérir de la valeur et de la popularité. Citons : Tonicha (Portugal), Braco Koren (Yougoslavie), Claude Colas (Monaco), Eisin Afsar (Turquie), Michael Hansen (République Démocratique Allemande), Birthe Cjaer (Danemark), Ildiko Mányok (Hongrie), Mau Cristiano (Italie), Lily Berglund (Suède), Fernanda Damaso (Portugal), Marilyn Powell (Angleterre), Petra Pascal (Allemagne Ouest), Peret (Espagne), Elena Reda (Italie), Jerzy Polomski (Pologne), Robbie Rae (Pays de Galles), Angela Deloni (Autriche), Hana Zagorova (Tchécoslovaquie). On ne saurait affirmer que le niveau général de présentation artistique des concurrents a été

faible, tout au contraire, et nous tenons à souligner que dans leur grande majorité ceux-ci étaient bien préparés, ce qui dénote le prestige dont jouit „Le Cerf d'Or”. Mais il est évident que dans un tel concours, qui a fait ses preuves de grande exigence, une simple indisposition de moment et tant de points de vue sans doute parfois divergents, sont à même de naître des situations comme celle de Dorin Anastasiu, à laquelle il nous est impossible de nous y faire.

Nous espérons revoir la plupart des concurrents cités, au „Cerf d'Or” 1971 ; c'est alors que nous aurons, sans doute, l'occasion d'agréables surprises.

A présent, nous tenons à exprimer toute notre favorable appréciation à l'égard de l'orchestre de musique légère de la Radio-Télévision Roumaine et de son chef, Sile Dinicu. Nous les avons vus travailler avec acharnement, jours et nuits d'affilée, aux répétitions, aux spectacles ; en s'appropriant de manière irréprochable les versions orchestrales nouvelles, l'orchestre et son chef ont accompagné et soutenu les chanteurs avec tout leur zèle, en contribuant d'ailleurs aussi aux succès de ceux-là.

Le Festival du „Cerf d'Or” 1970 s'est déroulé avec une précision chronométrique, sans la moindre carence d'organisation, sans une seule déficience. Il a de plus fait ressortir avec évidence de nouveaux ponts d'entente, de fraternelle collaboration à l'aide de l'art, entre tous les participants et — plus haut — entre les peuples en cause. C'est la grande réalisation du „Cerf d'Or”.

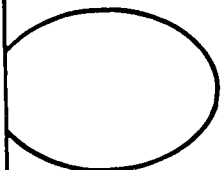
J.-V. PANDELESCU

## Vedettes mondiales dans les récitals du Festival

Les récitals offerts par les chanteurs et les ensembles „hors concours” à la troisième édition du Concours et Festival International de la Chanson „Le Cerf d'Or” de Braşov, ont été d'une grande diversité de styles, ce qui a facilité aux auditeurs une image en quelque sorte complète des orientations et des manières d'interprétation contemporaines très variées de la musique légère. Mais, cette étiquette dont la signification s'éloigne de plus en plus du contenu artistique qu'elle recouvre, ne saurait, dans de nombreux cas, être appliquée sans le risque d'une regrettable confusion. Essayons par exemple, de l'appliquer à la soliste polonaise *Ewa Demarczyk* et à son ensemble : on se rendra aisément compte que le terme de „musique légère” ne correspond plus à son interprétation d'un mode complexe, d'une intonation rappelant la musique de chambre, enfin à la substance essentiellement musicale de cette artiste étonnante, qui a réussi à mettre la salle debout et à émouvoir profondément le public. Le signal de cette manifestation d'admiration a été donné par le jury international même, lequel comprenait des représentants de vingt-

deux pays européens, compositeurs, professeurs de conservatoire, directeurs de programmes et émissions, metteurs en scène de musique. Cela témoigne d'ailleurs avec évidence de l'étendue de la gamme de la musique légère, dont plusieurs aspects ont été présents au Festival de Braşov de mars 1970, conformément aux intentions des organisateurs qui voulurent offrir au public l'occasion d'un régal artistique substantiel et varié.

Répartis sur les six soirées du Festival, du 3 au 8 mars, les récitals ont été soutenus par des chanteurs roumains et étrangers, dans une suite de personnalités et de styles inédits d'interprétation des chansons choisies. Les trois lauréates roumaines de la deuxième édition du „Cerf d'Or”, *Luminița Dobrescu*, *Mihaela Mihai* et *Anda Călugăreanu*, ont soutenu, chacune, un récital, en procurant aux auditeurs satisfaction et émotion artistiques, par le déploiement de leurs moyens particuliers dans l'art de la communication. Propre à *Luminița Dobrescu*, sa juvénile mobilité est agrémentée d'un timbre vocal que nous nous sommes accoutumés d'appeler „moderne” à cause d'une certaine nuance





12



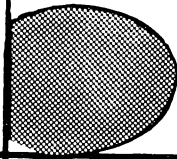
19



14



13



17



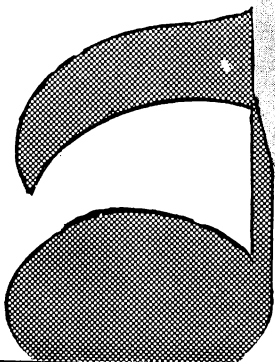
16



15



18



4

de gravité qui ne manque pas pourtant d'exprimer en même temps la joie extatique de vivre, à tel point que les airs pleins d'entrain et de vivacité rythmique, teintés d'humour gatroche, lui conviennent le mieux. Mihaela Mihai est la messagère d'un style où le lyrisme intellectualisé correspond à toute son allure de „fair lady“ ; elle compose ses interprétations avec un self-contrôle lucide, sans jamais dépasser au point de vue vocal et scénique les limites de la décence artistique, de sorte que tout ce qu'elle fait laisse l'auditoire sur une impression de satisfaction. Quant à Anda Călugăreanu, elle a témoigné, cette fois, d'un penchant tout spécial pour l'interprétation originale de la chansonnette française, dont elle pressent la poésie qu'elle a transmise au public de manière irréprochable, par delà ses gosseries de Charlot féminin.

Dans la série des vedettes mondiales, *Connie Francis* (U.S.A.) a signifié une apparition absolument à part. C'est une artiste diverse, douée d'une rare capacité de charmer l'auditeur, elle connaît l'art du chant dans ses détails les plus infimes et respire la musique par toutes ses intonations et accents. Le programme qu'elle a présenté faisait partie de son répertoire romantique, avec des mélodies italiennes et des morceaux *sweet* de compositeurs américains. L'élément constitutif d'un tel répertoire étant la mélodie et la mélodie devant être chantée d'après les lois immuables du *bel-canto*, *Connie Francis* le fait, et elle le fait avec un plaisir évident qu'elle communique aux auditeurs. L'artiste américaine est le symbole typique de la vitalité et de la saine beauté de ce genre de musique légère dont l'émotion artistique réside dans un *mélòs* d'essence romantique, d'une longue durée dans la vie éphémère de celle-là. C'est ce qui aussi explique le grand succès du récital offert par *Connie Francis*, au premier soir du Festival „Le Cerf d'Or“, ainsi que son audience, également grande, auprès du public des téléspectateurs et des amateurs de radio de Roumanie et des pays étrangers où les programmes captés par la Radio-Télévision Roumaine furent transmis par L'Intervision et l'Eurovision.

Le second soir du Festival a amené sur la scène deux artistes de couleur : le chanteur et pianiste de jazz *Memphis Slim* (U.S.A.) et la célèbre, incomparable, *Joséphine Baker*. Le premier est un grand seigneur du *Rhythm and Blues* classiques, domaine dans lequel les *boogie-woogie* et les *blues* alternent et fusionnent d'une originale manière. Les lumières, les ombres, les coloris, les tracés de son chant et de son jeu du piano s'agencent chez lui dans une image de haute valeur, qui puise sa saveur à la voix profonde et généreuse de l'artiste, au don qu'il possède de conférer aux morceaux de son répertoire un air de continuelle improvisation, ce qui leur prête aussi le charme de la spontanéité. Comme dans un état de poésie ininterrompue, *Slim* vit de la musique qu'il interprète, de sorte que le jazz, tel qu'il le conçoit,

tend vers les frontières de la musique de chambre, parce qu'aussi son art est fonction de l'âme, mieux encore qu'une mode ou le résultat d'une maîtrise professionnelle.

*Joséphine Baker* n'a plus besoin d'examen critique, une fois que l'on sait qu'elle est une des plus complètes et complexes actrices du *show* d'école française, fait de douceur tendre, de gaieté explosive, d'atmosphère évocatrice et d'acide satire sociale-politique. *Joséphine Baker*, phénomène presque inégalable du monde du music-hall et de la chansonnette — exception faite de Maurice Chevalier — qui, à ses 63 ans, chante avec conviction la jeunesse, la fraîcheur des sentiments simples et immuables, mettant de l'âme dans chaque mesure et chaque intonation, est une artiste irréprochable, possédant à merveille son métier. Du reste, son grand art réside justement dans le fait qu'elle nous fait voir et entendre, à travers ses mélodies, ses compérages et ses danses, tout une époque parisienne, tout un style de chant de la musique légère qui, avec *Joséphine Baker*, passeront à tout jamais.

Il était fatal qu'après un *Memphis Slim* et une *Joséphine Baker*, l'excellente chanteuse *Bogdana Karadoceva* (Bulgarie), ne communique plus, comme naturellement elle l'aurait fait, avec un public consummé par les émotions éprouvées le soir précédent, en dépit de sa voix aussi belle et noble que puissante, cultivée dans le plus pur des styles du *bel-canto*. Cela n'a pas empêché pourtant, la soliste bulgare, de convaincre ses auditeurs que, dans sa patrie, le chant, la technique de l'émission de la voix, des manières d'interprétation, jouissent, quand bien même feraient-ils partie du domaine de la musique légère, de cette attention minutieuse accordée aux chanteurs de *lied* ou d'opéra.

Le troisième soir du Festival a été le véritable événement artistique de cette manifestation, par la présence sur la scène de Braşov de deux grandes artistes, différentes comme style et conception, mais pareillement excellentes en tant que personnalités et force d'évocation : *Ewa Demarczyk* (Pologne) et *Marie Laforêt* (France). Elles représentent, dirait-on, les limites extrêmes entre lesquelles évoluent de nos jours la création et l'interprétation de la musique légère. *Ewa Demarczyk*, avec son ensemble de violons, violoncelle, piano, flûte et batterie, produit un enchantement de même nature que celui d'un choral de Bach ou d'un chant funèbre populaire de l'émotion la plus authentique. L'état esthétique provoqué par son art de l'interprétation, où la musique fait sans cesse appel à des textes d'anciennes chroniques médiévales (Gallus du XI-e s.) ou à des vers de poètes contemporains (Rainer Maria Rilke), est tellement intense que d'aucuns inclinent à affirmer que cela n'est plus de la musique légère, mais un *lied* de genre nouveau dans une dimension de musique de chambre, avec accompagnement instrumental. Ils ont peut-être raison, si l'on songe qu'une bonne part de la musique

légère de nos jours est minimisée, à en juger du point de vue artistique, attendu que maints ne la tiennent que pour un simple agrément pour amusements éphémères.

Marie Laforêt spiritualise la chansonnette française et lui donne une nuance de rêve et de transe, dans laquelle la voix, la mimique, le geste sont chargés d'un charme fluide, de cette vie intense de la musique, qui nous font sentir la spiritualité que véhiculent l'art des sons et la voix humaine, cet instrument d'une souplesse infinie de l'expression.

Si Eva Pilarova (Tchécoslovaquie) a offert les intensités sonores et le rythme de danse de la musique légère, avec toutes les caractéristiques du pop commercial, Claude Nougaro (France) a explosé sur la scène du Festival de Braşov, de toute la vigueur et la poésie de la chansonnette, suivant les traditions instaurées par Béranger. Il a rendu, par le chant, de sa voix âpre mais toujours chaude, les états vitaux des affections, en réduisant son interprétation à quelques notes dominantes d'une écrasante force de suggestion.

Parfaitement sûr, mais donnant, comme passion et force vocale, toujours plus qu'il n'était nécessaire pour nous convaincre, Raphaël (Espagne), tant agréé et admiré par notre jeunesse qui le connaît depuis un de ses films roulés en Roumanie, a conservé un contact incessant avec les auditeurs, à l'aide d'un répertoire varié, bien que centré surtout sur des intonations espagnoles. Raphaël a adopté dans ses interprétations un mode plein de vie ; mais de cette vie qui déborde, l'élément artistique en sort, souvent, vaincu, sinon complètement annulé par cet archifortissimo permanent, dénué de contrastes et de nuances. Quoiqu'il en soit, ce jeune espagnol, élancé et plein de talent, a toutes les chances de conquérir le monde avec sa voix vibrante, joliment timbrée, généreuse.

Sur cet accord final, les récitals des vedettes de la troisième édition du Concours et Festival International de la chanson „Le Cerf d'Or“, ont pris fin, après avoir présenté au public les multiples aspects de la musique légère actuelle des deux continents.

GEORGE SBARCEA

## Joséphine Baker, une grande artiste

Une des plus heureuses initiatives des organisateurs du Festival „Le Cerf d'Or“ a été celle de solliciter pour un récital, la toujours jeune chanteuse et danseuse, *Joséphine Baker*.

Ce fut, sans conteste, le point culminant du Festival !

Je l'ai revue telle qu'il y a des dizaines d'années, lorsqu'elle apparaissait aux côtés de l'inoubliable Tănase sur la scène du Théâtre „Cărăbuş“, je l'ai admirée tout comme il y a deux ans lorsque je la revoyais à Paris, dans ses spectacles de l'Olympia, qu'elle donnait dans l'intention de continuer à pourvoir aux exigences de l'éducation de ses 12 enfants adoptifs qu'elle élève au château de Milands. „Comment se portent-ils“ ? lui ai-je demandé insidieusement dans l'une de nos conversations. „Naturellement, il faut que je les pousse sans cesse de l'avant“, m'a-t-elle répondu, avec une pointe d'humour mais non sans tendresse.

Elle est presque invraisemblable cette jeunesse de Joséphine Baker qui, pleine de charme et d'inégalable vitalité, triomphe de l'âge et des années. Ah ! combien joliment a-t-elle avoué, avec modestie et courage, pendant le spectacle : „Je porte sur cette épaule trente et un ans et sur l'autre trente-deux...“

Je l'ai suivie tout d'abord pendant ses répétitions, une de ces répétitions minutieuses et soignées, comme elle en faisait il y a deux ans à l'Olympia, sous la surveillance du bon et compétent Bruno Coquatrix, directeur du théâtre. Quelle leçon pour la jeune génération, de travail acharné, de don de soi-même, en vue d'une finition aussi parfaite, aussi artistique que possible. D'innombrables fois, l'exigeante artiste reprenait une phrase, un pas de danse, une scé-

nette, secondée en tout cela par l'éminent compositeur, pianiste et chef d'orchestre, Pierre Spiers... Nous dirions, volontiers, que le véritable spectacle, éloquent et instructif, fut surtout la répétition.

Son apparition sur la scène, dans un costume à volans copieux, grands et d'un coloris extrêmement attrayant, a été par elle-même du grand spectacle ! Et lorsqu'elle se prit à se mouvoir et à esquisser ses premiers pas de danse, ce fut un tonnerre d'applaudissements qui interrompait à chaque moment les évolutions de l'artiste ! Elle nous a présenté une série de chansons appelées „de la belle époque“ et d'autres de l'époque suivante, toutes des chansons mélodieuses, évocatrices, pleines de charme et d'une saveur toujours fraîche, le tout arrangé avec beaucoup de goût dans un pot-pourri intéressant.

Joséphine Baker les a fait revivre, avec tout leur cortège de souvenirs, pour ceux qui en avaient joui à l'époque même, mais aussi pour les jeunes d'aujourd'hui, désireux d'une musique inspirée, bonne, d'une valeur que rien n'entame : *Alléluia, Tea for two, Night and Day* etc., etc. Toutes ces chansons ont été rendues avec une vitalité et une exubérance de l'expression insoupçonnées. Mais, l'artiste se sentait étouffer sous son costume, qui, pour mirobolant qu'il fût, lui enlevait de sa désinvolture en scène, de sa souplesse... Alors, en un clin d'oeil, après une brève disparition, elle reparut plus légèrement vêtue, bien que, à notre avis, encore trop décente avec son collant rouge, si nous pensons à son admirable apparition de l'Olympia, il y a deux ans quand elle présentait à peu près le même programme. En effet, le nu artistique ne





9



7



4



10



5

8

3



6



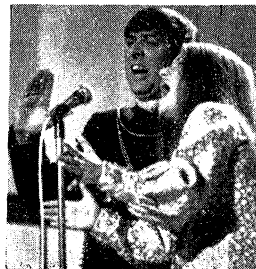
11



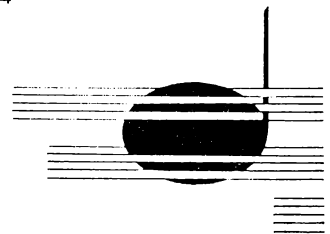
14



12



13



I-re planche hors texte

1. **Thérèse Steinmetz (Pays Bas) — I-r Prix „Le Cerf d’Or“**
2. **Angela Similea (Roumanie) — II-e Prix „Le Cerf d’argent“**
3. **Lize Marke (Belgique) — II-e Prix „Le Cerf d’argent“**
4. **Paşa Hristova (Bulgarie) — III-e Prix „Le Cerf de bronze“**

II-e planche hors texte

1. **Francine (Suisse) — Prix de la Jeunesse**
2. **Bernadette (Ecosse) — Mention Spéciale**
3. **Liliana Harriet (Norvège) — Prix Spéciale de jury**
4. **Doina Spătaru (Roumanie) — Mention Spéciale**
5. **Galina Nenaşeva (U.R.S.S.) — Mention Spéciale**
6. **Julie Saget (France) — Prix de l’Union des Compositeurs pour la meilleure interprétation d’une chanson roumaine**
7. **Joe Dolan (Irlande) — Prix de Popularité**

III-e planche hors texte

1. **Fernanda Damaso — Portugal**
2. **Birthe Cjaer — Danemarck**
3. **Claude Colas — Monaco**
4. **Petra Paseal — République Fédérale d’Allemagne**
5. **Esin Afşar — Turquie**
6. **Ildiko Monyok — Hongrie**
7. **Dorin Anastasiu — Roumanie**
8. **Michael Hansen République Démocratique Allemande**
9. **Branco Koren — Yougoslavie**
10. **Cristiano Mau — Italie**
11. **Lily Berglund — Suède**

IV-e planche hors texte

12. **Elena Reda — Italie**
13. **Peret — Espagne**
14. **Tonicha — Portugal**
15. **Angela Deloni — Autriche**
16. **Robbie Roc — Pays de Galles**
17. **Marilyn Powell — Angleterre**
18. **Hana Zagorova — Tchécoslovaquie**
19. **Jerzy Polomski — Pologne.**

V-e planche hors texte

1. **Claude Nougaro — France**
2. **Marie Laforet — France**
3. **Nicoletta — France**
4. **Memphis Slim — France**
5. **Connie Francis — U.S.A.**
6. **Anda Călugăreanu — Roumanie**
7. **Ewa Demarczyk — Pologne**
8. **Luminița Dobrescu — Roumanie**
9. **Josephine Baker — France**
10. **Raphael — Espagne**
11. **Sile Dinicu, chef d’orchestre et l’Orchestre de Variétés de la RTV Roumaine**
12. **Eva Pilarova — Tchécoslovaquie**
13. **Mirta et Raul — Cuba**
14. **Mihaela Mihai — Roumanie**



saurait être, au grand jamais, indécent, et la célèbre Joséphine conserve triomphalement une fraîcheur et une élégance de sa ligne, incroyables, que toute nubile de seize ans pourrait lui envier...

S'il s'agit de définir l'abondance des qualités chorégraphiques qui l'ornent, il nous faudrait peut-être nous rappeler que dans les veines de sa mère coulait aussi bien du sang indien qu'africain et que son père était espagnol. Le fait est — et qui mérite d'être souligné — qu'elle danse inlassablement ce pendant qu'elle chante. La danse fait corps avec l'artiste. Et cet inoubliable charleston, qui nous a mené à plus de quarante ans en arrière lorsqu'elle le créait à Paris... On dirait que la danse est sa raison de vivre. Joséphine se meut avec une harmonie extrême et sa démarche même est d'un charme indicible. A la regarder, j'ai constamment pensé au célèbre quatrain baudelairien :

*A te voir marcher en cadence  
Si pleine d'abandon*

*On dirait un serpent qui danse  
Au bout d'un bâton*

qui, il faut le dire, lui va à merveille.

Sa voix est forte, juste, pénétrante, avec certaines inflexions d'un charme prenant. Quelle différence entre d'autres chanteuses de music-hall et cette grande artiste qui, douée d'une sensibilité aigue, nous a fait part, d'une manière si émouvante, de sa dramatique aversion pour la guerre avec ses désastres et ses horreurs, de sa solidarité avec la lutte du peuple vietnamien, ou du souvenir ineffaçable qu'elle garde de la remarquable chanteuse que fut Edith Piaf.

Qui l'aura vue en scène, laissant tomber une larme, qui l'aura suivie, qui l'aura approchée, qui, enfin, aura apprécié son talent, son travail et le don de soi-même qu'elle ne marchandait pas, sera convaincu, sans conteste, que Joséphine Baker animée d'une immense flamme intérieure, demeure, au-delà des années qui passent, une grande et incomparable artiste.

Nous attendons de tout coeur qu'elle nous revienne, au plus tôt, tel qu'elle nous l'a promis.

J.-V. PANDELESCU

## Revue de la presse Roumaine

La presse roumaine a accordé de larges espaces au Festival. *Scinteia*, *România Liberă*, *Contemporanul*, *Informația Bucureștiului*, *Scinteia Tineretului*, journaux de Bucarest, ainsi que de nombreux autres journaux de province, ont relaté jour après jour dans des chroniques, interviews, comptes-rendus et articles, l'événement qui a polarisé un aussi vif intérêt. Festival de la Télévision, „Le Cerf d'Or“ ne pouvait être ignoré tout juste par le petit écran auquel, en lui ajoutant aussi la série des émissions de Radio, nous pouvons attribuer le mérite d'un corolaire de toute l'activité d'information déployée pour la plus grande et authentique satisfaction de tous les auditeurs et spectateurs.

Dans la chronique du premier jour du Festival, *Scinteia* inscrit „la confrontation de Brașov... parmi les manifestations les plus importantes consacrées — sur différents méridiens — à ce populaire domaine de l'interprétation musicale“, tandis que le journal *Contemporanul* note : „Arrivé à sa troisième édition, le „Cerf d'Or“ s'est imposé de manière définitive dans le monde européen de la musique légère, en s'arrogeant les privilèges d'une manifestation de la plus haute tenue artistique“, et le journal de conclure : „Brașov est devenu, de la sorte, pour une semaine, la capitale incontestée de la musique légère du continent“. *Informația Bucureștiului* relève le fait que „parvenu à l'âge de la maturité, le Festival „Le Cerf d'Or“ a fixé sa structure et s'est acquis une personnalité parmi les grands festivals internationaux“. Le passage cité est extrait d'un article signé par Viorel Cosma et paru sous le titre „La fête de la musique légère roumaine“. *Scinteia* publie l'article

de Smaranda Oțeanu „Le chant à résonances folkloriques, le chant des grands accomplissements artistiques“ dont nous extrayons, pour leur signification révélatrice, les lignes suivantes : „Le Cerf d'Or“ signifie non seulement un concours d'interprétation, non seulement des récitals de personnalités de toute première grandeur, mais aussi la fête de la chanson roumaine. En fait, il s'agit d'une confrontation ouverte avec les meilleurs rythmes et mélodies de partout“.

En effet, en premier lieu le concours et ensuite les récitals — classification des thèmes, des opinions, des préoccupations publicitaires, que tous les journaux ont respectée — et, vers la fin, la conclusion finale même. Mais, d'abord, le concours. Le concours, a présent *post-factum*, les lumières du Festival s'étant éteintes. „Ce n'est que lorsque l'on se remémore styles et personnalités, chansons et rythmes, lorsque l'on feuillette les programmes des quatre soirs de concours, que l'on peut conclure qu'à Brașov on est dans l'attente du résultat d'une compétition très difficile“ (*Scinteia*). Quelques jours plus tôt, je lisais dans *Săptămîna culturală a Capitalei* : „Avouons-le : cette année, notre attention est tout spécialement attirée par le Concours. Après les deux éditions antérieures, après que Hustin ait obtenu la grande consécration du Disque d'Or de „Charles Cross“ et que Luminița soit devenue vedette internationale, nous ne pouvons plus douter que c'est bien ici que commencent les brillantes carrières dans les directions les plus divergentes de la chanson“.

Une fois les résultats connus, tant par les concurrents, que par les auditeurs, une fois que nous sûmes que le „Cerf d'Or“ de la troisième édition revenait à Thérèse Steinmetz (Pays Bas), *Scinteia* consignait dans l'article „Notre propension pour l'art de la chanson“, signé par Smaranda Oțeanu et Valeriu Râpeanu: „Le concours „Le Cerf d'Or“ a contribué à l'affirmation de quelques jeunes talents... fidèles au principe de repousser tous critères commerciaux et publicitaires, les critères du concours ont encouragé la diversité des styles, en envisageant surtout le contenu d'idées de la chanson, la profondeur du message transmis, la ligne mélodique inspirée, d'une vibrante résonance musicale, l'interprétation artistique profondément vécue“.

Les récitals hors-concours, le Festival à proprement parler, durant lequel ont évolué des noms consacrés tant sur le plan national qu'euro-péen, voire même sur celui de deux ou trois continents, ont constitué l'objet des commentaires les plus divers, mais toujours favorables.

En première ligne, les suffrages de la presse sont allés à Joséphine Baker. *Contemporanul* publiait, sous la signature de l'écrivain et publiciste, Ecaterina Oproiu, des considérations qui, comme telles, ne tiennent pas plus du cadre de la chronique musicale que du cadre de n'importe quelle autre chronique: „Cet article ne saurait être la chronique d'un récital sensationnel (quelle que soit la suite, dorénavant — grâce à Joséphine Baker — nous pouvons considérer que le „Cerf d'Or“ a fait son devoir). Ces lignes ne peuvent être qu'un hommage modeste apporté au plus terrible courage dont peut faire preuve une idole“. *Scinteia Tineretului* de compléter: „Joséphine Baker, conquérante d'innombrables coeurs, il y a des années la Vénus noire du globe, aujourd'hui la Junon noire du même globe, a purement et simplement émerveillé les spectateurs“, ce pendant que le lendemain de l'apparition de la chronique sur „La Vénus noire“, *Scinteia* publiait sous la signature du critique musical bien connu, Jean-Victor Pandulescu, un nouvel article intitulé: „Joséphine Baker, une grande artiste, mais aussi un grand être“.

„De Memphis Slim, il suffit de croire que s'il n'avait pas existé, nous n'aurions jamais pu l'inventer. Ceci, en guise d'hommage à cet artiste exceptionnel, poète fanatique du blues, fanatisme que souligne une grande distinction intellectuelle“. C'est ainsi que *Scinteia Tineretului* en parlait à ses lecteurs, et *Scinteia* de souligner à son tour „son obsédant jeu du piano“.

Le même journal, s'occupant cette fois du récital de Connie Francis, „interprète de renommée mondiale“, le considère comme „l'un des moments qui demeureront ineffaçables dans le souvenir des amateurs de la véritable bonne musique, de celle qui prend sa source dans le

coeur et qui transmet le frisson de l'art vrai“ (Smaranda Oțeanu). L'ouverture des récitals hors-concours a été réservée à la chanteuse italo-américaine.

La presse a réservé de larges espaces aussi aux deux chanteuses de France, Nicoletta et Marie Laforêt. Sur cette dernière, le chroniqueur du journal *Scinteia*, se référant à l'un des morceaux inscrits au programme, la chanson roumaine „Doina Maramureșului“ (Doïna du Maramureș) — bel hommage et geste de courtoisie — nous rapporte: „Jamais peut-être la voix d'une artiste étrangère, jamais peut-être, depuis Maria Tănase (la plus grande interprète de la chanson populaire roumaine, génie de force, musicalité et image évocatrice — n.n.), n'ai-je aussi parfaitement ressenti la compréhension de l'âme roumaine, et le stupéfiant halleluement de la doïna n'a résonné d'une manière aussi émouvante, avec des résonances des temps immémoriaux“. Sur Nicolette, encore dans *Scinteia*, nous lisons: „...elle chante l'amour, mais elle donne à ce thème les couleurs les plus imprévues. Nous avons senti dans sa voix, tantôt des aspérités, tantôt des croissances surdosées vers des points de tension, tantôt aussi de la gentillesse et de la tendresse... elle se laisse entraîner par la force du blues, cultive la bonne tradition de la chansonnette française, ce pendant que son esprit dégagé, sa personnalité, lui facilitent la création“.

Pourrions-nous passer sous silence la polonaise Ewa Demarczyk dont Smaranda Oțeanu, dans *Scinteia*, nous relate: Elle est douée de la simplicité du véritable artiste qui se livre lorsqu'il chante, du sens de la fusion entre la voix et chaque instrument, entre la voix et l'orchestre... elle fait partie de ces artistes qui chantent l'histoire de leur pays, avec ses joies, ses troubles et ses aspirations, elle est de ces artistes qu'on vient non seulement „entendre“, mais écouter. Bref, une rencontre qu'on ne peut oublier“.

Concours... Festival... journaux et revues... écrit *Scinteia* (l'article „Notre propension pour l'art de la chanson“): „Le Cerf d'Or“ est devenu une manifestation populaire authentique, laquelle, soir après soir, a capté l'intérêt de dizaines et de centaines de milliers de gens, et a donné l'occasion de débats animés, par la presse ou de vive voix, en acquérant non seulement une tradition, mais aussi une renommée... le dernier Festival et concours, tout comme les éditions précédentes, ont constitué un succès de la chanson riche en substance humaine, un triomphe de la mélodie ailée, cette brillante démonstration étant, soir après soir, l'oeuvre de grandes vedettes, personnalités artistiques dont la belle carrière est unanimement reconnue sur le plan mondial, aussi bien que des concurrents, débutants dans leur activité artistique“.

C'est ce que la presse a relevé.

MIRCEA M. ȘTEFĂNESCU

# CUPRINS

<i>Pavel Apostol</i>	
LENIN și semnificația artei . . . . .	1— 2
<i>T. Bratu (versurile și muzica)</i>	
Inscripție . . . . .	3— 6
<i>Sabin V. Drăgoi</i>	
Armonizarea cîntecului popular românesc (IX) . . . . .	7— 9
<b>COMPOZITORII DESPRE CREAȚIA LOR</b>	
<i>Aurel Stroe</i>	
Compoziții și clase de compoziții muzicale . . . . .	9—14
<b>PUNCTE DE VEDERE</b>	
<i>Doru Popovici</i>	
Scurte însemnări despre opera expresionistă vieneză . . . . .	15—18
<b>OPINII</b>	
<i>Claudiu Negulescu</i>	
Unele probleme ale repertoriului și difuzării muzicii românești pe discuri „Electrecord“ . . . . .	19—20
<i>Gr. C.</i>	
Magazinul Muzica . . . . .	21—23
<b>VIATA MUZICALĂ</b>	
<i>J.—V. Pandelescu</i>	
Retrospectivă . . . . .	24—27
<i>Iosif Sava</i>	
Concertul orchestrei de femei, dirijat de Florica Dimitriu . . . . .	27—28
<i>Theodora Albescu</i>	
Formațiile Conservatorului ieșean „George Enescu“, pe scenele bucureștene . . . . .	28
<i>Al. Colfescu</i>	
„Mireasa vindută“ la Opera Română . . . . .	28—29
<i>Florian Lungu</i>	
Benny Goodman . . . . .	29—30
<b>STAGIUNEA LIRICĂ ÎN ȚARĂ</b>	
<i>Grigore Constantinescu</i>	
Galați, Brașov, Iași . . . . .	30—31
<b>CĂRȚI</b>	
<i>Titus Moisescu</i>	
Studii de muzicologie vol. V . . . . .	32—33
<i>Eugen Vicos</i>	
Vitrina publicațiilor străine . . . . .	33—35
<i>L. C.</i>	
Muzicieni români peste hotare . . . . .	36—37
<b>DE PESTE HOTARE</b>	
<i>Edgar Elian</i>	
„Opera comică“ din Berlin, un teatru liric al viitorului ? . . . . .	38—41
Nouvelles musicales de Roumanie . . . . .	42—48
(traducere : Colette Ghimpețeanu)	

# SOMMAIRE

<i>Pavel Apostol</i>	
Lenin et la signification de l'art . . . . .	1— 2
<i>T. Bratu (vers et musique)</i>	
Inscription . . . . .	3— 6
<i>Sabin V. Drăgoi</i>	
Harmonisation de la chanson populaire roumaine (IX) . . . . .	7— 9
<b>LES COMPOSITEURS NOUS PARLENT DE LEUR OEUVRE</b>	
<i>Aurel Stroe</i>	
Compositions et classes de compositions musicales . . . . .	9—14
<b>POINTS DE VUE</b>	
<i>Doru Popovici</i>	
Quelques brèves remarques sur l'oeuvre expressionniste viennoise . . . . .	15—18
<b>OPINIONS</b>	
<i>Claudiu Negulescu</i>	
Certains problèmes de répertoire et de diffusion concernant la musique roumaine sur disques „Electrecord“ . . . . .	19—20
<i>Gr. C.</i>	
Le Magazin „MUZICA“ . . . . .	21—23
<b>LA VIE MUSICALE</b>	
<i>J. V. Pandelescu</i>	
Rétrospective . . . . .	24—27
<i>Iosif Sava</i>	
Le concert de l'orchestre de femmes dirigé par Florica Dimitriu . . . . .	27—28
<i>Theodora Albescu</i>	
Les ensembles du Conservatoire „George Enescu“ de Jassy, sur les scènes musicales de Bucarest . . . . .	28
<i>Al. Colfescu</i>	
„La fiancée vendue“ à l'Opéra Roumain . . . . .	28—29
<i>Florian Lungu</i>	
Benny Goodman . . . . .	29—30
<b>LA SAISON LYRIQUE DANS LE PAYS</b>	
<i>Grigore Constantinescu</i>	
Galați, Brașov, Iași . . . . .	30—31
<b>LIVRES</b>	
<i>Titus Moisescu</i>	
Studii de Muzicologie (Etudes de Musicologie), vol. V . . . . .	32—33
<i>Eugen Vicos</i>	
Revue des publications étrangères . . . . .	33—35
<i>L. C.</i>	
Musiciens roumains à l'étranger . . . . .	36—37
<b>A L'ÉTRANGER</b>	
<i>Edgar Elian</i>	
„L'Opéra Comique“ de Berlin, théâtre lyrique de l'avenir ? . . . . .	38—41
<b>NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE</b>	
Bulletin d'Informations, rédaction française C. Gh. . . . .	42—48