

CUPRINS

| | |
|--|-------|
| <i>Ioan D. Chirescu (muzica)</i> <i>Demostene Botez (versurile)</i> | |
| CINTEC DE VICTORIE | 1-2 |
| <i>Petru Vintilă</i> Opus 26 | 3 |
| <i>Radu Gheciu</i> Muzica românească la posturile franceze de radio cu prilejul vizitei tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU, Președintele Consiliului de Stat al R. S. România | 4 |
| <i>Pascal Bentoiu</i> Însemnări despre Enescu | 5-15 |
| <i>Octavian Lazăr Cosma</i> Compozitorii precursori (I) | 18-25 |
| INSEMNĂRI | |
| <i>Milița Ilijin</i> Amintiri despre Constantin Brăiloiu | 25-26 |
| <i>Constantin Bugeanu</i> Ritmurile a k s a k și aplicațiile lor în arta dirijorală modernă | 27-29 |
| <i>Gina Solomon</i> Muza Germani-Ciomac | 29-31 |
| VIAȚA MUZICALĂ | |
| <i>Theodora Albescu</i> „Secretul lui Don Giovanni“ de Cornel Țăranu | 32-34 |
| <i>J.-U. P.</i> Ludovic Spiess la Scala | 34-35 |
| <i>J.-U. Pandelescu</i> Secvențe muzicale estivale | 35-37 |
| RECITALURI | |
| <i>Grigore Constantinescu</i> Gabriel Amiraș; Șerban Lupu | 37-38 |
| ★ | |
| <i>Constantin Răsvan</i> Corul ceferiștilor din Fetești sărbătorit la un sfert de veac de activitate | 38-39 |
| <i>Elisabeta Suciu</i> Un remarcabil eveniment pentru profesor de muzică din întreaga țară | 39-40 |
| PROFIL | |
| <i>Gr. C.</i> Emil Biclea | 40 |
| <i>Eugen Uicos</i> Vitrina publicațiilor străine | 41-42 |
| NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE SILHOUETTES | |
| <i>Uasile Tomescu</i> George Enescu | 43-44 |
| <i>Constantin Drăgoi</i> Marcel Mihalovici | 45-47 |
| <i>Tiberiu Alexandru</i> La chronique du disque de musique popu- laire | 48 |

SOMMAIRE

| | |
|--|-------|
| <i>Ioan D. Chirescu (musique)</i> <i>Demostene Botez (vers)</i> | |
| CHANT DE LA VICTOIRE | 1-2 |
| <i>Petru Vintilă</i> Opus 26 | 3 |
| <i>Radu Gheciu</i> La musique roumaine aux postes de Radio français, à l'occasion de la visite de NICOLAE CEAUȘESCU, Président du Conseil d'Etat de la R. S. de Roumanie | 4 |
| <i>Pascal Bentoiu</i> Notes sur Enesco | 5-15 |
| <i>Octavian Lazăr Cosma</i> Les compositeurs précurseurs (I) | 18-25 |
| NOTES | |
| <i>Milița Ilijin</i> Souvenirs sur Constantin Brăiloiu | 25-26 |
| <i>Constantin Bugeanu</i> Les rythmes aksak et leurs applications dans l'art moderne de la direction d'or- chestre | 27-29 |
| <i>Gina Solomon</i> Muza Germani-Ciomac | 29-31 |
| LA VIE MUSICALE | |
| <i>Theodora Albescu</i> „Secretul lui Don Giovanni“ („Le secret de Don Giovanni“) de Cornel Țăranu | 32-34 |
| <i>J.U.P.</i> Ludovic Spiess à la Scala de Milan | 34-35 |
| <i>J.-U. Pandelescu</i> Scènes musicales estivales | 35-37 |
| RÉCITALS | |
| <i>Grigore Constantinescu</i> Gabriel Amiraș; Șerban Lupu | 37-38 |
| ★ | |
| <i>Constantin Răsvan</i> Le choeur des employés des Chemins-de- Fer Roumains de Fetești fêté pour un quart de siècle d'activité | 38-39 |
| <i>Elisabeta Suciu</i> Un remarquable événement pour les pro- fesseurs de musique du pays | 39-40 |
| PROFIL | |
| <i>Gr. C.</i> Emil Biclea | 40 |
| <i>Eugen Uicos</i> La revue des publications étrangères | 41-42 |
| NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE SILHOUETTES | |
| <i>Uasile Tomescu</i> Georges Enesco | 43-44 |
| <i>Constantin Drăgoi</i> Marcel Mihalovici | 45-47 |
| <i>Tiberiu Alexandru</i> Chronique du disque de musique popula- ire | 48 |

CÎNTEC DE VICTORIE

Versurile de DEMOSTRENE BOTEZ

Muzica de IOAN D. CHIRESCU

Moderato, maestoso

S.

1. Po - po - rul ti - ne sus dra - pe - lul, ru - șit de sin - ge pro - le - tar, Sim -
 2. Pre - cum stră - bu - ni în răz - boa - ie, as - cu - ri s - au gri - ne - le - n pă - mînt, Pă -
 3. Par - ti - dul nos - tru ne con - du ce, ne - ta - ie i - na - in - te drum, Spre

A.

1. Po - po - rul ti - ne sus dra - pe - lul, ru - șit de sin - ge pro - le - tar, Sim -
 2. Pre - cum stră - bu - ni în răz - boa - ie, as - cu - ri s - au gri - ne - le - n pă - mînt, Pă -
 3. Par - ti - dul nos - tru ne con - du ce, ne - ta - ie i - na - in - te drum, Spre

T.

1. Po - po - rul ti - ne sus dra - pe - lul, ru - șit de sin - ge pro - le - tar, Sim -
 2. Pre - cum stră - bu - ni în răz - boa - ie, as - cu - ri s - au gri - ne - le - n pă - mînt, Pă -
 3. Par - ti - dul nos - tru ne con - du ce, ne - ta - ie i - na - in - te drum, Spre

B.

1. Po - po - rul ti - ne sus dra - pe - lul, ru - șit de sin - ge pro - le - tar, Sim -
 2. Pre - cum stră - bu - ni în răz - boa - ie, as - cu - ri s - au gri - ne - le - n pă - mînt, Pă -
 3. Par - ti - dul nos - tru ne con - du ce, ne - ta - ie i - na - in - te drum, Spre

bo - lul a - u ro - rei noas - tre, din tr - un ho - tar în alt ho - tar, în - vin - gă - tor so -
 min - tul și a - s cuns că - bu - ni și si tot pe - tro - lu - n ză - că - mînt, în - vin - gă - tor so -
 lu - mea vi - se - tor de vea curi - ce s - au in - făp - tu - it a - cum, cu - șă - l scoa - tem azi cînd
 mun - ci - to - rii

bo - lul a - u ro - rei noas - tre, din tr - un ho - tar în alt ho - tar, în - vin - gă - tor so -
 min - tul și a - s cuns că - bu - ni și si tot pe - tro - lu - n ză - că - mînt, în - vin - gă - tor so -
 lu - mea vi - se - tor de vea curi - ce s - au in - făp - tu - it a - cum, cu - șă - l scoa - tem azi cînd
 mun - ci - to - rii

bo - lul a - u ro - rei noas - tre, din tr - un ho - tar în alt ho - tar, în - vin - gă - tor so -
 min - tul și a - s cuns că - bu - ni și si tot pe - tro - lu - n ză - că - mînt, în - vin - gă - tor so -
 lu - mea vi - se - tor de vea curi - ce s - au in - făp - tu - it a - cum, cu - șă - l scoa - tem azi cînd
 mun - ci - to - rii

bo - lul a - u ro - rei noas - tre, din tr - un ho - tar în alt ho - tar, în - vin - gă - tor so -
 min - tul și a - s cuns că - bu - ni și si tot pe - tro - lu - n ză - că - mînt, în - vin - gă - tor so -
 lu - mea vi - se - tor de vea curi - ce s - au in - făp - tu - it a - cum, cu - șă - l scoa - tem azi cînd
 mun - ci - to - rii

726

ci - a - lis - mul, îl su - ie tot mai sus pe cres - te, Spre co - mu - nism, spre lu - mea no - uă, spre
 e - al nos - tru și cînd lăm sîmuls din mîni stră - i ne - ri - le - a - le noas - tre și a -
 și tă - ra - ni și că - tu ra - ri în pre - u - nă a drep - tă - ții, cu -

ci - a - lis - mul, îl su - ie tot mai sus pe cres - te, Spre co - mu - nism, spre lu - mea no - uă, spre
 e - al nos - tru și cînd lăm sîmuls din mîni stră - i ne - ri - le - a - le noas - tre și a -
 și tă - ra - ni și că - tu ra - ri în pre - u - nă a drep - tă - ții, cu -

ci - a - lis - mul, îl su - ie tot mai sus pe cres - te, Spre co - mu - nism, spre lu - mea no - uă, spre
 e - al nos - tru și cînd lăm sîmuls din mîni stră - i ne - ri - le - a - le noas - tre și a -
 și tă - ra - ni și că - tu ra - ri în pre - u - nă a drep - tă - ții, cu -

ci - a - lis - mul, îl su - ie tot mai sus pe cres - te, Spre co - mu - nism, spre lu - mea no - uă, spre
 e - al nos - tru și cînd lăm sîmuls din mîni stră - i ne - ri - le - a - le noas - tre și a -
 și tă - ra - ni și că - tu ra - ri în pre - u - nă a drep - tă - ții, cu -

REFREN

mf cantabile

vi - sul zi - le - lor a - ces - tea.
 noas - tre fă - brici și u - zi - ne.
 ră - tă, paș - ni - că și bu - nă.

Fru - moa - să e

vi - sul zi - le - lor a - ces - tea.
 noas - tre fă - brici și u - zi - ne.
 ră - tă, paș - ni - că și bu - nă.

Fru - moa - să e

și zi - le - lor a - ces - tea.
 fă - brici și u - zi - ne.
 paș - ni - că și bu - nă.

Fru - moa - să e

și zi - le - lor a - ces - tea.
 fă - brici și u - zi - ne.
 paș - ni - că și bu - nă.

Fru - moa - să e, fru - moa - să e,

mf Pa - tri-a mea cum n-a fost nici o da - tă și ta - re-am fost să - racii în ea, pe

mf Pa - tri-a mea cum n-a fost nici o - da - tă și ta - re-am fost să - racii în ea, pe

mf Pa - tri-a mea cum n-a fost nici o - da - tă și ta - re-am fost să - racii în

mf Pa - tri-a mea cum n-a fost nici o - da - tă și ta - re-am fost să - racii în

f poco rit. cit a fost ea de bo - ga - tă Dar a cre - zut în ea po - po - rul, și n - bi - ru - în - ță ei sea

f cit a fost ea de bo - ga - tă Dar a cre - zut în ea po - po - rul, și n - bi - ru - în - ță ei cea

f ea a fost ea de bo - ga - tă Dar a cre - zut în ea po - po - rul și n - bi - ru -

f ea a fost ea de bo - ga - tă Dar a cre - zut în ea po - po - rul și n - bi - ru -

f a tempo ma - re Și-a sin - ge - rat pin' a răz - bit a - cum la soa - re.

f ma - re Și-a sin - ge - rat pin' a răz - bit a - cum la soa - re.

f rul Și-a sin - ge - rat sub ploii de gloan - țe pin' a răz - bit la soa - re.

f in - ță - i ma - re Și-a sin - ge - rat pin' a răz - bit a - cum la soa - re.

OPUS 26

Deși nu sînt compozitor, uneori mă trezesc din vis cu sufletul plin de o fermecătoare melodie a sferelor, o muzică suavă și de o profundă armonie, ca o paletă de culori pe care le ascult și le văd cu urechea, așa cum într-o scoică ascult și văd marea. Altfel spus, așa ne-am trezit cu toții în ziua de 23 August 1944 dintr-o noapte care a durat nu săptămîni și ani, ci veacuri întregi de beznă, ne-am trezit cu sufletul plin de acordurile unui imn patetic și încărcat de forță, ca o mie de balade cîntate la un loc de o vastă orchestră de naiuri și ciocîrlii. Nu spun aceste lucruri pentru că scriu într-o revistă care se cheamă „MUZICA”, dar metafora aceasta mă urmărește de mulți ani. Ea s-a înfiripat în sufletul meu încă în ziua de 23 august 1944, cînd soldat fiind la un regiment din Orăștie și participînt la un insurrecție, am încetat să mai aud obsedanta plăcă de patefon cu Lili Marleen și i-am auzit pe muncitorii fabricii chimice din Orăștie, cîntînd „Internațională”.

De la 23 august 1944 se împlinesc astăzi 26 de ani. Privit în durata sa istorică, timpul cuprins în acești 26 de ani este fără îndoială scurt. Dar timpul, în viață ca și în armoniile de sunete muzicale, nu se măsoară numai cu clișa, ci și cu acel ritm al mișcării care se vede mai presus de orice în amploarea operei ce-o înfăptuiesc generațiile, oamenii, obștea. Ne mîndrim a fi fost, sub înțeleapta conducere a partidului, generația care a repurtat memorabila victorie a insurrecției armate antifasciste, și care, de atunci încoace, a înălțat într-un ritm fără precedent bolțile înalte ale unui remarcabil șir de 26 arcuri de triumf. Și ne gîndim la linia ferată Bumbăști-Livezeni, atît de mult și nostalgic legată în inima noastră de refrenul celui neuitat cîntec „Răsună Valea” și mîndria mea e sporită de faptul că textul și melodia le-a scris un poet care în orele libere era și un pasionat compozitor. Și ne gîndim la linia ferată Salva-Vișeu, la conducta de gaz metan Ceanu Mare-Cluj, la șirul noilor orașe Victoria, Săvinești, Onești, Motru, Năvodari și Uri-cești, la centralele electrice de pe Bistrița, Argeș, Mureș și Sadu, la marile cetăți industriale de la Craiova, Turnu Măgurele, Pitești, Galați, Tg. Mureș, Suceava, Iași, Tîrgoviște și Tg. Jiu, la satul românesc con-

temporan înfrumusețat și îmbogățit prin cooperative agricole de producție, școli, cămine culturale și printr-o admirabilă înflorire a artei populare.

În revista „Muzica” mai mult decît în orice publicație e locul potrivit a pomeni, în acest context, de ecoul extraordinar produs în ultimul sfert de veac, pe toate meridianele lumii, de mesagerii fabulosului nostru tezaur artistic, de la paleta pictorului pînă la bagheta dirijorului, de la claviatura pianului pînă la strigătul triumfător al năului popular, de la marmora și piatra sculptorului pînă la curcubeul de culori al călușarilor.

Acest miracol al exploziei tehnologice și artistice, al impeutoasei dezvoltări economice și spirituale a României Socialiste reprezintă, mai presus de orice descătușarea de către partid a uriașului zăcămint de energie creatoare a întregului nostru popor. Am fost martor la un concert al lui Ion Voicu la Onești, într-o vreme cînd marele oraș industrial de azi era încă în faza unui șantier încărcat de basculante, betoniere și caterpilare. Dar nu voi uita niciodată ovațiile celui public superb alcătuit din fieraribetoniști, operatori-chimiști și zidari. Dar cum voi putea vreodată uita faptul că în orașul Victoria, apărut pe hartă abia de cîteva luni, unul din cetățenii săi, un profesor de muzică, nu mai avea somn și liniște, inspirat și dornic să toarne într-un imn frumusețea și tinerețea noului oraș crescut la poalele Făgărașului.

În definitiv nimic nu se asociază mai potrivit și mai frumos de o epocă a muncii eroice și libere, ca balada și imnul. Priviți inextricabila construcție de țevi și conducte a rafinării de la Brazi și veți concede împreună cu mine că nimic nu-i seamănă mai mult decît o orgă de sunete profunde și grave.

Slăvind sărbătoreasca zi de 23 August, slăvim poporul care a făcut din ea, sub conducerea partidului, o zi de glorie perpetuă și ne gîndim că de fapt harul poetului, mistria zidarului, șarja oțelarului, strungul, toate la un loc ridică națiunii victorioase și libere, cel mai frumos imn din îndelungata istorie a pămîntului românesc. Partea scrisă în acest an aș îndrăzni s-o numesc simplu: Opus 26.

PETRU VINTILA

Muzică românească la posturile franceze de radio

Astfel ar putea fi caracterizată „Săptămîna culturii românești” prezentată de Oficiul Radiodifuziunii și Televiziunii franceze între 31 mai și 6 iunie.

Organizată — ca și alte acțiuni, de pildă prestigioasa expoziție de artă veche românească la Petit Palais — în preajma vizitei oficiale în Franța a Președintelui Consiliului de Stat al României, tovarășul Nicolae Ceaușescu, această „săptămîna radiofonică” a realizat în cele aproximativ 100 de titluri de emisiuni o vastă panoramă a culturii românești contemporane, a tradițiilor și perspectivelor ei.

După cum era și firesc, muzica a ocupat un loc important în economia generală a acestor programe. Au fost difuzate 27 de emisiuni muzicale, totalizînd 23 de ore de program. Pregătite timp de aproape un an de către realizatorii francezi în colaborare cu Radiodifuziunea română, aceste emisiuni au căutat să înfățișeze ascultătorilor o imagine cît mai cuprinzătoare a valorilor, tendințelor și stilurilor muzicii românești din toate genurile.

George Enescu a ocupat un loc privilegiat, prin difuzarea operei „Oedip” în interpretarea ansamblurilor Radioteleviziunii franceze sub bagheta lui Charles Brück, a Simfoniei I de către orchestra Națională a ORTF dirijată de Mircea Cristescu și a documentarului radiofonic „George Enescu sau poezia omului” de Vasile Donose, Leon Sărățeanu și Al. Darian.

Concertul simfonic dirijat de Mircea Cristescu (concert public, care a avut loc în 18 aprilie dar a fost radiodifuzat în cursul săptămîinii 31 mai — 6 iunie) a mai cuprins lucrări de Ion Dumitrescu, Dumitru Capoianu și Cornel Țăranu, iar înregistrarea concertului susținut de către orchestra simfonică a Radioteleviziunii române dirijată de Iosif Conta, retransmisă deasemenea în cursul acestei săptămîni, a oferit ascultătorilor francezi posibilitatea de a cunoaște alte lucrări de George Enescu, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu și Pascal Bentoiu ; un al treilea concert simfonic, alcătuit din înregistrări și prezentat de Ada Brumar, a reunit creații ale compozitorilor Constantin Silvestri, Paul Constantinescu, Theodor Grigoriu, Aurel Stroe și Ștefan Niculescu. În comentariul aceluiași realizator, o oră de muzică de cameră a cuprins compoziții de Mihail Jora, Tudor Ciortea, Wilhelm Berger, Tiberiu Olah, Miriam Marbe și Dan Constantinescu.

În domeniul muzicii de operă, subliniem difuzarea în premieră a variantei franceze a „Amorului doctor” de Pascal Bentoiu — interpretată de soliștii și orchestra lirică a Radioteleviziunii

franceze, sub conducerea lui Raymond Chevreux — și a operei radiofonice „Zamolxe” de Liviu Glodeanu, în cunoscuta realizare sonoră a Radioteleviziunii române.

Serialul de emisiuni zilnice „Dosarele muzicii” deschis și el în această săptămîină muzicii noastre, a fost o contribuție utilă pentru cunoașterea unora dintre noile tendințe și căutări ale școlii noastre de compoziție.

Interviurile realizate de cunoscutul critic de artă Georges Charbonnier cu compozitorii Anatol Vieru, Dumitru Capoianu, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Nicolae Beloiu, Alexandru Hrisanide, Costin Miereanu, Dinu Petrescu au clarificat aspecte deosebit de interesante, ilustrate de altfel pe parcursul emisiunilor cu fragmente din lucrările acestor autori și ale altora.

Artei interpretative românești — implicit prezentă în programele amintite pînă aci — i-au fost rezervate mai multe emisiuni, dintre care amintim : „Vocile de aur ale României” de Petre Codreanu, „Tineri interpreți români în concursurile internaționale” de Constanța Botez-Niță, Concertul corului „Madrigal” — cuprinzînd muzică veche românească și occidentală precum și muzică românească din secolele XIX și XX — prezentat de Radu Gheciu, recitalul de orgă și canto înregistrat la Biserica Neagră din Brașov de Emilia Petrescu și Valentin Gheorghiu, etc.

Structura, metodele și personalitățile învățămîntului muzical românesc explică, în ultimă analiză, avîntul remarcabil al culturii noastre muzicale profesioniste ; este ceea ce a reeșit cu claritate din emisiunea „Învățămîntul muzical în România” de Pierrette Germain, realizată cu concursul cîtorva personalități românești, printre care profesorii V. Giuleanu și G. Manoliu.

Emisiuni consacrate folclorului — sub semnăturile realizatorilor Gruia Stoia și Cornelia Artimon de la Radiodifuziunea română și a cunoscutului folclorist elvețian Marcel Cellier, precum și muzicii ușoare au întregit această săptămîină.

„Săptămîna română” a constituit o dată importantă în istoria relațiilor culturale româno-franceze și în colaborarea dintre cele două radiodifuziuni. După cum remarca la un moment dat Georges Charbonnier, referindu-se atît la muzică cît și la artele noastre plastice, „am putea pleca din nou la București, pentru a face o altă săptămîină, complet diferită și tot atît de interesantă”. Subscriem la această observație care cuprinde aprecierea justă a originalității și diversității culturii noastre.

RADU GHECIU

S-au împlinit 15 ani de la moartea lui George Enescu și ne aflăm în preajma celui de al 5-lea festival din seria celor care-i poartă numele. Un popas de gândire pe marginea creației și personalității sale, acum când unele lucruri s-au clarificat, iar altele tind să devină tot mai confuze, nu poate fi decât binevenit.

După câte știu, un veritabil studiu de sinteză asupra lui Enescu încă nu există. S-au făcut o serie de analize (unele excelente) privind principalele lucrări, s-au scris câteva cărți și broșuri pe un ton în genere apologetic, s-au detașat aspecte mai mult sau mai puțin semnificative; există totodată sute de cronici privind interpretul sau compozitorul. E drept, perspectiva istorică minimă abia începe să existe, atât datorită scurgerii obiective a timpului, cât mai ales transformărilor pe care peisajul muzical le-a suferit în ultimele două decenii. N-am cituși de puțin prezumția să consider că materialul de față poate fi un asemenea studiu; doresc numai să pun pe hîrtie unele gânduri care s-au cristalizat în timp și care ar putea fi utile muzicologului ce va întreprinde cîndva, în viitor, sinteza necesară.

De obicei, artistul creator intră după dispariția sa, mai curînd ori mai tîrziu, într-un fel de purgatoriu al uitării și indiferenței din care iese sau nu iese iarăși la lumină. El se pierde oarecum din orizontul imediat, preocupările sînt altele, idealul estetic evoluează, noile generații au tendința absolut naturală de a-l considera pe dispărut nițel „vieux jeu”, de a socoti eventualele entuziasme contemporane drept efectul lipsei de perspectivă, etc. Cea mai spectaculoasă asemenea eclipsă temporară se poate semnala în cazul lui J. S. Bach. Este inutil să reamintesc aci amănunte cunoscute de toată lumea. Aș mai propune doar reflexiei cazul lui Guillaume de Machaut, care deține hotărît recordul celei mai lungi dispariții temporare și de asemenea cazul lui Mozart, care a stat timp de peste un veac într-o penumbră puțin măgulitoare pentru spiritul critic al secolului 19. Este însă tocmai sarcina criticii, mai mult decît a face profeții — în genere desmințite ulterior de realități — sau a căuta să determine direcționarea artei muzicale (lucru de-a dreptul ridicol), să încerce să reia judecățile de valoare dintr-o perspectivă istorică, atunci când pasiunile s-au mai potolit și când erorile grosolane nu mai pot constitui subiect de mîndrie pentru nimeni (asemenea erori grosolane a comis de exemplu critica franceză referitor la Brahms și chiar la Wagner).

Muzica românească n-a avut parte de un Maiorescu, un Ibrăileanu, un Lovinescu, un Călinescu — oameni care în cîmpul literar au stabilit cu curaj criteriile de valoare și al căror rol

pozitiv cu greu poate fi supraevaluat.¹⁾ Poate de aceea imaginea generală despre Enescu este încă atât de confuză. Rolul gândirii critice în această fază poate și trebuie să fie unul activ, creator, pentru că este vorba nici mai mult nici mai puțin decît despre construirea imaginii reale a creației enesciene așa cum va trebui ea să fie prezentată și să se impună conștiinței oamenilor de la noi și din alte părți în următoarele decenii.

S-o spunem deschis de la început: deși s-au cheltuit multe energii și entuziasme, punerea în valoare a creației enesciene n-a fost făcută pînă acum în modul cel mai eficient și abil. Ne-am grăbit cu integralele editoriale și discografice, am amestecat în multe rînduri lucrări ocazionale cu lucrări într-adevăr semnificative, ne-a fost teamă să declarăm neinteresantă vreo pagină ieșită din pana maestrului, i-am rătăcit cîteodată lucrările importante prin colțurile obscure ale festivalului său, ne-am mulțumit cu execuții nu totdeauna edificatoare, nu am fost suficient de realiști în cîntărirea condițiilor în care Enescu urma de fapt să se prezinte pe arena internațională, etc. Cel mai adesea greșelile au pornit fie din venerația oarbă a celor care l-au cunoscut și au fost fascinați de personalitatea sa copleșitoare, fie din entuziasme patriotice eronat plasate — rareori (dar totuși) dintr-o privire rutinieră asupra problemei. Critica română s-a considerat prea devreme absolvită de sarcina de a construi (pe baza realităților, evident, dar subliniez: *a construi*) imaginea adevărată a lui Enescu și s-a crezut chemată doar să facă inventare și să detaileze priverileștile pitorești ale unui continent presupus cunoscut și care în fapt nu era; nu ne este încă suficient cunoscut nici nouă, Românilor — faptele o dovedesc —, necum altora. Ori, am curajul să afirm că încă multă vreme de aci înainte va trebui să ne ocupăm numai de acele lucrări care poartă evident pecetea geniului (chiar dacă uneori în forme imperfecte) și pe care intuiția și analiza ni le confirmă ca atare. Pe baza lor și numai a lor va trebui să facem efortul de a stabili tipologia componistică a lui Enescu; iar imaginea rezultată din ele, comentată, adîncită, explicată pînă în cele mai ascunse detalii va trebui să o propunem publicului de la noi și din alte locuri. De construirea acestei imagini adecvate este legată traiectoria pe care o va parcurge Enescu în conștiința oamenilor într-un timp previzibil. Spun „timp previzibil” pentru că am convins-gerea că *oricum*, mai curînd sau mai tîrziu, imaginea uriașă a lui Enescu se va preciza și-și

¹⁾ Nu uit frumoasele cronici semnate cîndva de M. Jora, A. Alexandrescu, C. Brăiloiu, E. Ciomac, însă gîndirea critică a aceluia timp în România nu era o gîndire sistematică, așa cum se întîmpla în domeniul literaturii.

va lua locul meritat în galeria marilor figuri ale muzicii veacului nostru, loc pe care deocamdată este departe de a-l ocupa. Avem însă datoria să facem totul pentru ca acest lucru să se împlină cât mai curînd.

A fost o eroare să dezgropăm și să oferim publicului (în această fază) simfonii de școală, melodii ocazionale, lucrări de extremă tinerețe (chiar dacă poartă uneori număr de opus), diverse balade, fantezii, impromptu-uri, legende, etc., cînd exemplul muzicii germane, care nu se interesează foarte tare de simfonia și sonata de pian a lui Wagner, de simfoniile lui C. M. v. Weber, de cele 12 simfonii de școală (!) ale lui Mendelssohn-Bartholdy, etc., ar fi trebuit să ne dea de gîndit. Geniul enescian reiese mult mai strălucitor dintr-o singură lucrare de maturitate, decît din toate performanțele sale de copil-minune, care mai au și dezavantajul că fiind ușor de executat pot fi vehiculate de interpreți care rezolvă astfel datoria lor sacră față de Enescu la modul minimei rezistențe.

A fost o eroare să urmărim o integrală discografică Enescu, atunci cînd multe din lucrările sale mari există doar în versiuni complet depășite tehniceste. Este inadmisibil ca o lucrare de importanța *Suitei I-a pentru orchestră* să se afle doar într-o imprimare din 1943 (!) — „reconstrucționată“, e drept, și dirijată de însuși maestrul; este inadmisibil ca *Sonatele de vioară* să fie în aceeași situație, ca *Octetul*. *Dixtuorul* și *Simfonia I-a* să se găsească în imprimări vechi de 13—14 ani. Mă întreb și întreb și pe alții: cam cît se consideră în lumea noastră modernă că trebuie să dureze viața unui disc? Sau se confundă magazinul de discuri cu arhiva fonografică? Este inutil să discut fiecare caz în parte, ca și unele cuplaje derutante ale unor lucrări definitive cu lucrări ocazionale, ca și repertoriul unora din soliștii socotiți printre cei mai valoroși pe care-i avem și unde lucrările maestrului român strălucesc prin absență.²⁾ Toate cele semnalate pînă aci vădesc doar confuzia ideilor cu privire la Enescu.

E și greu, s-o recunoaștem cîstit, a găsi cheia acestei extrem de complexe personalități. Într-un secol în care mai toți artiștii au făcut stil, Enescu a fost stil. Ceea ce face forța lui, constituie, într-un fel, dezavantajul său. Mă refer la faptul că el nu poate fi nicicum etichetat. Nu a fost nici impresionist, nici expresionist, nici neoclasic, nici de orientare exclusiv folclorică. Tehnicește nu s-a alipit la nici unul din curentele dominante (atonalism, politonalism, modalism, etc.). A avut forța să nu se lase înghițit de nici una din mode și să facă pur și simplu *muzica sa*, fără cea mai mică preocupare de a-și construi

o imagine avantajoasă în ochii publicului. Ceva mai mult, parcă s-ar fi complăcut să întretină o ambiguitate ușor sarcastică referitor la creația sa. Cum altfel am putea explica acțiunile acestuia om care ținea în sertar *Cvintetul cu pian*, dar dirija prea puțin interesanta *Uvertură de concert*, care ținea la întunec *Simfonia 2-a*, dar programa cu insistență *Simfonia concertantă pentru violoncel* (el însuși o taxa de „simfonia deconcertantă“) care parcă sfida simțul comun punînd sub același număr de opus două sonate de violoncel, una scrisă la 17 ani și alta la 54?

Forța lui Enescu se vedește și în faptul că, într-o vreme în care culoarea era factorul cel mai prizat în muzică, el îndrăznește să propună lucrări care se numesc simplu sonată, cvartet ori simfonie. Este exact cazul poetului care în zilele noastre mai are curajul să publice un volum intitulat „Versuri“, astăzi, cînd titlul face jumătate din cariera unei creații. Pentru că în muzică, mai vîrtos decît în alte domenii, relația public—operă tinde să devină una mijlocită prin presă. Situația dezastruoasă a muzicii *povestite*, nu *auzite* (chiar și cînd e propusă în sala de concert!), pe care nu mă voi sfii s-o denunț ori de cîte ori voi avea prilejul, bîntuie cu furie. Cine se poate — în aceste condiții — entuziasma de ceva ce nu se numește nici cu nume științific, nici cu nume grecesc, nici cu nume indian, nici cu simboluri matematice ori cifre, nici cu concepte filozofice sau termeni tehnici, ci își mărturisește pur și simplu în titlu genul sau forma, cu o modestie aproape nefirească.³⁾

E clar că singura cale către Enescu rămîne atacul frontal al acestor citadele care se numesc cu nume atît de puțin comerciale, dar care conțin un tezaur inestimabil de simțire omenească pus în acțiune de o capacitate tehnic-muzicală uluitoare. Anunț de la început că, urmărind a realiza o imagine *adevărată*,⁴⁾ exclud deliberat din peisajul enescian (pentru mine deocamdată, pentru cei ce se conving greu sau au încă sentimentul că Enescu e un obiect fragil care se sparge ușor — mai tîrziu) primele 5 opus-uri (cu tot interesul istoric incontestabil al *Poemei Române*), că socotesc prima sa capodoperă *Sonata în fa minor pentru vioară și pian op. 6*, că *Simfonia concertantă op. 8*, *Cvartetul op. 16*, *Sonata de violoncel op. 26 nr. 1* și *Uvertura op. 32* nu-mi par esențiale pentru gîndirea enesciană, că nu doresc să mă ocup de *nici una* din lucrările ocazionale (necatalogate) și nici de schițele lucrărilor neterminate.

Rămîn în prezența a cca 24—25 lucrări, majoritatea perfect finite, unele încă la stadiul unei relative nedefinitivări (între ele *Simfonia*

²⁾ Cred că ridic aci probleme care depășesc sfera de acțiune a Electrecordului. Casa noastră de discuri și-a făcut pînă în prezent din plin datoria; uneori poate chiar cu exces de zel. Discografia enesciană a devenit însă o problemă a culturii naționale; ea nu poate fi supusă de-aci înainte criteriilor mărunte de rentabilitate care funcționează în alte cazuri.

³⁾ Și totuși titlurile nu trebuie să ne înșele! Este admirabil felul în care Enescu transformă tiparele tradiționale, felul în care la el forma — nicicum academică — se pliază exigențelor unui conținut.

⁴⁾ Așa cum imaginea Mozart nu este sinonimă cu epuizarea catalogului Köchel ci se compune pentru noi din cîteva zeci de lucrări majore, și cum imaginea Rossini se realizează *adevărat* dintr-o selecție încă mai restrînsă.

a 2-a și „*Vox Maris*“) dar absolut indispensabile creionării unui portret enescian. Sînt convinși că *aceste* lucrări îl reprezintă într-adevăr pe Enescu și că o politică muzicală avizată trebuie să meargă pe promovarea lor și *numai* a lor, în condiții din ce în ce mai bune, pînă în ziua în care — asemenea lui Oedip — vom putea spune: „În sfîrșit am ajuns“. În care am fi ajuns în sfîrșit la situația de a-l putea socoti pe Enescu definitiv integrat peisajului muzical al secolului, și integrat cu statura lui reală. Liber atunci pentru toți fanaticii de autografe să dezgroape toate exercițiile de contrapunct ale maestrului, toate melodiile scrise la prînz pentru a fi cîntate seara, toate baladele și concertele dedicate colegilor și colegelor de conservator. În măsura în care asemenea lucruri vor mai prezenta efectiv vreun interes. Dar atunci va reieși clar pentru toată lumea că lucrul n-ar fi nici mai instructiv și nici mai patriotic decît pentru memoria lui Richard Wagner dezgroparea uverturilor scrise de acesta la nouăsprezece ani.

În examinarea creației enesciene — a celei adevărate — se impun, cred, două criterii: unul istoric și altul de substanță, privind periodizarea pe de o parte, tipologia compozițională pe de alta. Pornesc de la abordarea primului.

Enescu a avut un start, cum s-ar spune în termeni sportivi, cu totul senzațional. Las de o parte zecile de lucrări de școală, de multe ori entuziasmante prin dovada capacității tehnice, dar neoriginale în conținut, pentru a sublinia încă o dată faptul că la 18 ani (!) muzicianul semnează prima sa capodoperă. Este, cum am mai spus, *Sonata în fa minor pentru vioară și pian*, catalogată cu numărul de opus șase, la fel de proaspătă astăzi, la 71 de ani de la apariția ei, ca și în prima zi. Moment fericit, prilejuit desigur de exercițiul miilor de pagini de muzică scrise mai înainte, cum și de posedarea în virtutea a tehnicii ambelor instrumente, dar conținînd de asemenea tot misterul ce învăluie orice capodoperă autentică. Toate studiile din lume nu pot da socoteală pentru superbul echilibru al formei, pentru densitatea substanței și originalitatea tratării instrumentale, pentru calitatea sintezei între spiritul românesc și cel occidental și sîntem obligați să recurgem la actul de venerație pe care-l facem involuntar atunci cînd pronunțăm cuvîntul „geniu“. Din acest moment activitatea lui Enescu dobîndește o cu totul altă semnificație, pentru cultura românească în primul rînd, pentru arta muzicală europeană în al doilea. Și într-adevăr înregistrăm la scurte intervale apariția unor noi opere de mare suflu, care chiar dacă nu au totdeauna rotunjimea acestei sonate op. 6, rămîn nu mai puțin importante și construiesc repede profilul unui compozitor extrem de original, perfect stăpîn pe mijloacele sale, desfășurînd o mare virtuozitate atît în scriitura camerală cît și în cea orchestrală, și rezolvînd în plus dificila problemă a unei sinteze de limbaj în care — asemenea lui Mozart —

apelează la sugestii care-i vin atît din aria germanică cît și din cea latină, dar pe care le subordonează unui mod de simțire specific românesc. Cine e incapabil să detecteze în aceste prime lucrări nu *elementul* românesc (pe care lumea crede a-l găsi de obicei în momente izolate, cum ar fi „*Preludiul la unison*“ din *Suita op. 9*), ci *spiritul* românesc aproape permanent prezent, acela n-a găsit încă cheia personalității lui Enescu. Un astfel de ascultător se va sprijini pe momentele explicite în acest sens (*Rapsodii*, *Sonata a 3-a de vioară*) și va pierde din vedere *caracterul general* românesc al muzicii maestrului, de fapt cel mai prețios, deoarece consubstanțial.

Pentru a reveni, vreau să reamintesc că înainte de împlinirea vârstei de 25 ani Enescu scrisese (în afara *Sonatei în fa minor*) *Octetul de coarde*, *Suita I-a de orchestră*, *Rapsodiile*⁵⁾, *Suita 2-a de pian*, *Simfonia I-a* și *Dixtuorul*. În medie deci, o lucrare importantă pe an⁶⁾ (lăsînd la o parte semireușita sau semieșecul *Simfoniei concertante op. 8*, ca și diverse lucrări mai mult sau mai puțin ocazionale: piese de concurs, melodii, coruri, piese instrumentale diverse). Se pot observa în această primă zonă din creația enesciană o sumă de caracteristici care-l vor defini pe compozitor pentru tot restul vieții: eleganța frazei, puterea de plămuire a formei, monumentalitatea, lirismul debordant, vivacitatea ritmică, o impresionantă capacitate de sinteză stilistică.

Ajuns în acest moment al activității compoziționale a lui Enescu (începutul anului 1906), cercetătorul este obligat să consemneze încheierea unei perioade de mare productivitate și deschiderea alteia (de cca 9 ani) la capătul căreia se pot adăugi listei creației compozitorului exact 3 lucrări: *Ciclul de lieduri pe versuri de Clément Marot op. 15*, *Cvartetul cu pian nr. 1, op. 16* și *Simfonia 2-a op. 17*, dată în primă audiere în București la 15/28 martie 1915. Dacă ținem seama de faptul că ciclul de lieduri a fost compus extrem de repede (în 1908 la Paris), că de asemenea *Cvartetul cu pian* pare a fi rodul muncii a 2—3 luni, în 1909 (caracterul cvasi-ocazional e atestat și de scurgerea a numai 8 zile între terminarea lucrării și prima audiere), rămîne ca lucrare mare pentru acești 9 ani (1906—1915) doar *Simfonia 2-a*. Ori nici această simfonie nu este dintre lucrările asupra cărora Enescu să-și fi spus ultimul cuvînt: au fost numai două audieri succesive în 1915, după care compozitorul n-a mai reluat simfonia niciodată în ultimii 40 de ani de viață.

Extrem de ciudată zonă din existența acestui genial compozitor, care în plină forță creatoare

⁵⁾ Unii cred că e „de bon ton“ să strîmbe din nas la auzul genialelor rapsodii (nu pot să decid care îmi place mai mult). Aceiași oameni deploră faptul că Eminescu a scris romane și în general consideră probabil adeziunea masivă a publicului drept un semn înjositor pentru producția artistică.

⁶⁾ N-am intenția să mă ocup de fiecare din aceste lucrări în parte. Analize bune există, piesele sînt printre cele mai cunoscute.

(ce poate fi mai magnific decât vârsta între 25 și 34 ani?) se oprește dintr-o dată din scris. Se pot găsi evident explicații între care în primul rând atracția vieții internaționale de concert (s-a manifestat ca virtuoz și dirijor în răstimpul acesta în mai toate țările europene importante d.p.d.v. muzical) și dăruirea cu care s-a devotat înființării premiului național de compoziție care i-a purtat numele. E posibil să fi existat și o ezitare în drumul creator, care — combinată cu tentația de a se afirma ca primul violonist al lumii — să-l fi îndepărtat în această prețioasă perioadă a vieții sale de câmpul de bătălie al creației. Oricum ar sta lucrurile (poate studiul atent al corespondenței și al mărturiilor contemporane vor mai limpezi puțin aspectul de care ne ocupăm) rămâne să constatăm că, pentru cariera ulterioară a *compozitorului* Enescu, zona aceasta de relativă inactivitate creatoare a fost cu totul defavorabilă. Primele lucrări se impuseră fulgerător (în puțini ani *Simfonia I-a*, *Octetul*, *Rapsodiile*, *Suita I-a*, *Dixtuorul*, *Sonata de vioară* s-au executat în Franța, Germania, Anglia, Italia, Statele Unite, Olanda, Belgia cu o frecvență ce atestă interesul excepțional stîrmit de compozitorul Enescu). Și iată că într-o vreme în care se hotărau destinele muzicii europene (Debussy, Stravinsky, Ravel, Schönberg erau în plină activitate), genialul român pare a abandona lupta cedînd — aparent — chemării de sirene a celebrității de virtuoz.

Dureroasă absență pe care Enescu o va plăti toată viața și pe care continuă s-o plătească și astăzi. În conștiința veacului, aparenta prăpastie între Enescu al *Rapsodiilor* și al *Simfoniei în mi bemol* și Enescu de mai târziu (creatorul lui *Oedip* și al *Sonatei a 3-a de vioară*) n-a fost încă pînă la ora aceasta astupată. În fapt, discontinuitatea este doar o iluzie: filoanele principale ale personalității enesciene se regăsesc *toate*, dar transformate de parcursul subteran al gândirii sale — pentru care nu există mărturii — și de modificarea extraordinară pe care experiența tragică a primului război a adus-o în omul Enescu. Nu rămîne însă mai puțin adevărat că o perioadă de cca 9 ani (primăvara 1906 — primăvara 1915) e cvasi-vidă în activitatea *compozitorului* și că *Simfonia a 2-a*, de parte de a fi fructul gândirii acestor ani, este mai curînd reluarea, plină de efort și incertitudini, a unui drum care începuse sub auspicii extraordinare. Autentica revenire a creatorului în deplină sa formă o constituie momentul Decembrie 1915, cînd pune punctul final admirabilei *Suite a 2-a*, care *anticipa* preocupările neoclasiche de mai târziu ale unor Ravel, Prokofiev și Stravinsky. Enescu nu va rămîne însă la neoclasicism, pe care instinctul său i-l înfățișa fără îndoială ca limitat în posibilități, și — pătruns de enorma cantitate de suferință umană cauzată de război — operează transformarea decisivă: devine definitiv el însuși.

Deceniul al 3-lea al secolului îl va găsi în antagonism cu preocupările dominante ale mu-

zicii din acea vreme. Stravinsky, Ravel, Hindemith, Prokofiev, Grupul celor 6 — sînt hotărît înclinați spre divertisment și de multe ori spre o sterilă investigație tehnică și stilistică. În Europa însă continuă (mai degrabă obscur și izolat) activitățile cele mai substanțiale: școala vieneză, Bartok, Enescu. Toți aceștia au ceva comun: sînt hotărît în avans asupra sensibilității epocii lor, nu se pretează nici unei tranzacții cu moda, lucrează în virtutea unei credințe fantastice în muzică. Pentru cei mai mulți reparația în fața opiniei publice a venit după al 2-lea război mondial. Pentru Enescu ea este încă în întîrziere. Tocmai din cauza acestor condiții cu totul speciale insistam mai sus asupra dificultății de a găsi metodele adecvate pentru impunerea pe plan internațional a creației enesciene și asupra tactului și înțelepciunii de care trebuie să ne pătrundem noi, Români, în atingerea acestui scop.

Am încheiat deci cu anul 1915, a 2-a perioadă a activității lui Enescu, pe care am putea-o defini drept marea tranziție. Lucrările importante ale intervalului sînt plasate la sfîrșitul lui și au constituit pentru compozitor — sînt convins — antrenamentul necesar reintrării în deplină formă.

Perioada a 3-a este dominată pe plan social de o devorantă activitate patriotică, iar pe plan muzical de *Oedip*. Poate nu greșesc prea mult dacă presupun că vorbele lui Oedip: „Omul este mai tare decât destinul“, Enescu le resimțea ca pe o experiență personală. Omul Enescu își învinsese destinul, acel destin care-l împia spre cele mai tangibile și imediate satisfacții. Iată cum cel care era probabil primul violonist al vremii sale, dublat de un pianist virtuoz și de un mare dirijor, care deci putea să facă cea mai senzațională carieră întrunind într-o singură persoană un Kreisler, un Backhaus și un Bruno Walter, renunță la această fantastică ispită și alege partea cea mai prețioasă a ființei sale: creatorul și patriotul (mare interpret Enescu era mai ales pentru el, mare compozitor era *pentru cultura țării sale*). După 1918, Enescu a fost un virtuoz care și-a neglijat din ce în ce mai mult instrumentul și — dacă ne raportăm la etica lui artistică — era normal să fie așa.

Perioada aceasta, pe care aș numi-o „a creației monumental-dramatice“ se încheie în 1931, odată cu definitivarea orchestrației lui *Oedip*. Ea cuprinde deci cca 15 ani, dăruiti în cea mai mare parte impunătorului triptic constituit din *Simfonia 3-a*, *Oedip* și „*Vox Maris*“ (poem evident înrudit cu precedentele opusuri și la care muzicianul este semnalat ca lucrînd înainte de 1930), iar în domeniul cameral semnalăm impetuosul *Cvartet în mi bemol*, *Sonata în fa diez minor pentru pian* și uluitoarea realizare care este *Sonata în la minor*, în caracter popular românesc, pentru pian și vioară. Epoca cea mai spectaculoasă a activității compozitorului, această perioadă cuprinde acele două lucrări care au impresionat cel mai tare pe contemporani (*Oedip*

și *Sonata 3-a*), ceea ce nu înseamnă că ele au fost perfect înțelese. Dovada este uitarea care s-a așternut peste *Oedip* după premiera din 1936 ca și aprecierea *Sonatei* drept o bucată coloristică, când ea era de fapt complet altceva.

Între anii 1931—1934 asistăm la o scurtă perioadă de acumulare de forțe, absolut explicabilă după grandioasele bătălii ale deceniului al 3-lea. Repornirea pentru ceea ce am putea numi perioada finală (1935—1955) și care e marcată de o predominare zdrobitoare a muzicii de cameră, se face — semnificativ — tot printr-o lucrare de tendințe neoclasice: *Sonata în Re major pentru pian*. Urmează *Sonata în Do major pentru violoncel*, „*Impresiile din copilărie*”, *Cvartetul cu pian nr. 2*, *Cvintetul cu pian*, *Cvartetul al 2-lea de coarde*, *Simfonia de cameră*, iar ca lucrare orchestrală reprezentativă *Suita sătească*. Capodopere, reprezentând experiența acumulată a unei vieți și între care putem semnală unele din cele mai perfecte lucrări care au ieșit vreodată din pana artistului.⁷⁾

O încercare de periodizare a creației enesciene mi-a părut absolut necesară. Ea poate da răspuns în parte la întrebarea, de ce Enescu este încă un mare necunoscut. Prea adesea oameni care au auzit — să spunem — *Simfonia 1-a*, *Rapsodiile*, *Sonata 3-a de vioară* și eventual *Simfonia de cameră* nu reușesc să-și construiască o imagine cât de cât unitară și concludentă. Pentru cel ce nu cunoaște *toate* lucrările semnificative, Enescu poate apărea eventual epigonic sau pitoresc în prima fază, colorist în a 2-a și inteligibil în cea finală. Închipuiesc și oricine cam ce fel de imagine s-ar obține despre un Beethoven la care am împerechea lucrări ca prima simfonie cu a 9-a, sonatele de pian op. 31 cu op. 106, cvartetele op. 18 cu op. 130—133 și din care ar lipsi (datorită unui concurs special de împrejurări) lucrările de la op. 50 la op. 90. Exagerez firește, dar ceva în genul acesta se întâmplă cu Enescu, iar explicarea momentelor decisive de cotitură din creația sa n-a fost suficient făcută pînă în prezent. În schimb încurcăm peisajul cu tot felul de lucrări oca-

⁷⁾ Îmi permit să cred că, datorită perioadei ultime cînd echilibrul este rupt în favoarea netă a creației de cameră, aceasta dobîndește în *ansamblul* operei enesciene o importanță mai mare decît creația simfonică. Un destin ciudat face, pe de altă parte, ca unele din piesele simfonice de bază ale maestrului român să aibe denivelări valorice pe care nu le observăm mai niciodată în lucrările sale de cameră (cine ar putea să declare finalul *Suitei sătești* de aceeași forță cu primele 3 mișcări?). Considerente de felul acesta pot deranja eventual pe cei ce-și închipuie că dimensiunea unui compozitor se stabilește după numărul necesar de executanți: e vorba probabil de oameni care uită de Scarlatti și de Chopin. În plus pun întrebarea dacă o capodoperă este neapărat o lucrare fără fisuri sau o lucrare care ne transformă, ne zguduie, nu ne lasă să plecăm cum am venit. În acest ultim sens, *Suita 1-a*, *Simfonia 3-a*, *Suita sătească* sînt evident capodopere, și lumea ar fi mai săracă fără ele. Ceea ce nu mă împiedică să acord un plus de admirație operelor care unesc forța mesajului cu perfecțiunea construcției.

zionale și de școală. Unde să așeze cel mai binevoitor om din lume piese ca *Legenda de trompetă*, *Suita în stil vechi* pentru pian sau *Liedurile* din tinerețe, fără a mai pomeni de diverse balade, cantate și mazurci melancolice?

Enescu e mult mai mare decît și închipuie mulți din cei ce-l laudă. Dacă vrem să onorăm într-adevăr memoria lui se cuvine să-l oferim publicului, cu mare grijă pentru calitatea interpretărilor, în cele cca 24 lucrări reprezentative (un altul ar putea găsi 22 sau 26 opere — nu cifra absolută contează, ci principiul) și care sînt mai mult decît suficiente pentru a contura convingător imaginea unuia din marii compozitori ai veacului 20.

*

Trec la partea a 2-a a acestor considerații pe marginea *compozitorului* Enescu și anume la încercarea de a spune despre esența însăși a muzicii sale cîteva lucruri dacă nu mai profunde decît s-au spus în trecut, cel puțin mai cuprinzătoare, avantajat fiind de lărgirea perspectivei istorice.

Enescu nu este un conglomerat din care pentru nevoile unei teze sau alteia să putem extrage fragmente concludente, ci o gigantică personalitate în care unele momente — să zicem — brahmsiene sau eventuale disparități și inegalități dobîndesc cu totul altă semnificație decît ar fi cazul la un compozitor de mai mică anvergură. El nu este nîcicum un ștrengar căruia i se poate face semn amenințător cu degetul pentru că ar fi luat mere din grădina vecinului și nici vreun școlar căruia pedagogii de școală nouă să-i atragă atenția că nu și-a liniat caietul sau că a făcut pete de cerneală. Mă refer nu alît la lucruri scrise (deși cu durere putem constata atitudinile din acestea neînțelegătoare — termenul e prea blînd! — în cutare sau cutare cronică apărută în străinătate sau — culmea ofensei — în acele ridicole notițe⁸⁾ prizărite prin istoriile muzicilor și prin dicționarele de „specialitate”, cît la prejudecăți adînc înrădăcinate (la noi și aiurea, să avem curaj!), la ridicări din umeri milos-politicoase. La atitudini de superioritate nejustificabile decît poate printr-o totală lipsă de informație, eventual chiar prin dezinformare.

Pentru discuția ce urmează presupun lucrările *cunoscute*, sau cel puțin indiferența și prejude-

⁸⁾ Se pot citi într-o cunoscută enciclopedie următoarele: „Enescu, George, violonist, dirijor și compozitor român (Liveni 1881 — Paris 1955). Elev al lui Marsick, Gédalge, Fauré și Massenet la Conservatorul din Paris a făcut o mare carieră de virtuoz și profesor (a fost cel al lui Yehudi Menuhin); a trăit cea mai mare parte a timpului la Paris și a scris 3 simfonii, o operă, *Oedip* (1916—1933), muzică simfonică, de cameră, de vioară și un număr de lucrări de inspirație folclorică”.

Aceeași enciclopedie acordă de 3 ori atîta loc lui André Caplet și un spațiu de 40 (patruzeci) de ori mai mare lui Florent Schmitt.

cățile (în sensul minimalizării ca și în sensul idolatrizării) date de-o parte.

În 1931 George Călinescu scria : „...Portretul lui Enescu este liniștea muzicii antice... În mîna sa violina pare un anacronism și ne e mult mai firesc să-l închipuim adiind leneș lira străveche. În făptura sa este o lenevie și o moliciune fără efeminare, rece ca anatomia geometrică a statuarei antice. Arta lui Enescu e toată aci, fie ca autor, fie ca interpret. El dă frazei muzicale un luciu neted de marmură... Sunetele au suprafețe netede de alabastru, motivele se expun spațioase ca un fronton și în totul palpită o vibrație marină“. Remarcabilul portretist care a fost G. Călinescu surprinde aci, cu o intuiție fără pereche, *una* din calitățile dominante ale genialului muzician și anume clasicismul său fundamental. Clasicism în două accepțiuni : prima, aceea a detașării olimpice (Enescu nu e niciodată pradă pasiunii morbide, acelei pasiuni care tulbură personalitatea, pe care Grecii o numeau uneori „hybris“⁹⁾, a doua, aceea a ancorării sale în esențial (culoarea și linia nu sînt pentru el altceva decît *mijloace* cu care tinde să *comunică*, lumea reală rămîne cea a ideilor muzicale — cu tot ceea ce ele pot exprima — nu cea a formelor). Oricît de paradoxal ar părea, susțin că atitudinea clasică își creează un cadru formal rigid *pentru* a se consacra ideii, în timp ce romantismul relaxează cadrul formal în scopul mărturisit de a exprima mai liber ideea, dar alunecă inexorabil spre aparente, spre culoare, spre pitoresc și pierde încetul cu încetul din vedere esențialul. Clasicismul fundamental al lui Enescu este în profund acord cu pozițiile psihice ale poporului român. Ar fi de făcut un întreg studiu comparativ între folclorul românesc pe toate planurile și vîrfurile creației noastre culte în toate domeniile pentru a pune în lumină, așa cum încercase cîndva — între alții — Tudor Vianu, acest echilibru sufletesc magnific, acest clasicism congenital spiritualității românești. Într-o atare lumină ar deveni evident că modalitatea tragică, supremă formă a echilibrului, va fi necesarmente expresia cea mai profundă, cea mai firească a spiritualității românești, și că atacarea de către Enescu a omnia din marile mituri tragice este mult mai organică decît s-ar crede. (În același sens o comparație între ceea ce au putut simți și gândi un Stravinsky și un Orff despre Oedip și ceea ce a văzut Enescu în aceeași temă ar putea trece mult dincolo de considerentele tehnic-muzicale).

Dacă atitudinea fundamentală a compozitorului român este cea clasică, modalitatea în care se integrează el cu predilecție este cea *lirică*. Cred că nu s-a spus îndeajuns, poate din teama de a nu diminua cumva această personalitate

⁹⁾ Evident, în epoca exaltării tuturor morbidităților, o personalitate atît de viguroasă și de echilibrată ca cea a lui Enescu poate trezi resentimente aprige. Vederea omului sănătos stîrnește adesea odiul celui bolnav. Ceea ce nu modifică întru nimic valoarea poziției celui care-și cultivă sănătatea și anti-valoarea poziției celui care-și iubeste bolile.

complexă, că Enescu este în primul rînd un liric, poate cel mai mare în muzica veacului său (unicul rival serios îmi pare a fi — pe cu totul alte coordonate, desigur — Anton Webern). Dia-pazonul liric al lui Enescu este fascinant, el parcurge întreaga gamă de la jubilația cea mai senină la meditația cea mai profundă, evident în cadrele personalității sale nedesmințit echilibrate. Lungimea de undă pe care se înscrie fluxul liric al compozitorului este așîjderea foarte diversă, ea mergînd de la marea frază cu atribute de melodie infinită (a se vedea tema inițială a *Sonatei în fa minor, Octetul* — cu mențiune specială pentru final —, *Preludiul la unison*, etc.), pînă la microvibrația cea mai subtilă (*Cvartetul cu pian, Cvartetul nr. 2 de coarde*, etc.). Traectoria pe care o parcurge compozitorul în decursul vieții îmi pare a fi de la un lirism obiectivat, de tip popular (uneori aș fi tentat să spun mussorgskian), către un lirism-confesiune care izbucnește din plin în lucrările tîrzii (*Cvintet, Cvartetul nr. 2*) și culminează în — poate — unicul strigăt de disperare slobozit vreodată de muzician : *Simfonia de cameră*.

Făcînd o împărțire fatalmente ușor schematică, aș accentua asupra faptului că expresia lirică este la Enescu, aproximativ pînă pe la mijlocul deceniului al 4-lea, mai totdeauna mijlocită. Sentimentul este de cele mai multe ori încastrat într-o imagine pe care autorul, mărturisit sau nu, și-o propune și ne-o propune. Este grăitor faptul că, lăsînd la o parte operele cu text sau cele declarat programatice (în acest sens *Oedip* — îndeosebi actul final de mare intensitate lirică, „*Vox Maris*“, *Suita sătească, Impresiile din copilărie*), compozitorul însuși mărturisește uneori neașteptate intenții descriptive, cum ar fi pentru finalul (lent) al *Sonatei în fa diez minor pentru pian* în care vede „cîmpia românească pe-nserate“. Părțile lente ale simfoniilor 1 și 2 sînt fără îndoială niște vaste nocturne¹⁰⁾ cu tot ce poate implica aceasta ca imagine propriu-zisă, iar finalul *Simfoniei a 3-a* desfășoară viziuni paradisiace în sensul dantesc. Trimiterile programatice — eventual chiar *vizuale* — ale părților lente din *Dixtuor* și din *Sonata în la minor*, ca și obiectivarea lirică a andantelui din *Sonata în fa minor* (în sensul unei expresii foarte înrudite cu modalitatea folclorică, nonromantică) mi se par de asemenea evidente.

Piesa turnantă a lirismului enescian cred a o găsi în partea a 3-a din *Suita sătească* („*Casa părintească în asfințit*“). Aci expresia devine

¹⁰⁾ S-ar putea încerca o conturare a importanței elementului nocturn în viziunea enesciană. Părțile lente din simfoniile amintite, din *Octet*, din *Sonata I-a de pian*, precum și întreaga dramaturgie a „*Impresiilor*“ și a „*Suitei sătești*“ evident axată pe succesiunea zi-noapte-zi, ca și unele din zonele lente ale lucrărilor tîrzii (mai ales *Cvartetul nr. 2 cu pian*) ar constitui piesele de bază pentru o asemenea analiză (fără a neglija stupefiantul „*Carillon nocturne*“ !). Sensibilitatea lui Enescu, întocmai ca și a marelui său predecesor Eminescu, este vital ancorată în ciclul cosmic.

cvasi-confesiune, subiectivismul ajunge a fi predominant, de o sinceritate aproape dureroasă. Lucrările ultime (*Cvartetul nr. 2 de coarde*, cel cu pian, *Cvintetul*, *Simfonia de cameră*) vor purta numai acest tip de mărturisire, realizat într-un discurs adesea întrerupt, care aparent neglijează principiile cele mai stabile ale alcătuirii formale. În fapt însă, Enescu are prea multă forță și experiență pentru a deveni prada propriei simțiri. Construcția acestor ultime lucrări este poate și mai desăvârșită decât a celor dinainte, mai viguroasă și mai originală. E ca și cum capacitatea de plămuire a formei, în micro și macrostructură, ar fi crescut în aceeași măsură ca și cea de adâncire lirică și astfel, oricât de subtilă ar fi vibrația și oricât de spontană ar părea expresia, chinga formală se vâdește cu atât mai puternică cu cât e mai ascunsă și mai neașteptată în datele ei structurale.

Dacă am pus accentul mai înainte pe lirism, nu a fost pentru a diminua o altă calitate majoră a lui Enescu, care însă apare mai puțin răspândită pe parcursul întregii opere, și anume forța dramatică. Ar fi de făcut aici o distincție între dramatismul implicit, ce rezultă dintr-un anumit tip de construcție (de fapt continuarea unui ideal beethovenian, chiar dacă în forme ciclice), și dramatismul explicit, vădit de tema sau argumentul literar (în acest sens marea trilogie vocal-simfonică alcătuită din *Simfonia a 3-a*, *Oedip* și „*Vox Maris*“). Pentru ilustrarea primului tip piesa capitală îmi pare a fi *Octetul de coarde* cu gigantica sa formă sonată și care dă de la început măsura completă a lui Enescu în această direcție. De remarcat este că odată cu trecera timpului (și mai ales după marea experiență a lui *Oedip*) compozitorul tinde să atenuze asperitățile, să diminueze contrastele, ajungând până la procedeul său favorit de a începe o mișcare exact cu tema cu care încheiase precedentă mișcare, dând astfel iluzia unei continuități perfecte, unei desfășurări calme, unidirecționale, aparent fără scop precis. (V. respectiv primele două părți ale cvartetelor țirzii, cel cu pian și cel de coarde, unde conceptul de „Schwebemelos“ cu care Werner Danckert caracteriza folclorul românesc, se evidențiază perfect). Dramatismul formei din operele timpurii ale compozitorului se rezolvă cu încetul într-un fel de complementaritate între mari suprafețe, aflate nu neapărat într-o relație conflictuală (op. 29, 30, 22 nr. 2). Acest fenomen îmi pare a fi grăitor pentru preponderența pe care expresia lirică o dobândește spre sfârșitul activității lui Enescu în dauna expresiei dramatice (un proces asemănător se poate observa în creația țirzie a lui Brahms). Cît privește dramatismul explicit, cel concretizat în marea trilogie, el necesită o discuție specială, la obiect. Voi lua pe rând cele trei lucrări.

Prima dintre ele, *Simfonia 3-a op. 21*, terminată în 1918, executată la București în primăvara anului următor, apoi refăcută și cântată în noua formă la Paris în 1921, n-a mai fost re-

luată în timpul vieții maestrului decât în 1942 la Atheneu (în două concerte succesive). În afara greutăților de execuție care justifică în parte faptul, se pare că Enescu avea permanent de revizuit la simfonia sa și deci reticența în a o reprograma s-ar explica mai cu seamă prin exigența lui binecunoscută. Oricum, „a 3-a“ este cea mai impunătoare construcție simfonică a compozitorului, iar prima ei audiție în capitala Franței n-a trecut deloc neobservată. Dramatismul simfoniei rezultă din succesiunea violent contrastată a celor trei panouri, nu lipsite de înrudire spirituală cu tripticul dantesc, în ordinea Purgatoriu, Infern, Paradis, după cum remarcă cu oarecare dreptate Em. Ciomac. Asemănarea nu trebuie însă împinsă prea departe: problematica e în fond cu totul alta, legată — cred — mai probabil de experiența tragică a războiului. Dacă prima mișcare ar putea înfățișa lumea antebelică, lipsită de griji dar avînd presentimentul catastrofei, partea centrală reprezintă evident conflictul distrugător, iar finalul încercarea de a reconstitui o lume mai bună, mai adevărată. Argumentul literar ar putea fi văzut și în formă subiectivă (*omul* — înainte de catastrofă, distrugerea echilibrului lumii sale interioare, apoi purificarea, etc.). În fond explicațiile acestea nu au foarte multă importanță; se pot găsi multe variante, însă îmi pare cert că — într-un fel sau altul — *Simfonia 3-a* rezumă experiența cumplită a războiului pe care Enescu l-a trăit în Moldova în condițiile știute. În ce măsură autorul a utilizat un material tematic anterior (poate mult anterior) în prima parte a lucrării sale, rămîne de stabilit prin cercetări amănunțite. Două constatări se impun ascultătorului cu putere: a) Capacitatea remarcabilă a compozitorului de a crea pe baza aceluiași material intonațional cele mai diverse atmosfere și implicit un flux dramatic de teribilă amploare (extraordinară în această privință transformarea teme din scherzo în principala idee melodică a finalului). b) Panoul inițial al tripticului este pe unele zone ale sale (îndeosebi în grupul tematic secund și în dezvoltare) tributar unui material sensibil anterior și aducînd cu el un mod de a vedea lucrurile în dezacord cu ponderea generală a simfoniei. Pare că între prima mișcare și următoarea (mi-am confirmat în repetate rînduri această impresie) ar fi trecut un deceniu de evoluție muzicală. Dramatismul succesiunii mișcărilor nu se încheagă din această cauză în același plan; el suferă de o denivelare (un fenomen similar se poate observa — cu mai puține implicații în planul dramaturgiei — între primele două părți ale *Suitei op. 9* și ultimele două). Fără această imperfecțiune de construcție, *Simfonia 3-a* ar fi putut constitui într-un fel, datorită măreției viziunii dramatice, capadopera genului pentru secolul nostru.

Cu privire la *Oedip* discuția este și mai interesantă, căci ne aflăm în fața lucrării centrale a maestrului român, a pilonului care susține întreaga boltă și față de care se rînduiesc toate

celelalte lucrări. Pentru operă în general cercetarea dramaturgiei se cuvine să pornească de la libret, adică de la cadrul fix care furnizează armătura întregii construcții. Lectura lucrării lui Edmond Fleg (nu s-a pus suficient în evidență în ce măsură Enescu însuși a intervenit cu sugestii și deziderate) permite câteva constatări:

a) Viziunea autorului (Fleg) este una *epică* și nu dramatică. De-acî alăturarea *tuturor* datelor pe care mitologia sau dramaturgia elenă ni le-au transmis, într-o succesiune care permite fluxului dramatic să circule în voie numai *înăuntrul* compartimentelor oarecum etanșe pe care le constituie cele 6 tablouri.

b) În interior, tablourile 5 și 6 (respectiv actele 3 și 4) sînt net superioare celor precedente, fiind bazate direct pe cele două piese rămase de la Sofocle (*Oedip Rege* și *Oedip la Kolonos*), cu o mențiune specială pentru abilitatea cu care Fleg a rezumat *Oedip la Kolonos*.

c) Limbajul, mai ales în zonele de invenție proprie, este saturat cu referințe elenistice care trădează o vădită nostalgie pentru tonul ușor redondant al traducerilor lui Leconte de Lisle și care pe plan dramatic *pot* constitui opreliști.

d) Ansamblul (d.p.d.v. literar) se prezintă dispartat. Între calitatea directă a anchetei conduse de Oedip în actul 3 și poezia parfumată a primului tablou este o evidentă discrepantă; pe de altă parte Fleg nu a găsit soluția pentru a face din cele două piese ale lui Sofocle (pe care acesta — să nu uităm — le-a scris la mare distanță una de alta și care deci nu fac nici măcar parte din aceeași trilogie) un *tot* cu continuitate dramatică. În viziunea lui Sofocle ele sînt mai degrabă *complementare* și se mențin ca atare și aci. În acest sens, un libret bazat *numai* pe cele 2 piese ar fi avut cu totul altă justificare decît cel existent, care îmbină — faptic — prea multe lucruri (e drept, unele bazate pe extrase din *Oedip Rege*, cum ar fi discuția lui Oedip cu Meropa, în tabloul Corintului — ceea ce nu restabilește totuși continuitatea dramatică).

e) În invenția lui Fleg sînt cu toate acestea câteva momente reușite, într-un fel cele mai puțin pretențioase, ca de pildă cîntecul lui Oedip „Cunosc o otravă un gust îndoit“ și cîntecul paznicului teban.

Față de aceste date destul de ingrate ale suportului literar, trebuie să constatăm că Enescu a izbutit, cumva împotriva libretului, să creeze o grandioasă lucrare unde multe din neajunsurile literare sînt biruite. Întîi de toate printr-o tehnică leit-motivică de mare virtuozitate ce reușește în cea mai mare parte a timpului să restabilească și să ducă la adevărate punte paroxistice tensiunea dramatică, în al doilea rînd printr-o vigoare a imaginii muzicale care șterge complet platitudinile elenizante, cum ar fi în tot

tabloul Sfinxului, unul din momentele culminante ale muzicii veacului 20¹¹⁾.

Enescu a răzbit în ciuda unui libret care-l trăgea înapoi și în care orice alt muzician modern și-ar fi frînt gîtul, pentru că în el viziunea globală a personajului Oedip a avut de la început o realitate halucinantă. Unele neajunsuri datorate libretului subzistă însă: aș enumera printre ele greutatea cu care se încheagă acțiunea în actul I și momente din actul 2 (tabloul Corintului și chiar corurile finale, foarte frumoase în sine, desigur) care nu-mi par totdeauna la nivelul lucrării. Cînd însă structura dramatică a libretului e perfectă (actele 3 și 4), Enescu se menține constant la altitudinea capodoperei. În ansamblu vorbind, numai orbii și surzii ar putea contesta grandioarea fulminantă a lucrării. Ea se rînduiește firesc între cele 4 sau 5 mari opere ale veacului. Și fără discuție că în interpretarea ei mai este loc pentru mult. Cît despre amatorii de purism care ar strîmbea eventual din nas la cele câteva fisuri ale lucrării (am văzut de unde provin ele) mi-aș permite să-i fac atenți asupra prăpastiei între calitatea literară și cea muzicală în multe pasaje din operele lui Wagner cît și asupra unor certe lungimi de acolo datorate exclusiv libretelor. Farsele pe care libretistul le poate juca muzicianului (mai cu seamă cînd este vorba de una și aceeași persoană!) ar putea constitui obiectul unui studiu amuzant și temă de meditație în examinarea unor capodopere care sînt cu atît mai emoționante cu cît își realizează calitatea într-un cadru imperfect.

În *Oedip* apare pînă la evidentă grandioasa capacitate a lui Enescu de a trece un material muzical prin diverse stări, de a crea dramatismul nu atît prin opoziție (procedeu cel mai comun) cît prin prefaceri interne, oarecum în sensul în care Camil Petrescu vedea cîndva problema dramei absolute¹²⁾. În atingerea obiectivului său Enescu pune în acțiune o tehnică strălucitoare, în care subtilitatea mixajelor și dozajelor timbrale, utilizate cu un rar sens al situației, joacă un rol de prim ordin. Cît despre lumea intonațională a lucrării nu fac decît să reiau un aspect de mult pus în evidență cînd reamintesc apelul autorului la un fond de sensibilitate străvechi, pastoral, poate tragic, care dă un firesc desăvîrșit discursului muzical în cea mai mare parte a timpului și care face din

¹¹⁾ Ar trebui risipită odată pentru totdeauna ideea greșită că *Oedip* ar fi o lucrare căzîntă timp de 15 ani! Muzica a fost compusă *repede* și anume în liniile ei principale în anii 1921 și 1922. În toamna lui 1922 schița pianistică este gata și maestrul român cîntă prietenilor *întreaga* operă în reducție. Cît timp meditează un compozitor la o temă și cît timp pune la definitivarea orchestrației, cînd e vorba de o atare lucrare, este complet altă chestiune. Cine însă nu simte în continuitatea dramatică a actului 3 și în formidabilul val liric al actului 4 spontaneitatea unei inspirații năvalnice (de ce ne-am teme s-o numim astfel?), acela nu are antene prea sensibile pentru muzică.

¹²⁾ V. Addenda la „Falsul tratat pentru uzul autorilor dramatici“.

Oedip — într-un fel — cea mai românească dintre lucrările lui Enescu.

„*Vox Maris*“, al 3-lea mare tablou al perioadei monumental-dramatice, a avut o soartă curioasă. Autorul a lucrat multă vreme la acest poem (se pare chiar că ar exista două versiuni ale lucrării, după mărturia lui Marcel Mihalovici, care a stat mult în preajma lui Enescu în ultimii ani ai vieții acestuia). Deși conceput înainte de 1930, n-a fost niciodată executat pînă în 1964, la 9 ani de la moartea autorului. Multă vreme s-a crezut chiar că ar fi vorba despre o lucrare neterminată. (Mai exact ea era nedefinitivată, cam în înțeles în care putem spune acest lucru despre *Sinfonia 2-a*; Enescu avea un sens al timpului, depășind complet sensul comun: părea că discula cu eternitatea!).

Dramaturgia poemului se reînțoarce cumva la conceptul anterior (cel din octet): argumentul literar este puternic prins în subtila alcătuire a formei (a se vedea pertinenta analiză semnată de W. Berger și Gh. Costinescu) și ceea ce pare un discurs liber, epic, este în fapt o logică și viguroasă construcție în care dramatismul rezultă din dialectica macrostructurii. Calitățile lucrării nu dezminț nici o clipă nivelul general al acestui uriaș platou central al creației enesciene; în plus ele par a fi cea mai bună ilustrare a vorbelor lui G. Călinescu, citate mai sus: „Sunetele au suprafețe netede de alabastru, motivele se expun spațioase ca un fronton și în totul palpită o vibrație marină“. Replică evidentă la capodopera orchestrală a lui Debussy, „*Vox Maris*“ nu are nimic dintr-o lucrare reflexă, decît eventual în măsura în care am putea afirma așa ceva dacă ne referim la *Pelléas* văzut față-n față cu *Tristan*.

Dramatismul ca element de prim-plan mai are în opera lui Enescu o tardivă răbufnire în *Sinfonia de cameră*, unde însă el apare complet subiectivat: lucrarea este mărturia unui imens zbcium interior, pendulînd între marginile disperării și o împăcare fatalistă, acceptată însă cu un rictus de dispreț încremenit pe fața devenită mască tragică.

Componenta lirică și cea dramatică, îngemănate într-o atitudine clasică, clădite pe fondul de sensibilitate românesc al cărui exponent genial Enescu a fost, dau — la înălțimea la care le-a umcat compozitorul — muzicii sale o forță a conținutului absolut unică. Dacă în prima parte a activității sale Enescu era în acord cu idealul artistic al vremii în care trăia, începînd din deceniul al 3-lea el este permanent în avans asupra epocii lui (ca și Webern). Profunzimea angajării sale în actul compozițional — îndeosebi pe capitolul conținut liric — este cu totul neobișnuită în muzica europeană a timpului și constituie, astăzi încă, o adevărată barieră în fața căreia majoritatea ascultătorilor se opresc. Muzica lui Enescu este densă, grea, substanțială. Nu mai mult decît a marilor compozitori clasici, însă plasată în coordonatele stilistice ale unui veac mai degrabă frivol pe plan artistic, ea se găsește în divergență față de idealul coloristic, divertisant, ab-

stractizant și simplificator al timpului nostru. Nici o etichetă, comodă pentru intelect sau pentru imaginație, nu se poate aplica acestei muzici. Ea are masivitatea și inexplicabilul catedrelor gotice pe lîngă care veacuri de-a rîndul amatorii de frumos arhitectural, furati de un ideal neoclasic, au trecut nepăsători.

Și totuși — chiar din unghiul de vedere al modernității muzicale în accepțiunea cea mai curentă — Enescu prezintă niște caracteristici cu totul remarcabile. Aș dori să mă ocup îndeosebi de una din acestea și anume de:

Imaginația sonoră. Ea poate fi subliniată în diverse momente deosebit de pregnante, dar și în ansamblul scriiturii enesciene. Între primele, cele care pot convinge pe oricine despre forța actului imaginativ primordial la Enescu, aș enumera *Preludiul la unison* — caz singular în literatura mondială, *Octetul* — o viziune a scriiturii camerale de coarde care nu are nimic comun cu piesele similare din domeniul clasic, orchestrația părții a treia din *Suita satească*, moment anticipativ de mare originalitate, și în fine diverse zone din *Oedip* (tabloul Sfinxului, partea centrală a actului 3, ș.a.). Dar observațiile cele mai concludente se pot face pe marginea scriiturii maestrului român în ansamblul ei, Fiecare corp sonor în care Enescu își traduce gîndirea sună cu totul personal¹³⁾ (vorbesc evident de lucrările maturității depline).

Vioara n-a fost niciodată în epoca modernă mînuită în virtuoze de un compozitor atît de mare. Bartok sau Ravel au scris greu pentru vioară, dar la modul documentat, precum odinioară Brahms. Ysaye n-avea dimensiunea compozițională a lui Enescu; cu atît mai puțin amabilul Kreisler. Vioara, în scriitura enesciană de maturitate, posedă o personalitate și o culoare cu totul particulare, inimitabile, cu atît mai mult cu cît sînt topite înăuntru modurile lăutărești de atac, vibrato, portamento, glissando. Pentru cine cunoaște și admiră atît jazz-ul cît și muzica de operă (rarissime ave!) hazardez o comparație: închipuiască-și acel amator luminat cam ce posibilități ar avea o cîntăreață care ar face sinteza tehnicilor lui Birgit Nilsson și Ella Fitzgerald. Cam asta este — mutatis mutandis — violina lui Enescu.

Pianul (în *Sonata* în caracter popular românesc și în *Sonata în Re major op. 24 nr. 3*) unește clayecinul cu țambalul (ambele instrumente cultivate prîlungirea sunetului prin repetări diverse, neașteptate, capricioase ritmice) într-o fuziune de preclasic cu popular perfect originală.

Cvartetul de coarde și ansamblurile cu pian (op. 29 și 30) suprapun liniile paralele și întrerupte — mai cu seamă în mișcările lente — în așa fel încît temele capătă o viață multiplă într-o lumină permanent irizată, iar imaginația planează asupra acestor delte melodice ce-și poartă apele

¹³⁾ Fapt cu atît mai remarcabil cu cît este vorba de un muzician care conținea în memoria sa fenomenală — fără pereche în vremea sa — întreg repertoriul uriaș pe care-l parcursese și față de care se delimita cu o dezinvoltură deconcertantă.

aparent fără direcția precisă. Dezinvoltura contrapunctică a lui Enescu din *Octetul de coarde* s-a metamorfozat în eterofonia sa târzie, una din cele mai remarcabile caracteristici tehnice, în care nu poate fi nici măcar imitat, necum ummat, iar impetuoșitatea ritmică a devenit variație continuă de o bogăție inimaginabilă.

Cît despre scriitura de orchestră, așa cum o putem observa în special în marea trilogie vocal-simfonică, ea își are baza în tratarea virtuoză și colorată a corzilor (unul din puținele cazuri în toată muzica secolului ¹⁴⁾ punînd în linie o cunoaștere a dozajelor și amestecurilor timbrale stupefiantă. Aspectul paginii enesciene de orchestră (în perioada maturității) este caracteristic, prin vitalitatea ritmică, dar mai ales prin virtuozitatea transformărilor timbrale. Tema trebuie urmărită mereu la alte nivele, deși continuitatea sonoră este perfectă. Niciodată orchestra enesciană nu are goluri; cîteodată are preaplinuri (de ex. în finalul *Simfoniei a 2-a*) dar atunci e vorba de o problemă compozițională nu de una de instrumentație. Mi se pare însă că în interpretarea operelor orchestrale ale lui Enescu este încă mult de adîncit. Uneori observăm pianişti care beethoven-izează pe Mozart sau schumann-izează pe Bach; poate ar trebui să reflecteze șefii de orchestră dacă nu li s-a întîmplat niciodată să brahms-izeze sau să strauss-izeze pe Enescu. A găsi specificul unei gândiri muzicale nu este oricînd lucru simplu!

Am propus discuției toate aceste aspecte relativ exterioare ale artei lui Enescu în scopul de a sublinia că la el imaginația sonoră în permanență efervescentă este și ea mărturie și garanție pentru adîncimea și vigoarea gândirii muzicale în ce are aceasta mai intim. O descriere a esenței muzicale este imposibilă. Ea ar echivala cu însăși muzica și ar face-o inutilă. De aceea tot ce poate ambiționa criticul este să urmărească — cu un maximum de fidelitate — contururile unei realități care se refuză cuvintelor și a cărei cunoaștere veritabilă o poate oferi numai contactul nemijlocit în însuși actul comuniunii artistice.

O caracterizare mai de fond pentru care există, cred, totuși cuvinte oarecum adecvate se poate îndrăzni. Este vorba de a pune în lumină:

Eleganța și noblețea frazei. Eleganță, fraza lui Enescu este în permanență așa cum eleganță este toată arta noastră populară (cu un termen mai neaș — dar ușor deviat ca sens în limbajul orășenesc — am spune: „mîndră“). Elegante sînt acordurile coloristice din costumele românești, elegant e jocul țărănesc, elegantă e poezia populară în sobrietatea ei. În fond ce alta este eleganța decît o minunată economie de mijloace, decît aplicarea constantă a unei legi necriscite: aceea a conservării efortului! Eleganță poate fi o soluție matematică ori tehnică, ele-

gantă este natura în realizările ei, eleganță este mereu fraza mozartiană sau enesciană, mărturisind despre echilibrul clasic al spiritului care se comunică în actul creației muzicale.

Am ajuns aproape la capătul celor ce voiam să spun (și să spun apăsător) despre Enescu. M-am ocupat numai de compozitor, făcînd sacrilegiul despicerii unei personalități pentru care cuvîntul „complexă“ este mult prea palid. Și astfel rămîne deschisă o întrebare pe care eu unul nu am curajul decît să o formulez: care erau puterile interioare ale acestui om care într-o zi cînta un concert de Saint-Saëns, iar a doua zi scria la *Oedip*, care dimineața învăța pe elevi cum să construiască o sonată de Tartini, iar seara imagina tulburător de noul peisaj al *Simfoniei de cameră*, care de la o săptămînă la alta cînta la Paris și la Dorohoi, dirija filarmonica din New-York sau acompania la pian obscuri violoniști și cîntăreți? Ce rezerve inimaginabile i-au permis această dăruire fantastică, această ardere neîntreruptă timp de șapte decenii?

Istoria muzicii se poate concepe din două puncte de vedere: cel evolutiv și cel al substanțialității ¹⁵⁾. Pe unul din tablouri Karl Philip Emmanuel Bach poate apărea eventual mai important decît Johann Sebastian, Giulio Caccini mai interesant decît Palestrina. Nu există desigur nici o contradicție între a fi mare într-un sens ca și în celălalt. Modelul desăvîrșit rămîne Beethoven. Dar nu mă pot opri să imaginez că fără Schubert, unul din cei mai puri și mai substanțiali muzicieni ai tuturor vremurilor, muzica ar fi astăzi cam aproximativ unde este. Enescu, deși mare între compozitorii mari ai vremii lui, nu a influențat în mod *decisiv* (prin creația lui) nici măcar muzica românească. El este exact opusul unui Stravinsky căruia i-a plăcut să alerge cu făclia mereu în fruntea gloatei, chiar și după ce făclia n-a mai făcut altceva decît să fumege. Nu mi-l pot imagina pe Enescu (cum nu mi-l pot imagina pe Bach) schimbîndu-și „stilul“ de la o zi la alta, nici predicînd tot felul de întoarceri și răsuciri. Trebuie pentru asta o doză de uscăciune pe care — din fericire — Enescu n-a avut-o. Locul său în istoria muzicală a veacului nu poate fi stabilit decît în ordinea substanțialității; aci însă ponderea sa este uriașă și cînd dreptatea va fi făcută, ea va duce la niște reconsiderări dureroase pentru unele figuri care astăzi par strălucitoare.

Dacă va veni și un timp cînd opera enesciană va produce în evoluția artei muzicale unele mu-

¹⁵⁾ Înțeleg prin substanțialitate o realitate care este desemnată uneori prin cuvintele „adîncimea filozofică“. Personal mă îndoiesc că muzica poate exprima în vreun fel propozițiunile filozofice cele mai simple, necum adîncimi. Ceea ce știu însă cu precizie este că în spatele oricărei muzici demne de numele ei se află o forță etică ce vorbește despre personalitatea, orientarea și orizontul moral al celui ce a făcut-o (sau „au făcut-o“ în cazul muzicii populare). Cîteodată în dosul unor elaborate construcții nu se află însă nimeni. Muzica surprinde și trădează resorturile morale cele mai intime, ea mărturisește despre *realitatea* ființei. În muzică nu se poate minți.

¹⁴⁾ V. remarcă lui Ch. Koechlin, în tratatul său de orchestrație asupra scriiturii corzilor la compozitorii violoniști (Mozart, Enescu).

tații — imprevizibile firește — nu se poate spune acum. Probabil că da, tot astfel cum Bach a fost o forță activă în determinarea liniilor de dezvoltare ale muzicii din prima jumătate a secolului 20 și cum în a 2-a jumătate gândirea polifoniștilor Renașterii a devenit un factor cu care trebuie contat. Oricum, va veni vremea (și nu e prea departe) când veacul, făcându-și bilanțul, nu se va mai putea dispensa de forța excepțională a creației enesciene, o vreme când

jocul de-a fabricat stilurile își va mai pierde din hazul său, când delimitarea unei gândiri artistice autonome va fi vitală pentru omenire. În previziunea acestor împrejurări se impun clarificările cu privire la Enescu.

NOTĂ

În revista *Muzica* nr. 5/1970, la articolul „Abstract, concret, structură, stil” de Pascal Benteoiu, la pag. 2, aliniatul „Ca aplicare”... rândul 9, se va citi *Refluxul wagnerian*...

NOTE ● NOTE ● NOTE ● NOTE ● NOTE ● NOTE ● NOTE

Cu prilejul „Zilei învățătorului”, la Consiliul de Stat a avut loc, luni 29 iunie, solemnitatea decernării unor titluri și ordine ale Republicii Socialiste România.

Înaltele distincții au fost înmânate de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, Președintele Consiliului de Stat.

Cu acest prilej, compozitorului și profesorului Ion Dumitrescu, Președintele Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, i-a fost acordat titlul de „Profesor universitar emerit” al Republicii Socialiste România.

Joi 13 august, la Consiliul de Stat a avut loc solemnitatea conferirii „Ordinului Muncii” clasa I artistului poporului Jean Bobescu, pentru merite deosebite în domeniul artei, cu prilejul împlinirii vârstei de 80 de ani.

Distincția a fost înmânată de tovarășul Emil Bodnăraș, vicepreședinte al Consiliului de Stat.

Cu prilejul celei de a XXVI-a aniversări a eliberării României de sub jugul fascist, postul de radio al Ministerului Educației și Culturii al Braziliei a transmis un program muzical cuprinzând piese simfonice ale compozitorilor George Enescu și Mihail Jora. Programul a fost precedat de o prezentare a personalității și operei celor doi compozitori români.

În cadrul manifestărilor prilejuite de bicentenarul nașterii lui Ludwig van Beethoven, la sala Dalles din Capitală a fost deschisă o expoziție organizată de Universitatea populară București, (cu materiale puse la dispoziție de Institutul pentru relații externe din Stuttgart), cuprinzând stampe, documente, tablouri de epocă, reproduceri de texte muzicale și cîntece cu conținut biografic, legate de viața marelui compozitor.

În Anglia a apărut de curînd lucrarea *Aur și argint — Viața și epoca lui Franz Lehar* de Bernard Grun. Editată în anul centenarului Lehar, această carte este nu numai o biografie a compozitorului ci și povestea lumii căreia i-a aparținut. Autorul a avut privilegiul de a dispune de material inedit oferit de familia Lehar.

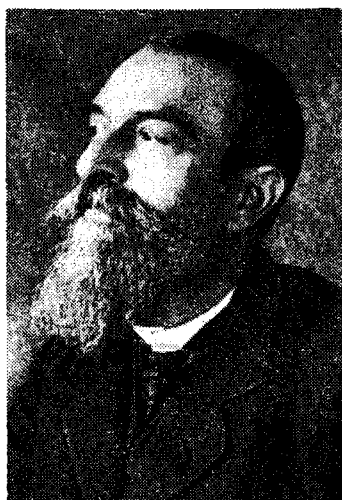
Ars Viva Verlag din Mainz a editat anul acesta lucrări de compozitori români: Ștefan Niculescu — *Eteromorfie pentru orchestră mare*; Tiberiu Olah — *Spațiu și Ritm pentru 3 grupe de percuționiști*; Aurel Stroe — *Muzică pentru „Oedip la Colona”* de Sofocle, pentru alto, cor bărbătesc, suflători și percuție; Aurel Stroe — *Ça n'aura pas le Prix Nobel*, piesă în trei părți de Paul Sterian; Anatol Vieru — *Scene nocturne* pentru cor a capella (F. Garcia Lorca) și *Clepsidra* pentru orchestră.

GEORGE
ENESCU





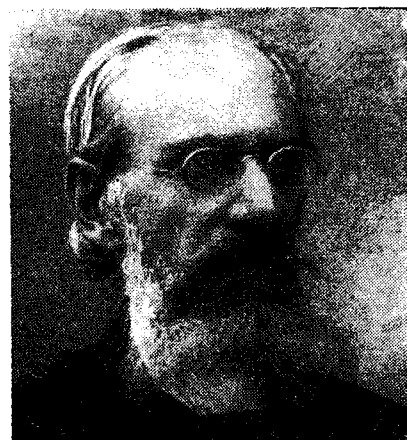
AL. FLECHTENMACHER



G. ȘTEPHĂNESCU



ED. CAUDELLA



I. MUREȘIANU



C. DIMITRESCU

O structură muzicală complexă se impune prin creația pe care o generează. Oricât de bogată ar fi viața de concert și operă, oricât de vii ar fi publicațiile muzicale, acestea nu-și realizează misiunea istorică decât în raport cu creația. Perenitatea culturii nu se asigură prin componentele vieții muzicale, deoarece acestea îndeplinesc o funcție ornamentală, ci prin operele de artă care-și găsesc plasament în contextul varietății perimetrului muzical. Înțelegînd acest adevăr, muzicienii români din a doua parte a secolului al XIX-lea și-au canalizat eforturile asupra frontului creației. Desigur, această canalizare nu a fost o acțiune coordonată, deoarece, în condițiile acelor ani, nu se putea pune o asemenea problemă, ci mai degrabă o acțiune spontană, intuitivă, considerată pe plan personal. Suma eforturilor individuale îndreptate spre cristalizarea creației ne apare astăzi ca o acțiune relativ amplă, purtată sub numeroase stindarde dar orientată spre un singur țel, edificarea creației autohtone.

Nu se urmărea obținerea cu orice preț a creației, ci se avea în vedere o anumită creație: națională, legată de aspirațiile poporului român. O astfel de creație trebuia să fie izvorâtă din fibrele intime ale spiritualității noastre, legată de poetica populară și cultă, de melodiile folclorice, de universul românesc.

Afirmarea componisticii românești, mai bine zis a generației de creatori din a doua parte a secolului al XIX-lea, este indestructibil legată de avîntul născut de marile evenimente sociale, revoluția pașoptistă și înfăptuirea Unirii Principatelor, care pe plan muzical se repercutează în măsuri menite să impulsioneze eforturile. Asemenea măsuri s-au concretizat în principal în crearea condițiilor formării tinerilor muzicieni, prin înființarea Conservatoarelor. Se poate spune că afirmarea compozitorilor noștri coincide cu maturizarea generațiilor de muzicieni absolvenți ai Conservatoarelor proaspăt înființate. Aserțiunea rămîne valabilă deși nu poate fi generalizată, întrucît compozitorii nu s-au desăvîrșit numai în cadrul Conservatoarelor din București și Iași. Compozitorii transilvăneni au studiat în alte țări. Cu toate acestea, marea majoritate a compozitorilor noștri își fac studiile muzicale în țară, căpătînd cunoștințe muzicale cu caracter enciclopedic. Specializarea însă se va face în centrele europene de recunoscută tradiție. Nu este lipsit de interes fenomenul istoric ce se conturează în legătură cu formarea compozitorilor: pe măsura progresării învățămîntului în Conservatoarele noastre se elimină necesitatea studierii peste hotare, ajungîndu-se ca numărul celor care sînt nevoiți să aleagă calea altor centre pentru desăvîrșirea cunoștințelor să se diminueze, ceea ce nu înseamnă că o anumită specializare

apare neavenită. Tot ce se poate însuși în alte școli muzicale superioare, tot ce se poate învăța cu un mare maestru a fost binevenit. Numai că necesitatea absolută cu timpul s-a evitat prin ridicarea calității învățămîntului muzical românesc. Fenomenul de masă al obligativității studiului în străinătate, nu se mai menține, transformîndu-se într-un cadru facultativ, în funcție de specializare.

COMPONISTICA ROMĂNEASCĂ SE CRISTALIZEAZĂ PRIN ASIMILAREA MARILOR TRADIȚII EUROPENE

Care sînt centrele muzicale ce contribuie la formarea compozitorilor noștri și implicit la înrîurirea tinerei noastre școli muzicale?

Teza primordială care trebuie enunțată din capul locului este că școala noastră muzicală națională nu datorează emanciparea unei singure culturi muzicale europene. Ca atare nu ne-am însușit binefacerile muzicale ale unei anumite culturi, fiind obligați să-i datorăm totul. Fenomenul muzicii românești se înfiripează prin asimilarea cuceririlor mai multor școli muzicale străine, ceea ce face ca influențele, în ansamblu, să se atenueze prin confruntare, să se anihileze în favoarea mlăditei tinere altoite pe trunchiul românesc multiseclar al creației populare.

În acest mod am enunțat două mari filoane care au servit drept călăuză în drumul propriu al muzicii românești: muzica europeană și muzica populară românească. Prima premisă s-a manifestat prin posibilitatea oferită tinerilor muzicieni de a studia, de a se adăpa la izvorul respectivei muzici. Astfel, reluînd ideea că am sorbit cu nesaț din toate izvoarele cunoscute, atestăm că proaspeții absolvenți ai Conservatoarelor din București și Iași, cu sau fără bursă, împreună cu tineri dotați pentru arta sonoră din Transilvania merg la studii în marile orașe. La Paris își desăvîrșesc studiile G. Stephănescu și C. Dimitrescu, la Leipzig, I. Mureșianu, George Dima, P. Ciuntu, la Viena, C. Porumbescu, E. Mandicevschi, la Petersburg, G. Musicescu. Destul de frecvent se obișnuia ca unul și același elev să studieze în mai multe centre: C. Dimitrescu, înainte de Paris, zăbovește la Viena, Ed. Caudella, Berlin și Paris, Ed. Wachmann, Viena și Paris. Aceleași centre vor concura ceva mai tîrziu la formarea lui George Enescu. În acest mod putem vorbi despre raporturi de confluență între muzica românească și cea franceză, germană, austriacă și rusă. Acestea vor fi evidente în orientarea stilistică a compozitorilor, fără însă să-i poată sustrage de la masiva înrîurire exercitată de folclor, care va fi dominantă și hotărîtoare. Se naște întrebarea dacă muzica italiană, cu puternica sa tradiție, nu a avut discipoli în muzica românească. Evident, studiile făcute într-o țară nu înseamnă automat și aservirea stilului personal, respectivei școli. Teoretic este posibil să be-

neficienți de o marcantă influență din partea unui compozitor de pe alte meleaguri, fără să-i fi vizitat țara. Marea cultură italiană nu a găzduit la studii nici un muzician proeminent român din această perioadă. Totuși, a existat o substanțială briză meridională asupra muzicii noastre prin trupele de operă permanente la noi, prin repertoriul orientat în principal către opera italiană. Mai ales Stephănescu a recepționat acest flux. La începutul secolului XX influența italiană se va exercita mai puternic prin intermediul lui Alfonso Castaldi.

Așadar, nu am asimilat o cultură muzicală, ci ne-am păstrat o anumită neutralitate, luând ceea ce era valoros, de pretutindeni. În aceasta constă poate unul din factorii care au asigurat dezvoltarea componistică noastră pe un făgaș autonom, propriu. Prin acestea nu intenționăm să epuizăm tratarea complicatei probleme a interferențelor muzicale. Cu atât mai mult cu cât nu se manifestă numai prin ceea ce se acumulează în anii de studiu. Am cunoscut o înfrîurire în viața muzicală înregistrată asupra compozitorilor mai ales în Transilvania din partea muzicii germane. La fel, se cuvine să aducem primos muzicii cehe, prin muzicanții pe care ni i-a furnizat, încă din plină epocă medievală, deși acționau, în multe cazuri, ca exponenți ai aceleiași muzici germane.

Prin raporturile stabilite în anii de studiu cu centrele muzicale europene, cu personalități de vază, profesori, creatori, interpreți s-au cimentat legăturile muzicienilor noștri, cu tradiția europeană, punându-se temelii unor raporturi permanente, întreținute în anii următori. În acest fel, se asigură un contact trainic între muzica noastră în ascensiune și centrele europene cu tradiție, creîndu-se posibilitatea confruntării propriilor lucrări artistice cu capodoperele muzicii din acea epocă, și în același timp, posibilitatea confruntării forțelor proprii, raportându-le la nivelul înregistrat pe alte meleaguri, pentru ca să știm ce și cât mai avem de făcut spre a evita decalajul existent, pentru a ne înregimenta în frontul muzical contemporan.

Dar se poate vorbi oare de un stadiu, de un nivel al componisticii românești? Desigur. A. Flechtenmacher și generația sa au sedimentat componistica noastră ancorînd-o la tradiția seculară populară. Dar nu au reușit decît să o inițieze. Următoarei generații îi revine rolul înălțării ei, fapt realizat pe deplin, fără însă a putea evita o anume disproporție a nivelelor între muzica românească și cea europeană. Această sarcină nu le incumba lor, ci urmașilor. Compozitorii precursori, au trebuit să se angajeze în edificarea muzicii noastre pe toate compartimentele. Or, aceasta i-a vlăguit în așa fel, încît nu au mai avut energia necesară să se preocupe de înălțimi. Meritul acoperirii tuturor genurilor cu lucrări, mai mult sau mai puțin perfecte, și l-au atribuit ei înșiși, ceea ce, să recunoaștem, nu era o chestiune simplă, cu atât mai mult cu cât modalitatea școlii naționale, promovată de romantism, cerea conjugarea formelor clasice cu

coloritul specific al poporului respectiv, cu folclorul muzical. Căutările lor, așa cum le-au conceput și realizat, reprezintă primele indicii sigure, în adevăratul sens al cuvîntului, ce atestă fizionomia componistică distinctă a muzicii noastre. De la ei se ridică școala națională, deoarece ceea ce fusese înainte se cuvine atribuit fazei pregătitoare. De la precursori pornește drumul autenticei creații românești. Urmașii, preluînd ștafeta, vor desăvîrși începuturile modeste, dar certe, vor încununa și lărgi orizontul stilistic inaugurat în condiții extrem de grele, adeseori potrivnice.

RELAȚIA PRECURSORI-ENESCU

Așadar, preocupările creatoare ale generației de compozitori din a doua parte a secolului XIX, de care se leagă afirmarea școlii naționale românești, se fac sesizate către anul 1870, ca să devină o permanență ritmică și tot mai resimțită în ultimele două decenii.

Perioada 1878—1898 înseamnă de fapt perioada de aur a precursorilor muzicii noastre. Deceniul al nouălea ar putea fi considerat ca cel mai fertil, lucrările scrise în acei zece ani sînt cele mai caracteristice pentru muzica precursorilor, pentru stilul și estetica lor.

Majoritatea și-au continuat activitatea creatoare și mai tîrziu, prelungind-o și după 1918. Dar compozițiile lor de după 1900, chiar dacă reprezintă un pas înainte în drumul propriu, nu mai sînt caracteristice pentru muzica din noua epocă. Precursorii sînt în matca lor în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea. După aceasta, terenul aparține noii generații, avîndu-l în frunte pe George Enescu. Aceștia au tins spre împlinirea altor probleme, fiind animați de curentele moderne, de noi idealuri estetice și stilistice, menite să aprofundeze și să lărgescă drumul deschis de către antecesorii lor imediați. Într-un sens, precursorii sedimentează platforma de pe care se afirmă G. Enescu, ca muzician național. Cînd analizăm trăsăturile stilului din primele sale compoziții, observăm că între lucrările compozitorilor noștri reprezentativi din ultima parte a secolului XIX și creațiile enesciene există suficiente elemente comune, care să ateste filiația existentă între ei. Enescu duce mai departe linia conturată, fiind cel mai strălucit exponent al principiilor precursorilor. Enescu începe cu ceea ce compozitorii antecesorii încheiaseră, principiile descoperite de aceștia, rod multiplan al preocupării individuale, se sintetizează în *Poema română* și *Rapsodii*. Tocmai pe aceste considerente Enescu debutează ca cel mai strălucit precursor, deși în realitate nu face parte din generația acestora. Considerentul este valabil și în privința ultimelor compoziții enesciene, care pot fi clasate drept cele mai reprezentative lucrări de debut pentru muzica românească din perioada ce se afirmă după al doilea război mondial. Enescu începe cu sinteza trecutului și sfîrșește cu sinteza viitorului!

Nu-l alăturăm întîmplător pe Enescu generației precursorilor. Mai există un factor care ne

obligă să procedăm în acest mod, acela al valorii artistice. Este departe de noi gândul să subapreciem creația pionierilor muzicii românești. Dimpotrivă, susținem sus și tare că este prea puțin cunoscută, executată, prețuită și valorificată. Compozitorii veacului trecut ne-au dat primele mărturii ale școlii noastre muzicale în forme de certă vitalitate artistică. Pentru aceasta trebuie să le purtăm recunoștință. Comparând nivelul artistic al lucrărilor lor cu cel al lucrărilor generației ulterioare, se relevă fenomenul îmbuourător al mersului ascendent. Ca atare, sub raport estetic, nu întotdeauna se realizează perfecțiunea datorită nesincronizării elementelor constitutive și, în primul rînd, raportul dintre tehnica de factură clasică-romantică și intonațiile populare. Neconcordanța acestor două compartimente nu poate fi explicată decît prin lipsa experienței. Or, generația următoare profită în mai mare măsură decît generația lui Dima, Stephănescu și Caudella de o acumulare de realități artistice concrete. Consecința va fi de natură calitativă. Aici găsim în mare parte explicația de ce formele ample, monumentale, simfonice, se lasă mai anevoios stăpînite și însuși simfonismul, ca principiu altoit pe trunchi românesc, este peste puterile precursorilor. Ei se află în elementul lor în formele miniaturale unde realizează adevărate capodopere. Anticipăm, oferind exemplul corurilor lui Musicescu, liedurilor lui Dima și Caudella, miniaturilor instrumentale de Stephănescu, I. Mureșianu, C. Dimitrescu. În schimb, în operă, deși încercările au fost repetate, rezultatele sînt, cu excepții parțiale, neimportante pe plan universal. Totuși, ne gîndim cu respect la *Petru Rareș* de Caudella, *Crai nou* de Porumbescu. La fel, în domeniul simfoniei. S-au înregistrat însă certe reușite în domeniul simfonic de mai mică dimensiune, ca în uverturi, avînd lucrări meritorii în: *Uvertura națională* de G. Stephănescu și în *Ștefan cel Mare* de I. Mureșianu, în *Rapsodia română* de C. Porumbescu. Nu avem motiv să ignorăm creațiile vocal-simfonice, rod al preocupărilor corale asidue, unde cîteva titluri impun prețuire: *Minăstirea Argeșului* de I. Mureșianu și *Mama lui Ștefan cel Mare* de G. Dima. La fel s-au creat adevărate pietre de hotar în domeniul muzicii corale bisericești prin G. Musicescu, Dima. Nu am epuizat numele autorilor de lucrări marcante din perioada care ne preocupă. Un fapt este cert: au existat preocupări componistice susținute, animate de cele mai nobile intenții, dar rezultatele le-au oglindit numai în parte și astfel revenim la ideea inițială. Sub aspect valoric, artistic, se conturează la cele mai multe lucrări, aparținînd precursorilor, imperfecțiuni care le diminuează forța artistică, făcînd ca zborul lor să nu se înalțe și ca atare să nu se cuprindă cu privirea spații întinse. Se remarcă o anumită lipsă de generalizare, de sinteză, imaginile au un caracter excesiv de concret; elementul abstract atît de comun artei muzicale se țintește arareori. Enescu în primul rînd, ca și

alți compozitori din generația sa, vor remedia această incongruență, reușind să imprime lucrărilor tocmai ceea ce le lipsea compozițiilor precursorilor și în acest fel mesajul artistic capătă forță de penetrație, mergînd dincolo de hotarele geografice ale țării noastre. Rezultă din aceste considerații că, în general, creația pionierilor muzicii noastre are o rază limitată de acțiune, la perimetrul românesc, și abia în cîteva cazuri s-au conturat excepții de la regulă; ulterior, creația se distanțează, primește rezonanțe ce conferă producțiilor muzicale mult rîvnita generalizare universală, ceea ce implicit înseamnă că se obține specificitate românească, inteligibilă ca problematică, oricărui meloman.

CONDIȚII NEFAVORABILE CREAȚIEI AUTOHTONE

De fapt aici sînt cauzele lipsei de generalizare a muzicii precursorilor despre care vorbeam mai sus. Față de compozitorii dinaintea lor, generația din a doua parte a secolului trecut dispune de cunoștințe tehnice superioare, urmare logică a studiilor făcute în țară și străinătate. Numai că studiile acestea nu sînt întotdeauna de compoziție, sau nu sînt complete. Se cunosc talente excepționale, dar nefiind dublate de meșteșug, ele se ofilesc. Ne gîndim la Ciprian Porumbescu, care deși a petrecut o vreme la Viena pentru studii muzicale, nu a absolvit cursurile necesare; C. Dimitrescu, un distins compozitor, era un eminent violoncelist cu studiile de bază la acest instrument; G. Dima se pregătise pentru cariera de muzician în general; G. Musicescu studiasse la Petersburg la capela imperială, deci cîntarea corală bisericească și nu compoziția la Conservator. Dar să nu ne limităm numai la perioada studiilor. Un compozitor nu se poate bizui numai pe cele acumulate pe băncile studenției. Cunoștințele sale se cer continuate prin studii individuale, contacte cu mișcarea componistică contemporană, ori pentru aceasta se presupune existența unor condiții favorabile. Asemenea idealuri erau adevărate utopii în condițiile țării noastre din acea epocă. Mai întii, compozitorii precursori nu s-au putut consacra vocației lor decît în clipele de răgaz oferite de numeroasele îndatoriri ca: dirijori, profesori, instrumentiști. Absorbiți peste măsură de multiple obligații, au profesat compoziția în clipe de răgaz. Viața muzicală nu era prea exigentă cu compozițiile originale incluse în reper-toriu și de aici o ambianță călduță, prea puțin favorabilă competiției creatoare, confruntării ideilor de creație. În absența confruntării artistice interne și externe, compozițiile muzicale erau oricum binevenite. În acest context nu exista o preocupare pentru calitate superioară. Din păcate creatorii n-au fost sprijiniți decît în prea mică măsură de instituțiile muzicale de atunci, mai ales „Societatea filarmonică” și nici de critica muzicală. Nu înseamnă că nu s-au scris articole și cronici după primele audiții sau că în acestea nu erau și formulări critice. Compozitorii nu găseau însă o preocupare sensibilă, per-

manentă, pentru creație. Lipseau articolele de sinteză, de problematică a creației. Materialele dispartate care s-au scris nu echivalează cu o susținută activitate, cu o asemenea tematică. Dacă extindem cadrul condițiilor în care au zămislit compozitorii veacului trecut vom constata cu regret că oficialitatea nu a manifestat nici cel mai slab interes pentru creația muzicală autohtonă. Nici un semn de încurajare, nici o susținere materială. Adică, greșim. A existat un interes dar de natură contrară, un dezinteres, o dirijată campanie de compromitere a lucrărilor muzicale originale ce depășeau ca sferă de cuprindere treapta publicului format din păturile de jos. O operă națională ca *Petru Rareș* de Ed. Caudella a fost sistematic boicotată de așa-numita „societate înaltă”. Vom înțelege mentalitatea și condițiile cu totul nefavorabile muzicii autohtone din două fragmente apărute pe marginea acestui eveniment.

Primul, din ziarul *Timpul*: „D-l Caudella debutează, însă debutează ca un maestru. Unde? Într-o țară unde lipsesc și mijloacele și mediul pentru formarea unui compozitor...”¹

Cea mai elocventă mărturie a atitudinii oficialității ne-o furnizează articolul din *România Musicală* datorat lui M. Cordoneanu. Reproducem pasajul ce ne interesează în pofida dimensiunilor sale:

„*Petru Rareș*, operă română, cu subiect istoric național, iată într-adevăr un eveniment artistic de cea mai mare importanță pentru țara noastră. Ce mândrie ar fi fost pentru alte neamuri, pentru un asemenea eveniment! Ce indiferență însă în primele noastre strate sociale, căci nici măcar din curiozitate n-au venit să audă această operă, pentru care nimeni nu i-ar fi obligat să aplaude sau să se entuziasmeze!

Elita noastră s-a dus în corpore la opereta germană, ca și cum pentru ea nici n-ar fi existat opera română.

Cum? Se dă prima operă română, cu subiect istoric național, compusă de un Român, cîntată și jucată de artiști români și elita noastră socială preferă să se ducă la un teatru străin, unde să admire cancanurile cîntărețelor... ușoare? Ce lipsă de patriotism, ce lipsă de mîndrie națională, ce dispreț pentru neamul din care fac parte! Aceste mînduri nu le scriem pentru noi cei de astăzi, căci sîntem prea mult obișnuiți să auzim și să criticăm astfel de lucruri, ci le scriem ca să rămînă ca document istoric și ca să vadă și alte popoare de ce fel de simțăminte sînt în-suflețiți înaltele noastre strate sociale”.²

Este adevărat că au fost și alte cauze care au creat o asemenea atitudine, ce nu aparține numai cercurilor oficiale. Pentru prea mulți muzica românească se reducea la pseudocompozi-

țiile de muzică ușoară, cvasifolclorică, lansate de editorii muzicali. Cenușiul acestor piese, banalitatea sentimentală, prostul gust au făcut ca să se acrediteze concepția că muzica noastră este această muzică, ceea ce s-o recunoaștem, comparativ cu compozițiile universale — opere, simfonii — la care era raportată nu putea face o impresie favorabilă. Adevăratele lucrări, edificatoare pentru stilul muzicii noastre, nu se executau, iar dacă se întîmpla ca o operă să se joace, se aranja totul ca să treacă, pe cît posibil, neobservată. Nu exista încredere în forțele componistice autohtone. Mai mult, se considerau mari compozitori autorii de romane, valsuri, sau autorii de sîrbe, doine și hore confecționate în serie de colaboratorii lui Gebauer et Comp., ale căror merite incontestabil în răspîndirea muzicii ar merita atenția muzicologilor de astăzi. Acest fenomen transpare dintr-o cronică din ziarul *Adevărul*: semnatarii A. Beldiman și C. Mille ajung, în sfîrșit, la concluzia că muzica lui Caudella la *Petru Rareș*, e serioasă, nefiind „romane de Cavadia și valsuri de I. Ivanovici”³. Este departe de noi gîndul să subestimăm valoarea unor compoziții ca *Valurile Dunării* de Ivanovici, piesă de faimă mondială, o capodoperă a genului. Aici însă se analizează fenomenul presupuselor compoziții de tipul unor valsuri (la plural), care nu reprezintă o străfulgerare genială, ci producții de duzină. De asemenea, cuvîntul „muzică serioasă” din citatul de mai sus nu poate fi interpretat că ni-l însușim *ad litteram* și în acest fel am înclina să credem că lucrări ca *Valurile Dunării* „nu ar fi serioase”.

Existența unei pseudoliteraturi muzicale de calitate inferioară era, din păcate, o realitate ce a avut repercusiuni negative asupra atmosferei în care activau creatorii de prestigiu. Cu atît mai nefastă este situația cu cît ea și-a extins raza de influență și asupra muzicii compozitorilor de frunte. Deși nu au adoptat în toate cazurile specificul genurilor muzicii ușoare, o oarecare paloare, un colorit cenușiu, de calitate intonațională inferioară se poate detecta și în creația compozitorilor precursori. Chiar în privința abordării genurilor populare, s-au lăsat prea mult înfrunți de melodiile, am zice folclorizante, de tipurile stilistice rutiniere ce fuseseră lansate prin tipăriturile răspîndite cu generozitate. Caracterul comercial, de epatantă accesibilitate, tributatar unor formule stereotipe va înrobi în unele cazuri fantezia, pironind-o în clișee convenționale. În loc ca prin creații să se purifice repertoriul de duzină, să se distileze, să se aerisească, compozitorii s-au lăsat ei înșiși antrenați de gustul mediocru, acceptîndu-l în mare măsură și, implicit, incluzîndu-l sub forme specifice în lucrări. Prin aceasta se coboară nivelul creației, ceea ce cu trecerea anilor ne pare adeseori impur, eterogen stilistic, iar substanța muzicală de calitate discutabilă. Nu categorisim

¹ Sig. *Petru Rareș*, „Timpul”, București, 1900, 5 noiembrie. Desigur în rîndurile citate sînt și afirmații eronate. Ed. Caudella nu debutează în 1900, deoarece de două decenii i se joacă lucrări la Teatrul Național.

² C. M. Cordoneanu, *Opera Română, Petru Rareș, „România Musicală”*, nr. 19, 1900, 15/28 noiembrie.

³ A. Beldiman și C. Mille, *Petru Rareș, Adevărul*, București, 1900, 5 noiembrie.

absolut toate partiturile muzicale cu o asemenea etichetă. Avem în vedere fenomenul de ansamblu al creației precursorilor.

Gustul publicului, în acest caz, al amatorilor de muzică simfonică, al iubitorilor operei, nu era nici el prea emancipat și acționa negativ asupra preocupărilor componistice autohtone, din direcția contrară. Astfel, dacă într-o lucrare se scria într-un limbaj mai evoluat, mai apropiat celui contemporan, deși nu se recurge încă la cromatismul wagnerian, la simfonismul franckian, ci la un stil ce avea modele identificabile sau nu în creația lui Schumann, Weber, Berlioz, Liszt din rapsodii, se considera prea îndrăzneț, prea avansat. Într-o formă deghizată, i se reproșează lui Caudella, pentru muzica la *Petru Rareș*, că față de epoca în care se petrece acțiunea, „muzica e prea modernă”. Se exprimă în acest fel părerea directă despre stilul operei în care se întîlnesc modulații, acorduri de septimă micșorată (care nu mai puteau fi „moderne”), acorduri de nonă, întîrzieri etc.

Într-adevăr, partitura operei lui Caudella conține pagini ce relevă mâna maestrului, sonorități inedite, efecte sonore colorate. Dar de aici și pînă la a îndreptăți calificativul „modern” este o distanță apreciabilă. Reproșuri de natură asemănătoare puteau fi adresate și lui C. Dimitrescu, G. Dima, G. Stephănescu, care prin stilul lor operau cu același cerc de mijloace stilistice. Aflați între Scylla și Caribda, compozitorii noștri din perioada formării muzicii românești au avut de înfruntat suficiente presiuni și mentalități care nu erau de natură să genereze climatul prielnic creației.

INTERFERENȚA UNIVERSAL-NAȚIONAL

Componentul universal al artei muzicale comportă cel puțin două aspecte nemijlocite: adoptarea formelor muzicale consacrate și preluarea unor procedee stilistice specifice unui creator. Deasupra acestora se impune mesajul universal, ca sumă a atributelor artistice, capabil să confere lucrărilor forță de penetrație orizontală și vitalitate în timp.

Condiția elementară a afirmării muzicii profesionale românești era demonstrarea existenței sale. Pentru aceasta se cereau asimilate formele clasice. Se aveau în vedere atît genurile muzicale de la cor și pînă la simfonie și operă, cît și structurile propriu-zise de la perioadă la allegro de sonată. Adoptarea tiparelor presupune studii, condiții de lucru, condiții de interpretare. În plus nu putea fi vorba de o preluare mecanică, ci în cadrul acestor forme trebuiau turnate idei originale, o muzică autonomă de formele împrumutate. Numai separarea sau numai conjugarea lor ingenioasă putea duce la dobîndirea căii proprii.

Procesul adoptării genurilor și structurilor clasice nu se face dintr-o dată, ci într-un șir de ani, într-un efort considerabil. S-au înregistrat suficiente copii, scheme imperfecte, dar în cele din urmă, compozitorii precursori au demonstrat că

s-au așchitat de această misiune. Numai că adoptarea respectivă nu a fost mecanică și nici izolată. S-a cristalizat în dependență de dobîndirea unui specific. Și în acest moment intervine dificultatea maximă: conjugarea formelor apusene cu simțămintele proprii, cu ethosul muzicii de proveniență folclorică, singurul care putea să asigure originalitate.

Nu în toate lucrările s-a urmărit realizarea acestor imperative. Excepțiile sînt răzlete și explicabile. G. Stephănescu în *Simfonia în La major* își propune numai stăpînirea formelor clasice. Scrisă în timpul anilor de studii, acest obiectiv apare pe deplin justificat. În lucrări corale, fenomenul e invers, compozitorii urmăresc realizarea specificului național. Formele vocale și vocal-instrumentale sînt mai sensibile la experimente de ordin național. Nu am folosit întîmplător cuvîntul experiment, deoarece el își are sensul deplin în perioada căutărilor înfrigorate pentru o substanță națională. Genurile instrumentale și simfonice, cu excepția celor ce reclamă o concizie, proporții reduse, apropiate cîntecului popular, păreau refractare la simfonizare. Circula ideea potrivit căreia nu este posibilă o simfonie, o formă de amplă generalizare care să se întemeieze pe cîntecul popular. Această opinie din păcate ve dăinui multă vreme la unii compozitori.

Simfonia, în afară de Stephănescu, mai apare în creația lui P. Ciuntu, dar în condiții similare, problemele de măiestrie strictă nu mai lasă loc căutărilor specificului național. Rezultatul este inevitabil același. Schemele sînt respectate cu rigoare, substanța muzicală însă nu se impune. La fel se petrec lucrurile și în cvartet și sonată, se scriu lucrări, se demonstrează asimilarea formelor, dar în privința expresiei nu se poate evita tributul imitației. Schemele se preiau împreună cu stilul compozitorilor clasici sau romantici, ceea ce defavorizează individualitatea respectivului autor. Se va înțelege însă curînd că singura cale pentru evitarea epigonismului este apelarea la cîntecul popular, că este de preferat copierea acestui element care atîta timp cît nu fusese explorat, putea împrumuta muzicii nota originală.

În cvartetele lui Dimitrescu, avem în vedere ultimele, se sesizează această întoarcere la matcă, deși se face cu prudență, cu timiditate. Din fericire, succesorii precursorilor, mai corect majoritatea lor, a acelor creatori care au recurs la formele instrumentale ample, au învățat lecția, neluînd experiența de la început pe cont personal, ci într-un anumit fel continuînd drumul de unde s-au oprit înaintașii. Așa va proceda G. Enescu, debutînd cu strălucire prin lucrări folclorice, deși anterior compusese simfonii de școală, cantate și alte lucrări. Număr de opus acordă însă, după o perioadă bogată de căutări de laborator, șirului de lucrări ce se inaugurează prin *Suita română* (1897) și se afirmă în *Poema română*, op. nr. 1.

Să nu se creadă că muzicienii de la bun în-

ceput și-au dat seama de tezaurul ascuns în folclor. Observația are valabilitate și după ce o serie de compozitori au înțeles și au demonstrat crezul lor. După ce mulți creatori fuseseră cștișiți de ideea folclorului, această concepție era o chestiune totuși, personală, în faza începuturilor. Atunci când abia se schițau tentative folclorice, părerile contrare aveau un caracter nociv, deși ele par să pornească nu atât dintr-o intenție premeditată, cât dintr-o neînțelegere a sa. De cele mai multe ori, neînțelegerea s-a datorat necunoașterii cîntecului popular. Cu cât compozitorii sînt mai legați de vatră, cu atât mai mult se vor manifesta ca partizani ai specificului național. Și această constatare are aplicare generală. Cu cât compozitorul este mai departe, prin mediul în care crește și se formează, de folclor, în special de cel rural, cu atât înțelege mai anevoios sau prea puțin folioasele pe care le poate avea contactul și inspirația din cîntecul popular, inclusiv cel lăutăresc. Ceea ce apare surprinzător este că unii muzicieni stabiliți în virtutea împrejurărilor în străinătate, au avut nostalgia folclorului: cereau în scrisori melodii populare, pentru a le prelucra, atât de puternică fusese impresia exercitată de acesta în copilărie sau în momentele de contact cu el. Grăitor este cazul lui E. Mandicevschi. Anii petrecuți în străinătate fac ca dorul după melodiile patriei să se accentueze. Ne gîndim nu numai la Enescu, ci și la D. G. Kiriac, care, în ultimul deceniu al secolului trecut, pe cînd se afla la Paris, își edifică părerea anterioară că în folclor se află secretul originalității muzicii noastre. Afirmatia rămîne valabilă și în cazul compozitorilor precursori care au studiat peste hotare. În contact cu muzica altor popoare au înțeles necesitatea făuririi propriei culturi și găsirea individualității sale, plecînd de la cîntecul popular. Calea nu apare dintr-odată și nici la toți compozitorii, deoarece mediile în care își petrec anii nu le sînt întotdeauna favorabile. Prielnic apare terenul în cazul lui Musicescu la Petersburg, unde activau în acea perioadă compozitorii așa numitului grup al „celor cinci“, pentru care melodia populară constituia elementul suprem în asigurarea fizionomiei naționale. Este indiscutabil că Musicescu a cunoscut aceste idei, care circulau în 1870, ani în care Musorgski compunea *Boris Godunov*. Asemenea lucrări nu puteau trece neobservate de Musicescu, fără să nu-i ofere prilej de reflecție, de analogii cu muzica românească. Aceste influențe se vor manifesta în preocupările lui Musicescu. Într-un memoriu din 1890, Musicescu arată foarte clar că abia după întoarcerea lui din Rusia datează interesul său pentru folclor. „Dîndu-mi seama de valoarea cîntecelor populare române, de însemnătatea culturii acestui gen de muzică, precum și de efectul ce ar produce într-o națiune răspîndirea acestora într-un mod sistematic, mi-am propus să fac o mică colecțiune de aceste cînt-

tece luate direct din gura poporului... Aceasta am început încă de pe la 1874“⁴⁾).

Și la Viena existau tendințe pronășionale în muzică, provenite de la muzicieni cehi, polonezi, maghiari. Anii de studii petrecuți în Germania îi întăresc convingerea lui Iacob Mureșianu despre necesitatea valorificării folclorului. Într-o scrisoare către fratele său, din 14 iunie 1881, are o referire extrem de grăitoare, un adevărat program de acțiune pornind de la folclor :

„...Scopul și tendința mea în artă nu o pot urmări și nutri aicea (în Germania), ci numai în țară. Tot ce am auzit și știut pînă acum muzică românească, s-a finit la mine, totul am întrebuișat, trebuie să-mi adun altele nouă, se înțelege populare, că celelalte nu-s bune de nimic, dacă voiesc să lucrez românește. Voiesc să adun toate cîntecele populare, să le pun pe note și să le răspîndesc prin publicul român, acesta e punctul întii ; punctul doi e că, prin aceea că le adun, am dreptul să le răpesc și pentru mine în opusurile mele. Oh ! ce frumoase sonate și simfonii voi croi din ele !“⁵⁾

La Paris se trezește, către sfîrșitul secolului, un adevărat curent de resuscitare a vechilor moduri medievale, ceea ce oferea similitudini izbitoare cu muzica noastră modală. Interesul pentru coralul gregorian existent și la Debussy și la reprezentanții Scholei Cantorum va avea analogii în mintea tinerilor noștri muzicieni cu monodia bizantină. Ori, din Paris se vor înfiripa unele idei ale compozitorilor noștri în contact cu estetica lui Debussy, dînd un puternic impuls mișcării noastre muzicale din secolul XX. În plus, ideea națională în muzică era acreditată în centrele muzicale, fiind impusă de compozițiile cu amprentă folclorică ale lui Liszt, Smetana, Ceaikovski. În înșesi țările cu veche tradiție muzicală ca Italia, Germania, se manifestă interes crescînd față de folclor. În acest climat muzical tinerii români aspiranți în compoziție găsesc premisele externe ale adaptării tehnicii lor creatoare la structura folclorului. Cele interne erau înșă mai puternice și conduc înspre necesitatea imperioasă a eșafodării muzicii naționale. Chiar dacă anumite piedici, mentalități se pun în calea afirmării muzicii românești, totuși acestea apar minore în raport cu frontul care pășea impetuos spre realizarea nobilului țel.

Între obstacolele menționate se aflau afirmațiile unor răzleți muzicieni, potrivit cărora muzica populară nu dispune de valențele necesare creației. Alexandru Zissu scrie în acest sens „...cîntecele noastre naționale sunt cu totul sărace de armonie, și melodiile lor sunt cu totul monotone ; de unde provine aceasta ? Negreșit din lipsa științei muzicale“. Mai departe citim „...îndată ce aceste melodii fură tratate într-un

⁴⁾ G. Musicescu, *O călătorie a corului Mitropolitan în Transilvania și Banat*, vezi G. Breazul *Gavril Musicescu*, 1962, pag. 53.

⁵⁾ Gh. Merișescu, *Iacob Mureșianu*, Ed. muzicală, 1966, pag. 181, Scrisoare din Leipzig, din 14 iunie 1881.

mod mai savant, pierdură monotonia lor, dar totdeodată și culoarea locală, singurul lor merit⁶⁾

Nu ar trebui să comentăm aceste cuvinte, deoarece șubrezenia lor apare strigătoare la cer. Știința muzicală lipsește cîntecelor noastre? Desigur, structura monodică nu oferă în stare nativă soluțiile înveșmîntării ei armonice. Dar de la aceasta și pînă la a vorbi despre absența științei muzicale este o cale lungă. Cîntecul popular nu este lipsit „de știință”, de legități specifice, care constituie reguli și norme aflate în obiectivul principal al folcloristicii. Dacă Zissu are în vedere prin „știința muzicală” învățăburile disciplinelor clasice, pe care le-ar dori permutate la condițiile melosului nostru popular, atunci confuzia devine flagrantă deoarece amestecă nediferențiat domenii și arte diametral opuse. Eroarea se înscrie în contextul reproșurilor formulate prin prisma artei profesioniste la adresa artei noastre folclorice. Concluzia, necunoașterea muzicii populare. Neîncredere în potențialul melosului folcloric se manifestă și în unele cronici muzicale, ca în cea consacrată operei comice *Olteanca*, din ziarul ieșean *Unirea*, în care se afirmă că muzica populară nu este suficient de bogată și că n-ar exprima suficiente sentimente. Tot aici s-ar include și obiectiile făcute unor compozitori pentru faptul că se coboară la nivelul scăzut al melodiilor populare. Ilustrativă în acest sens este mărturia lui G. Musicescu, care făcuse publice cuvintele omului de știință Grigore Cobălcescu: „Nu ți-e rușine, d-ta profesor la Conservator, să te ocupi și să produci în lume cîntece de prin crișme, azi cînd este un Mozart, un Beethoven!”⁷⁾

PLEDOARII PENTRU LEGATURA CREAȚIEI CU FOLCLORUL

Din fericire, asemenea remarci sînt puține și în inferioritate absolută față de ideile exprimate în susținerea afilierii creației autohtone la seva populară. Au vehiculat păreri pe această linie compozitorii și criticii. Impresionează claritatea opiniilor și patriotismul în scrierile lui G. Musicescu și Iacob Mureșianu. Nu înseamnă că alți compozitori sînt lăsați în umbră, neavînd „frază program”. Dima, Caudella, Stephănescu și Dimitrescu nu sînt cu nimic mai prejos, deoarece creația lor se identifică în programele naționale scrise de militanții muzicii noastre. Ei nu și-au așternut pe hîrtie ideile călăuzitoare, ceea ce nu înseamnă că nu le-au avut. Creația o demonstrează.

⁶⁾ Al. T. Zisso, *Necesitatea de a crea un Conservator de muzică*, în *Dimbovița*, București, 1860, 19 octombrie.

⁷⁾ G. Musicescu în *Naționalism sau cîntece populare*, în *Arta* (Iași) an. II, nr. 7 (1 iunie 1885), pag. 50 și *Cîntările bisericesti și muzica poporană*, în *Arhiva* (Iași), an. XII, nr. 7—8, 1901.

Dintre scrierile care reflectă poziția națională a muzicienilor noștri, în care se caută imprimarea unui curs original pornit de la filonul tezaurului folcloric, am reținut două mai importante. În decembrie 1895, în *România Musicală*, sub pseudonimul „Aguletti”, un neidentificat (de noi) autor scrie un articol cu titlul *Musica Românească*, în care se găsesc cuvinte mobilizatoare, încercîndu-se a se descoperi cine va juca rolul lui Glinka în muzica românească. Se scrie acolo: „Și ce comoară neștiută de nimeni, nedescoperită și nespuse de frumoasă este muzica noastră românească! Originalitatea melodiei, ritmul și caracterul muzical românesc îngăduie a se da la iveală opere de muzică vocală și instrumentală neîntrecute numai din punctul restrîns naționalist (? n.n.) dar chiar sub aspectul muzicii generale...”

Tinerilor noștri muzicanți le rămîne răspunsul. Vadă ei, că e prea frumoasă muzica românească, prea sînt mișcătoare temele, doinele, horele și rapsodiile (sic, n.n.) noastre, pentru ca să nu-i inspire și să nu-i împingă la crearea unei școale muzicale române.

Numai... fie ei naționaliști și artiști.”

Prin cuvîntul „naționaliști” se are în vedere „patrioți”, adică folositori națiunii. Asemenea cuvinte nu puteau să nu aibe ecouri pozitive, deși au putut da naștere și la nemulțumiri, deoarece prea mult se punea totul în sarcina viitorului, neobservîndu-se în schimb operele realizate. Neidentificatul „Aguletti” susține că, în materie de creație, „nu avem nimic”, în sensul real. Această afirmație denotă aceeași necunoaștere a ceea ce se compusese pînă atunci, pînă în pragul apariției lui G. Enescu. Dacă am respecta *stricto sensu* cele relatate, ar însemna că Enescu ar trebui asemănat în muzica noastră cu Glinka în muzica rusească. Or, această analogie este neconformă realității. Înaintea lui Enescu au fost alte figuri componistice proeminente care au îndeplinit opera de pionierat în domeniul operei și simfonice. Aceștia sînt: Caudella, Stephănescu, Dimitrescu și Mureșianu, adăugîndu-li-se creatori ai altor genuri, Musicescu și Dima. Dar să nu anticipăm. Vom mai reveni asupra acestei probleme.

Cele mai limpezi idei în legătură cu mersul muzicii românești, mai complete și răsperate ni se par cele datorate lui Grigore Ventura. Într-o conferință ținută la Ateneu, la 10 octombrie 1883, deci în plină ofensivă a înfiripării muzicii naționale, G. Ventura spune: „Ne-am obișnuit prea mult a ne considera în muzică niște imitatori ai civilizației occidentale, lăsînd la o parte unele elemente ale dezvoltării noastre naționale. În cari am avut și putem avea o individualitate

proprie a noastră". Concluzia la care ajunge este de o importanță fără precedent.

„Dar ceia ce cred, ceia de care sunt adînc convins, este că muzica noastră populară ne oferă un adevărat și bogat tezaur pe care nu trebuie să-l disprețuim. Prin caracterul ei orientat, prin tonalitatea ei națională, *muzica noastră populară trebuie să devie baza pe care vom edifica arta muzicală română*“ (s.n.).⁸⁾

Orice comentarii ni se par de prisos. Cuvin-

tele lui Ventura pledează de la sine pentru conținutul pe care-l exprimă fără echivoc. Nu intenționăm să-i atribuim acestui critic paternitatea ideii de muzică națională. Nici nu am reuși să demonstrăm așa ceva deoarece cu mult înainte în compoziții se mergea pe această linie. Gr. Ventura însă indică, cum nimeni altul nu o face pe atunci, direcția dezvoltării muzicii noastre pentru a deveni personală și neatrnată.

(va urma)

ÎNSEMNĂRI

Amintiri despre Constantin Brăiloiu

de MILIȚA ILIJIN

Era în toamna lui 1955, cînd Constantin Brăiloiu a venit la Belgrad, ca invitat al Institutului de Muzicologie.

Brăiloiu era cunoscut de lumea muzicală a Belgradului, de aceea apare foarte natural ca publicul muzical să fie atras de conferința sa, ținută la 21 septembrie, în localul Academiei sîrbe de științe și arte. Vorbea despre necesitatea unui sudiu comparat al floclorului muzical din Balcani, bizuindu-și expunerea pe exemplul lui Bartók și stabilind un larg diapazon de componenți constitutivi pentru acest fel de activitate științifică. Interesul pe care l-a creat această conferință s-a reflectat într-o discuție animată și a reieșit din faptul că conferențiarul a fost asaltat de muzicologi și ziariști timp de mai multe zile consecutiv.

În întîlnirile personale cu compozitorul Petar Konjović (care avusese inițiativa de a-l invita la Belgrad), cu Stana Djurić-Klajn (muzicologă și directoare a Institutului de Muzicologie), cu Miodrag Vasiljčević (etnomuzicolog) și cu alți muzicologi, Brăiloiu a avut îndelungi convorbiri despre muzică, muzicologia și etnomuzicologia iugoslavă; el arăta un deosebit interes pentru ascultarea muzicii tradiționale înregistrată pe benzi de magnetofon la Institutul de Muzicologie și în Institutul de Etnografie. Era entuziasmat de înregistrările de cîntece diafonice, din regiunile de munte, pe care le considera exem-

plare unice, importante ale moștenirii folclorice arhaice.

Înainte de a veni în Jugoslavia, Brăiloiu își exprimase dorința de a vizita și unele sate din regiunea Voivodina, cu populație românească. În aceste împrejurări, profesorul Milan Vlajn și cu mine, am avut fericirea să petrecem vreo 10 zile de neuitat cu stimatul nostru oaspete, în satele din Banat și anume în Torak, Deliblato și Vladimirovač.

La plecarea noastră spre Vojvodina, Brăiloiu era foarte emoționat.

Locuitorii satelor pe care le-am vizitat erau plini de atenție, ni se făcea peste tot o primire cordială. Brăiloiu se interesa de tot ceea ce era în legătură cu viața și cu arta lor, dar își îndrepta în mod imperceptibil cercetările spre ritmurile simple ale cîntecelor și ale numărătorilor de copii. Se interesa în mod deosebit de bocitoare, fiind informat dinainte că acest obicei exista și în aceste regiuni. Fiecare întîlnire cu povestitorii, cîntăreții și dansatorii umplea din abundență caietele noastre de note. Întîlnirea cu Persa Pol, bocitoare profesionistă din Vladimirovat, a fost o întîmplare care nu se va uita niciodată.

Persa Pol era o femeie de statură mică, slabă, inteligentă și energică, care gesticula cu vioiciune. Ni se spusese că ea era cea mai bună dintre bocitoare și, în ultimul timp, singura bocitoare profesionistă a satului. De la prima vedere îți dădeai seama că era conștientă de

⁸⁾ Gr. Ventura, *George Enescu*, în *Revista idealistă*, București, 1903, vol. I, martie, pag. 192.

rolul său, înfățișarea ei fiind plină de demnitate. Când ea a improvizat — la cererea noastră — un cîntec funebru, mi-a făcut impresia că în acel moment, Brăiloiu avea aerul unui om profund emoționat, surprins. El începu să lucreze cu îndrjire. Ne spunea: „Persa nu este o persoană, este un personaj. Ea este o adevărată artistă. Nu este numai o bună cîntăreață, cu calități vocale superioare și, de asemenea, concepția sa, creația sa, modul de a se exprima și comportarea sa, în general, sînt surprinzătoare.“ Timp de trei zile, Brăiloiu n-a părăsit aproape deloc pe Persa Pol. Se vedea că el dorea să pătrundă subtilitățile și posibilitățile ei tehnice și de fond. Se pricepea să o stimuleze cu pricepere, și Persa — ni se părea nouă — era capabilă întru totul să-i satisfacă cerințele sale subtil artistice și științifice. În cele din urmă, cu toții am simțit punctul culminat al tensiunii cînd Brăiloiu a reușit să o convingă pe Persa să-i cînte cîntecul funebru pe care l-ar fi cîntat dacă el însuși ar fi fost mort. S-a stabilit ca ea să-și inchipuie că ar fi fost adus mort în loc să fi sosit viu în vizită în satul lor, cum era anunțat. În acest fel, Brăiloiu voia să verifice și să se convingă în modul cel mai concret posibil, în ce măsură erau dezvoltate posibilitățile de exprimare directă, fără modele preconceptuate și fără clișee gata făcute ale unui improvizator talentat.

Eram în camera modestă a Persei. Ne așezasem, Persa, Brăiloiu, Vlajin și cu mine, în jurul mesei, pe micile bănci de lemn. Ceilalți (vreo duzină de cîntăreți și curioși din vecinătate), rămăsese în picioare, din cauza lipsei de scaune. Persa ceru cîteva minute pentru a se concentra și a se gîndi. Și, cînd începu să recite în versuri tragedia inchipuită ce se zice că l-ar fi lovit pe Brăiloiu pe drum și povestea emoționantă a doliului întregului sat ai cărui locuitori alergau cu toții ca să primească pe nefericitul lor compatriot, se auzeau în cameră hohotele de plîns înăbușite ale femeilor. Noi toți eram mișcați și în același timp impresionati nu numai de conținutul improvizatiei, plin de imaginație, ci și de tehnica vocală de interpretare de care făcea uz Persa, trecînd după fiecare vers la plîns care, ca un refren, sfîrșea ideea și se insera în ritmul cîntecului.

În aceeași seară ne-am luat rămas bun de la Persa. Cu toate acestea, a doua zi am întîlnit-o încă o dată, într-un mod neprevăzut. Era în zori (înainte de răsăritul soarelui), cînd traversam pe străzile întunecate ale satului, încă ațipit, într-o trăsură care ne ducea la gară. Deodată, zărirăm, chiar în fața noastră, o feastră luminată și ne dădurăm seama că era un mort în acea casă iar Persa cînta în aer liber, în curtea defunctului. Conform obiceiului, ea trebuia să se ducă, însoțită de membrii familiei defunctului, în zorii zilei, să cînte în camera mortuară și să plîngă soarta lui care l-a lipsit de lumina zilei. Ne-am oprit în fața acestei case și auzirăm, în acel moment, martori

întîmplători, în viață, ai unui obicei antic și al rolului pe care îl are Persa în viața și în moartea concetățenilor săi.

Nu cred că amintirile acestei șederi la Vojvodina și tot ce am trăit acolo se vor șterge vreodată. Nu numai pentru că am stabilit, cum se întîmplă de obicei pe teren, legături intime pe tema tradiției cu poporul. De data aceasta, întîmplarea era unică; mai întii pentru că asistasem la întîlnirea unui mare savant cu o adevărată artistă populară. În același timp, nu trebuie să pierdem din vedere că Brăiloiu era pe atunci cuprins de nostalgie și că acești oameni reprezentau pentru el mult mai mult decît niște simpli cîntăreți cu care, cercetătorul trebuie să găsească, în procesul de cunoaștere reciprocă, o limbă comună. Brăiloiu găsise nu numai această limbă comună, ci și altceva cu mult mai profund care îl lega de acești oameni și de cercetările sale în acest mediu.

În adevăr, era uimitor cum reușea Brăiloiu, în orice ocazie, ca bun cunoscător să influențeze și să ciștige increderea, într-un timp scurt, cîntăreților, dansatorilor și povestitorilor, pentru munca lui. Nu numai pentru că Brăiloiu venise ca un compatriot al lor și că ei erau informați dinainte că era un muzicolog renumit. Poate că nu asta era pentru ei de o importanță deosebită. Din Brăiloiu emana un fluid de putere sugestivă pe care nu-l are decît cel care pe de-a-ntregul este sigur de el însuși.

Brăiloiu lucra cu mult calm, cu multă delicatețe în comportarea sa față de ceilalți, dar și cu multă perseverență pentru a scoate de la un cîntăreț totul chiar și ceea ce acesta a uitat că știe. Și nu sînt mulți cei care au acest dar. El era neobosit și aproape neindurător cînd insistea asupra amănuntelor. Și, cînd toată lumea era obosită, curiozitatea lui nu scădea ca și cum abia atunci aștepta principalul care îl interesa. În sfîrșit, cînd toată lumea se retrăgea pentru a se odihni, în camera lui Brăiloiu lumina nu se mai stîngea. El continua să lucreze — asculta înregistrările, nota, verifica, absorbînd în acest fel cea valoare folclorică ce îi era atît de scumpă.

Ne-am întors la Belgrad foarte mulțumiți, Brăiloiu părea că și-a satisfăcut o dorință pe care o avea de mult timp, iar noi am trecut printr-o școală excepțională a savantului care ne-a relevat numeroasele subtilități ale cercetării folclorului. În același timp, am ciștigat un prieten care nu ne-a uitat niciodată.

Brăiloiu a părăsit Belgradul cu dorința de a reveni.

Mai tirziu, am avut cîteva convorbiri cu el cu privire la intenția lui de a asista la Congresul Uniunii folcloriștilor din Jugoslavia, dar această intenție ca și cea de a studia, după șederea sa în Jugoslavia, fenomenul „padalice“ din Homolke (Serbia de est) au rămas din nenorocire nerealizate, după cum au rămas, probabil, nerealizate și alte numeroase dorințe ale acestui lucrător neobosit, mare savant și om stimat...

Dirijatul s-a limitat mult timp, în ceea ce privește tactarea, la un sistem metric pe care azi l-am putea denumi clasic. Dar în a doua jumătate a sec. 19 și mai ales la începutul sec. 20, influența muzicii populare est-europene și exotice a adus în muzica simfonică în domeniul ritmice, noi mijloace, care au pus în dificultate sistemul clasic de tactare.

Se știe că în muzica unor popoare slave, în muzica românească, turcă ș.a., există unele ritmuri neobișnuite muzicii cunoscute pînă acum. Ele au fost descoperite de către folcloriștii bulgari și descrise parțial de Bartok, care le-a cunoscut și în muzica românească. Este meritul incontestabil al marelui muzicolog român Constantin Brăiloiu de a le fi definit în mod exhaustiv, de a fi arătat că ele formează un sistem ritmic aparte, și de a le fi dat denumirea sugestivă și corectă *aksak*, astăzi consacrată.

Notarea acestor ritmuri cere folosirea măsurilor mixte, exprimate prin fracții avînd la numitor valori mici sau foarte mici. Pentru dirijor tactarea unor asemenea măsuri pune probleme noi, necunoscute tactării clasice. Cauza stă în faptul că bătaia echivalentă cu o durată care ar depăși viteza metronomică de aprox. 132, nu ar fi de nici un folos întrucît fie că ar aduce confuzii în orchestră, fie că ar fi practic irealizabilă de către dirijori. De aceea dirijorul e nevoit să ia ca durată de bază a tactului un multiplu prin 2, 3 sau chiar 4 asemenea durate rapide. Dar măsurile fiind mixte, apar în acelaș tact bătaii de valori diferite, al căror raport e irațional 2 : 3 sau 4 : 3. Asemenea tacte se deosebesc așadar de cele clasice prin faptul că au unui sau mai mulți timpi alungiți. Denumirea lor logică ar fi aceea de tacte *aksak*.

O expunere sistematică a tactelor aksak lipsește pînă azi. Quasi totalitatea manualelor sau cărților despre dirijat le ignorează complet. Fac excepție: *Nicolai Malko, The Conductor and his baton*, ed. Hansen Copenhaga, 1950, (p. 79—88) și *Fritz Busch, Der Dirigent*, Atlantis Verlag Zürich, 1961, (p. 86). Aceasta din urmă, după ce dă o schemă care, deși nu e completă, deschide perspectivele unei sistematizări, adăuga inteligenta observație: „Ca în rest tactele puțin uzuale de 5 și 7, care în lucrările moderne apar din ce în ce mai des, trebuiesc stăpînite prin memorizare, dacă vrem să venim orchestrei în ajutor și să nu-i fim o povară, se înțelege de la sine“. Autorul însă nu merge mai departe pentru a ne indica în ce fel se pot memoriza asemenea dificile pasagii.

Hermann Scherchen (Lehrbuch des Dirigierens, ed. J. J. Weber, Leipzig 1929) atacă cu curaj în capitolul final al manualului său (p. 301—318) studiul practic al piesei „Histoire du soldat“ de Strawinski. Din nefericire el evită întrebuițarea tactelor aksak, înlocuindu-le

cu tacte în care timpul alungit este-inutil- sub-impărțit, ceea ce nu aduce decît confuzie atît dirijorului cît și orchestrei. În afară de aceasta, nici metoda de studiu indicată nu mi se pare cea mai potrivită.

Bagrinovski (Dirijerskaia tehnika ruk, Moscova 1947, p. 243—251) dă cea mai completă expunere cunoscută pînă acum a acestor tacte și în același timp schema lor cea mai sugestivă, în care timpul alungit este redat printr-o linie îngroșată. Dar autorul se limitează doar la descrierea celor mai importante tacte aksak și, ceea ce este de neînțeles, capitolul întreg nu este așezat la locul sau, imediat după capitolele în care sînt expuse tactele clasice, ci către sfîrșitul lucrării.

O metodă destul de ingenioasă de notare a încercat și compozitorul *O. Messiaen*. Procedul expus în cartea sa „Technique de mon langage musical“, a fost adoptat și de Boulez în unele lucrări ale sale.

În cele ce urmează încercăm să schițăm o sistematizare a tactelor aksak, să facem o expunere a sistemului aksak, și să indicăm o metodă de studiu care să arate dirijorului începător calea pe care trebuie să o urmeze pentru a rezolva tehnic piesele care conțin asemenea dificultăți, care dau de lucru chiar și unor dirijori încercați. Experiența mi-a arătat că, cu o bună îndrumare, dirijorii începători își însușesc destul de ușor și de sigur atît tehnica tactelor aksak, cît și tehnica studiului lor.

Schemele tactelor aksak

În desene folosim linia îngroșată pentru timpul alungit, iar pentru figurile de tact forma cea mai schematică de reprezentare, figura geometrică.

Tacte în 2 (măsuri de 5), două variante (2+3 și 3+2).

Tacte în 3

a) cu o singură bătaie alungită (măsuri de 7), trei variante

b) cu două bătaii alungite (măsuri de 8), trei variante.

Tacte în 4.

a) cu o singură bătaie alungită (măsuri de 9), patru variante.

b) cu două bătaii alungite (măsuri de 10), șase variante.

c) cu trei bătaii alungite (măsuri de 11), patru variante.

Unii compozitori (R. Korsakov, Strawinski) au întrebuițat și Tacte în 5, cu o singură bătaie alungită (măsuri de 11, cinci variante posibile). Am găsit cîte un exemplu de tacte în 5 cu două bătaii alungite în Bartok. Concertul de vioară („Nr. 2“) partea a 2-a și în Move-

ments for piano and orchestra de Strawinski — în acestea din urmă exista chiar un exemplu de tact în 6 cu două bătaii alungite, dar acestea sînt cazuri cu totul excepționale. În general compozitorii nu au mers mai departe, întrucît folosirea tactelor care rezulta ar fi nepractică, asemenea tacte realizîndu-se mai firesc prin adiționarea tactelor enumerate.

Sistemul aksak nu ar fi complet, dacă nu am cuprinde în el și succesiunile de tacte care prin ele înșile sînt clasice, dar în succesiunea lor presupun stăpînirea tehnicii tactelor aksak. Asemenea cazuri se nasc atunci cînd se succed măsuri cu diviziunea binară a timpului și măsuri cu diviziunea ternară a timpului. În practica clasică în aceste cazuri bătaia rămîne egală, în practica aksak (pe care compozitorii ca Bartok și Strawinski o asigură avînd grije să consemneze că durata de bază rămîne constantă) bătăile rezultate sînt inegale și stau într-un raport irațional 2 : 3. Fac parte din acest sistem :

a) succesiunile de tacte în unu reprezentînd cînd măsuri de 2/8, cînd de 3/8, (ex. Bartok, Concertul No. 2 de pian, sfîrșitul părții 1) ;
b) succesiunile cunoscute din muzica populară spaniolă de 3/4 și 6/8, în care optimea are o durată constantă, ex. : de Falla, Tricornul finalul părții a I-a și Seguidilla (alternare de 3/4 și 3/8) ;

c) orice tact clasic care succede sau precede un tact aksak.

Dublul sistem aksak. Sistemul se complică atunci cînd alături de complexul de măsuri avînd ca bătăe de bază pătrea, apare un alt complex de măsuri avînd ca bătaie de bază optimea, care la rîndul ei poate apare și prelungită (3/16). În „Histoire du soldat“ de Strawinski acest procedeu apare în mai multe secvențe (Tango, Ragtime, Marche triomphale du diable).

Dacă pentru a nota acest nou sistem vom folosi pentru indicarea bătăii de bază o linie de 1/2 lungime punctată, iar pentru noua bătaie alungită o linie tot de 1/2 lungime întreruptă, vom putea nota patru valori : 1/4, 3/8, 1/2, 3/16.

Cîteodată se poate să fim obligați să folosim, în cadrul aceluiaș tact, bătaii din ambele sisteme aksak. Astfel în secvența „Musique de la 1-ère scène“ din „Histoire du soldat“, 1 măsură înainte de cifra 13, apare un 7/16 precedat și urmat de 3/4. Modul cel mai practic de tactare a acestei măsuri este în 2, prima bătaie echivalînd cu 1/4, a doua cu 3/16.

Întrebuințarea tactelor aksak a devenit necesară încă din a doua jumătate a sec. 19. Borodin în scherzo-ul din simfonia a III-a (rămasă neterminată) și Rimski-Korsakov au întrebuințat măsura de 5/8, Rimski-Korsakov (în Mlada, Sadko, Snegurocika, Tar Saltan) a întrebuințat măsuri de 7/4, 7/16, 8/4 și 11/4 în mișcări animate. Secolul 20 a adus nu numai o întrebuințare extrem de îndrăzneță și de di-

versă a acestor tacte ci și, de fapt nou, succesiunea lor în cele mai inedite combinații (polimetria). În modul cel mai virulent s-a manifestat aceasta la Strawinski și Bartok. Pentru Strawinski, după începutul timid din Petruska apar lucrările sale cele mai caracteristice din acest punct de vedere : Sacre, Noces, Histoire du Soldat. Dar mai mult sau mai puțin în întreaga literatură muzicală modernă găsim pasagii care cer din partea dirijorului însușirea acestei tehnici. O listă a acestor lucrări ar cuprinde aproape în întregime pe Strawinski și Bartok, în întregime pe Messiaen precum și numele : Roussel, Schönberg, Alban Berg, Prokofiev, Hindemith, Sostakovici, Hans-Werner Henze, Luigi Nonno, Boulez. Tactele aksak sînt, evident, întîlnite la mulți compozitori români (Mihail Jora, Paul Constantinescu, Sabin Drăgoi, etc.) Cine nu cunoaște antrenantul scherzo în 7/8 din Suita a III-a de Ion Dumitrescu ? Este de asemenea normal ca și compozitorii români ai generației mai tinere (Șt. Niculescu, Istrate, ș.a.) la care se poate recunoaște deopotrivă influența unora din compozitorii citați ca și a muzicii românești să facă uz de asemenea metrică.

Rîndurile metrice aksak și formele muzicale rezultate.

Pentru stăpînirea tehnicii sistemului aksak este nevoie nu numai de un antrenament bazat pe clara cunoaștere teoretică, ci și de o metodă de studiu bazată în primul rînd pe analiza formelor muzicale. Aceasta cu atît mai mult cu cît, după cum vom vedea, forța ritmică a tactelor aksak se impune cu atîta vehemență, încît determină aproape în exclusivitate forma muzicală.

Succesiunile polimetrice grupează mai multe măsuri într-o unitate supraordonată, pe care am putea-o numi *rînd metric*. Un asemenea rînd alcătuește în mic — cred, fără excepție — o formă muzicală. La rîndul lor aceste rînduri metrice se încadrează în forme muzicale mai mari. Acest proces de supra — (sau sub) — ordonare dau un lanț neconținut, care lega formele mici de forma muzicală de ansamblu a piesei.

În acest sens o teorie a formelor muzicale a fost făcută în paginile introductive ale studiului meu asupra formei în Pelléas-ul lui Debussy. Reamintesc că între formele muzicale frecvente exista una aproape ignorată de manuale, așa numitul *bar* (AAB) alcătuit din două strofe și o epodă : (1 St + 2 St) + Ep. Fiecare din acestea pot fi la rîndul lor o formă (procedeu numit potențare).

S-a încercat analiza formei în secțiunea inițială a uneia din cele mai dificile secvențe (din punct de vedere al tactării) din „Sacre du printemps“ de Strawinski, — „Glorification de l'élue“. Analiza care urmează a fost făcută în 1961, în timp ce pregăteam un concert din cadrul Festivalului al II-lea G. Enescu, concert care cuprindea și „Sacre“. Pe atunci exce-

lenta analiză a lui Boulez nu apăruse, sau cel puțin nu-mi era cunoscută. O comparație între cele două analize va arăta punctul meu de vedere diferit, asupra modului de cunoaștere a unei piese : 1) pe cînd Boulez face o analiză, strădania mea se îndreaptă neîncetat spre sinteză, spre îmbinarea analizei cu sinteza 2) în analiza mea, în orice moment este urmărită forma (atît în mare cît și în mic) 3) analiza mea urmărește nu numai cunoașterea piesei ci și scopul practic al celei mai lesnicioase însușiri și a redării cît mai pline de înțeles.

Primele 3 măsuri alcătuiesc o mică formă aab (deci un bar) în care strofele sînt două măsuri identice de cite $5/8$, iar epoda o măsură de $9/8$, pe care o vom nota cu un triunghi cu toate laturile îngroșate, pentru a specifica alungirea timpilor în raport cu timpul de bază — pătrim al secvenței.

Cele 4 măsuri care urmează (cifra 105 și prima măsură după cifra 106) alcătuiesc de asemenea un bar, $(1+1) + 2$ măsuri. Dar strofa a 2-a (măsura 2-a după (5) $7/8$ nu mai este aidoma, ci o variantă în care grupul de $5/8$ revine abia după o figură de $2/8$ care prescurtează grupul inițial de $3/8$ al strofei ; tactarea se va face așadar în 3, cu bătaia 2-a alungită. Cele 2 măsuri $3/8 + 4/8$ ale epodei trebuiesc

închipuite mental cu o singură măsură $7/8$, care formează o variantă a măsurii de $5/8$ (o quasi a 3-a strofă) — peste care însă se adaugă un material nou, ascensiunea cromatică de 16-mi cvintole, sextole și septole.

Urmează un grup mai mare alcătuit din 7 măsuri care aduc un material nou, întretăiat însă de elemente deja cunoscute. Dacă luăm în considerare întreaga secțiune de 14 tacte cu care începe secvența „Glorification de l'êlue”, putem spune că ea e un bar de $(3+4) + 7$ măsuri, în care strofele deși nu sînt aidoma, sînt asemănătoare prin material și construcție, iar epoda aduce un material în parte diferit. În ceea ce privește această epoda însăși observăm că ea are 3 strofe care încep fiecare cu cite o măsură de $7/4$.

Prin analiza cu care am încheiat expunerea noastră, credem că am arătat legătura logică dintre forma muzicală și grupările tactelor aksak. Prin expunerea teoretică, care am căutat să fie cît mai cuprinzătoare și mai sistematică, am năzuit să continuăm opera profesorului nostru, Constantin Brăiloiu. Sperăm că prin aceasta am adus o contribuție la elucidarea unei probleme importante a ritmicii muzicii moderne, precum și a dificilei probleme a tehnicii tactelor aksak, parte integrantă a dirijatului modern.

Muza Germani Ciomac

de GINA SOLOMON



zicale. Acest lucru l-a făcut pe fratele ei mai mare, Prof. Ing. Dionisie Germani — și acesta o remarcabilă personalitate a culturii române — să se ocupe mai de aproape de dezvoltarea acestor aptitudini, aducînd pe sora sa la Conservatorul din București. Aici a învățat cu profesoara Ecaterina Ioniu, însă numai scurtă vreme, deoarece fratele Muzei Germani a căutat să o trimită cît mai curînd pentru studii la Leipzig. După cum se știe, acest oraș era, și prin renumitul său Conservator, unul din cele mai însemnate centre ale vieții muzicale și al învățămîntului respectiv în Europa de atunci.

La conservatorul din Leipzig au urmat cîțiva dintre muzicienii noștri ; în anii în care Muza Germani își făcea studiile se mai aflau acolo Mihail Jora, Filip Lazăr, Florica Muzicescu, Sylvia Apostolescu Căpățînă și Didia Saint George. Tînăra Muza Germani a plecat acolo în anul 1904, la vîrsta de numai 14 ani. După concursul de admitere a fost primită în clasa de pian a profesorului Robert Teichmüller, o personalitate de renume mondială în pedagogia pianului. Între celelalte diferite cursuri : muzică de cameră, teorie, contrapunct, fugă, etc., urmate la Leipzig, menționăm și pe acelea la clasa renumitului teoretician Stephan Krehl. Datorită aptitudinilor sale excepționale a fost bursieră a Conservatorului, obținînd în

La 22 ianuarie a acestui an s-a stins din viață pianista și profesoara Muza Germani Ciomac de la Conservatorul de Muzică din București.

Muza Germani Ciomac s-a născut la 7/20 octombrie 1890 în Brăila, unde și-a petrecut copilăria. Începînd din această vreme a arătat deosebite aptitudini mu-

anii de școală și două premii : Premiul Beethoven și premiul Helbing.

După cum informează colege de atunci ale Muzei Germani, profesorul Teichmüller o considera ca cea mai talentată elevă a sa din acei ani. O fotografie a profesorului, datată din 1910, este însoțită de următoarea dedicație : „Iubitei mele eleve, excelenței concertiste (Konzertpianistin) Muza Germani, cu cele mai calde urări pentru un viitor frumos“. Muza Germani a absolvit Conservatorul din Leipzig în anul 1911, rămânând însă încă un timp acolo.

Încă în anii de Conservator, precum și după absolvire, Muza Germani a dat recitaluri și concerte în Leipzig, Berlin, Zwickau și alte orașe din Germania, care s-au bucurat de o excelentă și unanimă apreciere. Pentru ilustrare ne vom mărgini să redăm aici doar câteva scurte extrase din cronicile muzicale apărute în presa din Leipzig după un recital al Muzei Germani dat la 10 februarie 1913.

Astfel, *Leipziger Neueste Nachrichten* scrie între altele : „Bogat înzestrata Românie ne-a trimis în această tânără elevă a Prof. Teichmüller o forță pianistică care aduce acestuia o nouă cinstire.“

Din *Leipziger Zeitung* : „A fost în adevăr un încântător recital de pian, care ne-a dat prilejul să aflăm în această încă necunoscută pianistă un talent pianistic evident.“ *Leipziger Tageblatt* : „Tânără româncă este esențial muzicală. Ieșită din școala Prof. Teichmüller, este și tehnica ei deosebit de solidă și de mare înălțime.“ Iar revista „*Neue Zeitschrift für Musik*“ din februarie 1913 scrie : „Numele Muza Germani este încă necunoscut. Acest nume va avea însă în curând un răsunet puternic, căci dintre toți pianiștii și pianistele care au urcat în acest an pentru prima dată pe fierbintele podium de concert, această tânără româncă este, cu toată tinerețea ei, cea mai inteligentă și mai desăvârșită.“

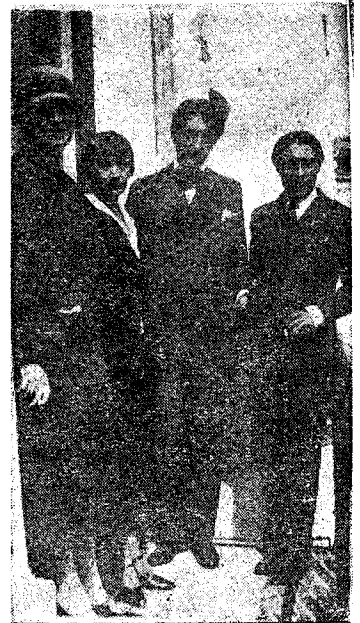
Cu referire la activitatea pianistică ulterioară a Muzei Germani găsim în cartea : „*Meister des Klaviers*“ a lui Walter Nieman (ediția 14, Berlin, 1921, p. 237), următoarele : „...Tehnică ei are claritate, strălucire, șlefuire, iar în *forte* un avânt de oțel, dar niciodată aspru. Simțul formei este puternic (...) iar în modul natural al expunerii se arată o eminentă dispoziție muzicală (...) Ceea ce putem caracteriza ca expresie personală a acestei străluciri pianiste române, este modul cum redă specificul suletesc și sonor al fiecărui compozitor în parte. Ea cântă Brahms în adevăr „cu totul altfel“ decât Chopin sau Debussy.“

Muza Germani a fost laureată a concursului internațional Beethoven, ținut la Leipzig în anul 1920, cu ocazia aniversării a 150 de ani de la nașterea acestuia.

Din anii cînt Muza Germani a stat la Leipzig trebuie menționată primirea călduroasă pe care ea a găsit-o în casa soților Paul și Fanny Zarifopol aceasta din urmă, fiica lui C. Dobrogeanu-Gherea, ea însăși a excelentă pianistă. Aici, ca și în cercul tuturor tinerilor muzicieni români, care se găseau acolo, Muza Germani era cu deosebire prețuită și iubită, atît pentru remarcabilul ei talent, cît și pentru întreaga ei comportare, de o delicatețe și modestie rar întâlnite.

Revenită în țară, Germani, căsătorită între timp cu remarcabilul muzicolog Emanoil Ciomac, s-a relevat

de îndată ca o eminentă pianistă. A cîntat ca solistă sub bagheta lui George Enescu, George Georgescu, Alfred Alessandrescu, Mihail Jora, Vincent d'Indy și Henri Morin. De asemenea a participat în diferite ansambluri de muzică de cameră. În anul 1920 a cîntat și la Paris.



Muza Ciomac (în mijloc) alături de Florica Muzicescu, Ion Nona Ottescu și Alfred Cortot

Cronicile muzicale de la noi o remarcă în aceiași termeni superlativi, ca mai înainte cele din Germania. Într-o cronică din ianuarie 1922, referitoare la interpretarea de către Muza Ciomac a *Concertului în Mi bemol* al lui Beethoven, maestrul Mihail Jora relevă între altele „forța enormă, ... tușeul de o calitate cu totul specială... claritatea cristalină din registrul acut, ... ritmul diabolic și de o precizie minunată, ... sensul și gustul muzical de cel mai înalt grad, ...“

Mai redăm un scurt pasaj dintr-o cronică, care, după părerea noastră spune tot : „Prin colaborarea D-nei Germani Ciomac, cel de al patrulea concert al lui Enescu a constituit o reușită eclatantă. Pentru întâia dată marele artist a găsit o parteneră demnă de a-l secunda în magnificul său travaliu.“ Semnează maestrul Mihail Andricu și este vorba de *Sonata Kreutzer* interpretată la vioară de George Enescu cu Muza Ciomac la pian.

Marile posibilități de muziciană și pianistă ale Muzei Germani Ciomac ar putea fi, desigur incomplet, rezumate după cum urmează : O cunoaștere profundă a stilului fiecărei epoci și în cadrul acesteia, a stilului propriu fiecărui compozitor, pe care știa să-l redea cu toată fidelitatea. O deplină cunoaștere a formelor muzicale și un adînc simț al frazării. La o precizie ritmică rară, Muza Ciomac avea darul ca, printr-o fină și inteligentă agogică, să delimiteze ideile și sentimentele, reinviind apoi mișcarea. Încă în cronicile din Leipzig se relevă cu deosebire accentuare tehnica tinerei pianiste, care nu a putut decît să se mai desăvârșească în decursul anilor. O paletă coloristică bogată, o căldură a tonului și o mare diversitate a tușeului. În piesele polifonice știa să facă să apară — altfel într-o perfectă fuziune — diferitele voci cu planurile sonore distinct diferențiate. Pentru modul

cum interpreta muzica marilor clasici a fost premiată în Germania. Era totodată o admirabilă interpretă a romanticilor, iar muzica impresionistă o reda cu subtilitate și o rară sensibilitate.

Din păcate, în pofida acestor înalte însușiri, bazate pe o instrucție muzicală superioară și pe o cultură bogată, prin care Muza Germani Ciomac ar fi putut deveni o pianistă de renume mondial, ea a cântat puțin în public, spre a înceta curînd cu totul. Mai întii ca urmare a modestiei sale, apoi datorită nenorocirii de a-și pierde fiul mult iubit, în sfîrșit, o intensă ferveare religioasă, care pînă la urmă a făcut-o să renunțe cu totul și deliberat de a mai apare în public.

Astfel, Muza Germani Ciomac s-a dedicat mai de parte numai pedagogiei pianului, pe care a înțeles-o ca un apostolat. Profesoară la Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică din București de la 1 Aprilie 1922, a funcționat aici fără întrerupere pînă la 1 septembrie 1949.

Muza Ciomac și-a făcut ucenicia pedagogică chiar la Conservatorul din Leipzig unde, așa cum sîntem informați și în această privință de colege ale sale de acolo, Prof. Teichmüller îi încredința elevi de ai săi, pe care să-i ajute la însușirea tehnicii, încă noi atunci, de braț și greutate, pe care Teichmüller o propagă, pe care Muza Germani și-o apropiase repede și bine.

Asupra activității profesionale a Muzei Ciomac la Conservatorul din București s-ar putea începe cu unele caracterizări într-un anumit fel „negative”. În adevăr, ea nu a insistat niciodată să-și aleagă să aibă în clasa sa numai elevi din cei mai străluciți, nici nu căuta să se debaraseze de unii mai puțin promițători, ci a lucrat întotdeauna cu același interes și cu aceeași totală dăruire, cu toți elevii care îi erau repartizați. Profesoara Ciomac nu s-a străduit să evidențieze vedete și nu a încurajat vedetismul la

elevii săi. Deși ea însăși posesoare a unei tehnici pianistice desăvîrșite, nu era dogmatică și rigidă în problemele de tehnică, înțelegînd că trebuie să se țină seama și de particularitățile individuale ale aparatului pianistic și de cele motorii ale elevului. Fără a neglija ceea ce este esențial în tehnică, a apreciat mai mult rezultatele, decît o obsedantă insistență asupra procedeelelor.

Profesoara Muza Ciomac pretindea de la elevii săi o absolută respectare a textului cu stilul său particular, precizia ritmică, culoarea și calitatea sunetului, precum și frazarea exactă ca o condiție esențială pentru expresia clară a conținutului de idei și sentimente al unei piese muzicale. Este desigur de prisos să enumerăm acum toate multiplele cerințe ale pianisticii moderne, care erau desigur toate și în atenția profesoarei Muza Ciomac. Dar aici ea era ajutată de o înaltă muzicalitate, de experiența unei activități pianistice proprii, precum și de o bogată cunoaștere a literaturii pianului pînă în cele mai adînci sensuri și mai mici detalii, pe care, totodată calm și cu tact știa să le transmită elevilor.

Pe această cale, profesoara Muza Germani Ciomac a dat un însemnat număr de absolvenți care, fiecare după posibilitățile sale și după împrejurările respective, s-au afirmat și se afirmă ca soliști, compozitori, membri în formații muzicale, ca profesori în învățămîntul inferior și superior, ca muzicologi, etc. Toți aceștia își amintesc cu cea mai profundă recunoștință și cu pietate de profesoara lor, Muza Germani Ciomac.

Am vorbit pînă aici de Muza Ciomac numai ca pianistă și profesoară, dar ea a fost totodată și un caracter de mare puritate și de cea mai deplină omenie. De aceea nu numai foștii ei colegi și elevi îi păstrează o frumoasă amintire, ci și toți aceia care, într-un fel sau altul au cunoscut-o.

NOTE ● NOTE ● NOTE ● NOTE ● NOTE ● NOTE ● NOTE

● *Sărbătorile Muzicale din Touraine (a 7-a ediție) s-au desfășurat anul acesta (între 26—28 iunie și 3—5 iulie) în vechiul și pitorescul edificiu de la Meslay. Au participat printre alții: Soliștii și corul Radiodifuziunii franceze sub conducerea lui Marcel Couraud, cu lucrări de Ohana și Xenakis; pianistul italian Arturo Benedetti-Michelangeli, care consacră o parte din recitalul său lucrărilor lui Debussy, precum și Quartetul „Parrenin”.*

● Casa de discuri Vega este pe cale să editeze, în trei volume, integrala lucrărilor pentru pian de Franz Liszt, în interpretarea mării pianiste France Clidat. Dacă Anja Silja și Gwyneth Jones reprezintă „noul val” al artei lirice, desigur France Clidat este corespondentul lor în arta pianistică. Spre deosebire de unele ilustre predecesoare ale sale, France Clidat este simplitatea însăși

și consideră perfecțiunea sa tehnică drept un mijloc de a exprima prin interpretarea sa tot ceea ce simte în redarea unei lucrări muzicale. Mai bine ca mulți alți pianiști, ea știe să regăsească climatul unei lucrări sau ambianța visată de compozitorul respectiv. Laureată a premiului Franz Liszt de la Budapesta, în anul 1956, tinăra pianistă păstrează compozitorului o mare venerație.

● Editura pariziană Fayard a tipărit de curînd volumul de Jean și Brigitte Massin (autori ai monumentalei lucrări Ludwig van Beethoven — Fayard, 1967) — *Dragostea unică a lui Beethoven și Beethoven și Sonatele sale.*

● *În 26 și 27 septembrie 1970 va avea loc al U-lea Concurs Internațional de canto individual de la Roubaix, la care pot participa cîntăreți și cîntărețe care nu s-au dedicat carierei lirice ci desfășoară doar o activitate amatorială. Limita de vîrstă: 40 ani împliniți în 1970.*

CRONICA LIRICĂ :

„Secretul lui Don Giovanni” de Cornel Țăranu — în premieră la Cluj

O glumă, dar o glumă bună, servită cu fidelitate de libret, muzică și realizarea scenico-interpretativă, cu această plăcută impresie m-am despărțit de premiera clujeană din 8 iulie, *Secretul lui Don Giovanni* de Cornel Țăranu. Un afiș, nu mai puțin inspirat, preciza cu umor că spectacolul se adresează în egală măsură „atît iubitorilor genului de operă cît și... aceluia care o detestă”. Era doar o mică amprentă a faptului scenic anunțat, care stîrnind zîmbetul cititorului, îi incita totodată și curiozitatea. Dar totul nu s-a rezumat la o simplă abilitate publicistică, căci verificarea a confirmat speranțele publicului. Mai mult chiar, aș spune că ironia notei păstra lăuntric și o mare doză de adevăr. Rezultatul a dat dreptate autorilor, deoarece „cele trei sarcasme lirice” prezentate dispun de punți de comunicare cu numeroase categorii ale iubitorilor de artă. De o factură modernă, deosebit de spiritual, și de o dinamică cursivitate, spectacolul reușește într-adevăr să deconecteze, să destindă o sală suficient de eterogenă ca preferințe estetice imediate, sală care devine astfel o atentă și aprobator amuzată martoră a evenimentului artistic oferit. Ce-i drept, satisfacția recepționării presupune totuși o anumită structură intelectuală, presupune un spectator care cunoaște teatrul contemporan, a auzit despre „comedia dell'arte”, a răsfoit un album de reproduceri Picasso, a înțeles ori s-a convins că se poate scrie muzică bună de operă și în afara belcanto-ului ș.a.m.d. Sînt norme de cultură contemporană obligatorii pentru omul civilizată al zilelor noastre și triste semne de întrebare se pot ridica acolo unde ele nu există. N-am simțit însă asemenea probleme la marea majoritate a publicului venit la premiera amintită. Dovada? Primirea deosebit de caldă făcută spectacolului. Dar nu-i mai puțin adevărat că au fuzionat multe motive artistice în generarea succesului. Cheia principală o are totuși calitatea lucrării în sine.

Ca punct de pornire, un libret excelent realizat de Ilie Balea (el este totodată și regizorul spectacolului) după o idee de Deak Tamas. Deosebit de muzical, de o melodiosă sonoritate, libretul oferă o concentrată substanță dramaturgică gîndită în formulări concise și de o anume, binevenită, ținută intelectuală. O ritmică internă strînsă și atent susținută determină o cursivă înlănțuire de replici, în general scurte și cu adresă precisă. Activa dinamică lăuntrică a tex-

tului și lapidarul concept de transmitere a unei dense și colorate țesături ideatice folosesc totodată o limbă română cultă, foarte bogată în neologisme, ce include și cîteva momente în latină și italiană veche. Prin această ultimă trăsătură, ce favorizează utilizarea cuvintelor intrate prin timp și cultură într-un larg circuit internațional, autorul asigură o capacitate mărită de comunicare și recepționare pe plan european a prezentării sau cunoașterii în original a lucrării. Și intenția apare întru totul salutară pentru un libret de operă. Concomitent ni se propune astfel și unul din principiile generale ce străbat triada completă: text, muzică, rezolvare scenico-interpretativă. Anume — principiul colajului.

Scris într-o formă versificată cu variate nuanțe de cadență ritmică (se refuză concepției de ansamblu scena în proză de la începutul actului II) libretul dezvoltă o acțiune cu mult farmec comic pe baza unei gîndiri dramaturgice extrem de moderne ce nu va ocoli, de pildă, profiluri structurale întîlnite în lumea teatrului absurd, dar mai ales în lumea așa numitului antiteatru — valorificînd totodată și caracteristici specifice comediei dell'arte.

Ca loc și timp, acțiunea evoluează „într-un han, undeva în Europa între Barcelona — Veneția — Viena, pe la jumătatea unui foarte relativ secol al 18-lea”. Și are o sensibilă importanță precizarea celui „foarte relativ” pentru că în fond „contemporanul” asimilează pînă la identificare spiritul istorico-legendar. Ne aflăm departe de orice popas în lumea celebrelor întîmplări. Trăiește aici doar legendara faimă a cuceritorului Don Giovanni, nota autenticului intrat în eternul valoric, reclădindu-se însă pe norme de apropiere la specificul spiritual al epocii noastre. Asemănător este cultivată și prezența celor două personaje, emblemă a comediei dell'arte: Colombina și Arlecchino, ce sînt concepute cu rol comentator.

Și așa, între un pepsi, un cocteil, sau un poker, un minijoupe și un continuu zîmbet pentru sală, se înfiripă contextul general în care se desfășoară acțiunea celor opt personaje ale lucrării: două perechi, soț și soție (Rafael și Pepita, Calisto și Isabela) cuplul Arlecchino — Colombina, hangiul Cecco și bineînțeles Don Giovanni.

Odată cu venirea la han a faimosului cavalier, echilibrul lînced al conviețuirii zilnice se destramă, în sufletul plictisitelor personaje de liniștea vieții conjugale, înfiripîndu-se dorința de aventură. O vor căuta mai întîi doamnele, și nu peste mult timp soții lor. Numai că „Noaptea cea mai minunată / Din cîte am trăit vre-odată / cîntată în canon, se va dovedi curînd fără nimic deosebit în fond. O confuzie creată a demonstrat

final „o axiomă a dragostei: contextul face textul“.

Nici unul dintre soți nu a comis vre-o infidelitate. Secretul dezvăluit de Don Giovanni drept „atotputernicul izvor miraculos al vieții“ — dragostea, l-au verificat Rafael și Pepita, Calisto și Isabela fără să-și dea seama „într-un adulter ireproșabil“ (subtitlul lucrării).

Farmecul deosebit de amuzant al subiectului în sine, calitățile libretului ce îl dezvoltă fără cea mai mică urmă de vulgaritate, asigură astfel un fundament prețios muzicii semnate de Cornel Țăranu. În partitura sa, începută în urmă cu un an și terminată în mai, anul curent, compozitorul încearcă să-și imagineze — după propriile-i mărturisiri — cum anume s-ar contura o operă bufă scrisă de un Mozart sau un Rossini de astăzi. Este doar ideea de plecare a lucrării. În realizare, nimic comun însă cu muzica creatorilor citați.

Elaborarea gratifică cu rol de suveranitate principiul colajelor, fără ca faptul să fie în detrimentul unității stilistice de ansamblu. Nimic nu intervine la voia întâmplării, ci rezultă dintr-o gândire creatoare ce și-a asimilat pînă la identificare o eterogenă lume de componente muzicale aparținînd tradiției și contemporaneității, împletindu-le într-un mod uimitor de organic, de încheșat, pe întregul materialului muzical. Și în această unitate conceptuală, au loc întâlniri de elemente stilistice de natură medievală, renescentistă, preclasică, serială și jazz-istică. Medievalul se află reprezentat prin utilizarea unor intonații de cîntare gregoriană aduse la sfîrșitul actului întâi, în text latin, sau de intonații, aparținînd artei truverilor de la începutul secolului XIII (începutul actului al II-lea). De la Renaștere, compozitorul a împrumutat apoi, madrigalul; din baroc adoptă, mergînd pînă la citarea tematică, idei din cunoscuta *Fiorii muzicale pentru orgă* de Frescobaldi, apoi forme de dansuri caracteristice (gavotă sau menuet) ce vor conviețui alături de forme de dansuri foarte vechi, ca sarabanda sau forlana, ca și forme polifonice preclasice specifice, de tipul passacagliei sau fugii. Lumea colajelor poposește apoi la tehnica serială, reprezentată prin momente aleatorice și pointiliste, și la caracterele muzicii de jazz. Se cere subliniat faptul că elementelor de jazz (exclusiv tip blues și swing) le revine un rol foarte important în partitură. Autorul ajunge chiar pînă la crearea unor momente autentice, așa cum s-ar defini de pildă arieta lui Cecco din actul al doilea sau finalul operei. De asemenea se află sub influența coloritului jazz-istic orchestrația lucrării, trăsătură servită și prin introducerea în totalul orchestral, nedepășind cifra 15, a unor instrumente specifice acestui gen muzical: saxofonul, orga electronică, contrabas electronic, baterie.

Din punct de vedere creator, muzica elaborată de Cornel Țăranu se bazează în majoritate pe material tematic propriu. Există numai cele trei excepții amintite, cînd compozitorul citează

motive de cîntec gregorian, trubaduresc și frescobaldian.

În structura partiturii evoluția muzicală lasă să se observe, pe de altă parte, și o orientare de valorificare a principiului leit-motivic. Ce-i drept, însă, într-un mod destul de strîns (unele scurte fragmente de serii sînt investite, de pildă, cu un asemenea rol). La notele de pînă acum se adaugă — și era de așteptat avînd în vedere specificul genului muzical creat — prezența recitativului cu precizarea că întrebuițarea apelează la o mare varietate de tipuri născute în cadrul istoric de evoluție al genului.

În concluzie, o partitură deosebit de colorată, plină de ritm, de o perfectă sensibilitate modernă, o operă bufă de factură camerală care, soluționînd admirabil omogenitatea de ansamblu, funcționează de fapt trei direcții stilistice reprezentative ale lumii muzicale contemporane: neoclasicismul, serialismul și jazzul.

Scrisă pentru studenții Conservatorului G. Dima din Cluj, lucrarea și-a datorat în consecință premiera unui tînră colectiv interpretativ, premieră ce a încheiat totodată stagiunea curentă a așa numitei „Camere experimentale a Conservatorului G. Dima — Gong 49“. Distribuția: Nicolae Simulescu — Don Giovanni, Emil Gherman — Rafael, Clara Clopot — Pepita, Gheorghe Roșu — Calisto, Eva Vass — Isabela, Viorel Dihel — Cecco, Mihai Zamfir — Arlechino, Iris Dorcu — Colombina.

Modul de prezentare a confirmat o bună și serioasă pregătire în aprofundarea muzicală a partiturii ca și în soluționarea unor norme de punere în scenă, ce apelează cu multă insistență la elementul coregrafic desprins din lumea dansului modern sau a pantomimei. În interpretarea lor, cei 8 tineri soliști reușesc o armonioasă relație între actorie — muzicalitate — maleabilitate scenică. Au meritul de a-și fi educat o frumoasă dicțiune ce slujește consecvent virtuțile artistice ale textului. Totul începe de la o anumită poziție intelectuală, preocupată să asigure prezența bunului gust, a sensibilității spirituale, a dinamicii, iar mai presus de orice, prezența unei coeziuni stilistice de spectacol. Munca de perfecționare interpretativă poate totuși continua avînd în vedere trimiterea spectacolului la Festivalul internațional de artă studențească de la Bayreuth. Luorarea este prea bună pentru a umbri cu reliefări, cîteodată exagerate, sau mai bine zis prea afișate, de trăsături în construirea caracterelor (de exemplu în interpretarea personajului Isabella). În general vorbind însă, identificarea cu rolurile încredințate se simte uneori încă insuficient atinsă pe linia unui triumf deplin al atitudinii scenice total degajate, de o superioară naturalețe artistică pe care o solicită regia. De asemenea finalul operei are nevoie de o mai mare susținere interpretativă. Probabil că aceste observații le-a generat și emoția de premieră a tinerilor interpreți. Cîteva repetiții în plus le pot elimina însă cu ușurință. Oricum, ele constituie numai detalii ce

nu umbresc totuși cu nimic meritele principale și foarte importante, superioara calitate a spectacolului clujean al cărui succes (las la o parte valoarea lucrării) rămîne în esență foarte mult dator celor trei coordonatori principali: regizorul Ilie Balea, scenograful George Codrea și dirijorul Petre Sbircea.

Fără a mă opri asupra fiecăruia în parte, voi reliefa doar ceea ce m-a impresionat cel mai mult: calitatea superioară a colaborării artistice, dezbătînd pe coordonatele unei suverane fidelități față de lucrare, problema de a crea și impune o totală unitate de spectacol. Rezultatul: o premieră ce oferă sălii o continuă revărsare de spirit, voce bună, ritm și culoare. Este un spectacol făcut pe dimensiunile sensibilității moderne și totodată de o deosebită prospețime și vitalitate tinerească nu numai pentru că lucrarea este nouă sau intenpreții studenți, ci și pentru că, în totalitate, concepția artistică vine în întîmpinarea sălii cu acea fermecătoare vigoare tinerească.

THEODORA ALBESCU

Ludovic Spiess la Scala

Scala!... Nume prestigios și fascinant, pentru toți cîntăreții și iubitorii muzicii. Renumita operă milaneză este, de aproape două sute de ani, instituția de mare faimă a lumii, pe a cărei scenă s-au perindat toate celebritățile intrate în istoria oîntului. *Teatro alla Scala* a fost înălțat după ce *Teatro Regio Ducale* fusese distrus de

Cu Birgit Nilsson în „Turandot“



foc în 1776. Atunci, împărăteasa Maria Teresa a ordonat arhitectului di Foligno, să clădească un nou teatru care să fie cel mai magnific din lume. Noua operă a fost deschisă în august 1788 cu *Europa Riconosciuta* de Salieri.

Interiorul operei, decorat în alb și auriu, are cinci rînduri de loji (în totul aproape două sute de loji, fiecare cu o mică anticameră) iar sus, galeria. Teatrul poate cuprinde 3.600 locuri și audiția este, în orice punct, excelentă. Dar chiar și arcadele exterioare, ale porticelor, sînt construite așa încît să nu dezmințită reputația minunatei acustici a Scalei. (Ne amintim că, acum mulți ani, șoptind cuvinte în fața unei asemenea arcade, ele au fost auzite distinct în partea opusă, datorită reflexiei, în condiții optime, a sunetelor).

Faptul de a fi cîntat la Scala reprezintă o nediscutată consacrare. Orchestra, corul, sînt colective artistice de mare valoare, iar șefii de orchestră care s-au aflat la pupitrul dirijoral au fost gloriile baghetei, în frunte cu Toscanini. Azi, ei poartă nume va Herbert von Karajan, Georges Prêtre, Giuseppe Patane, Nino Sanzogno ș.a. Este de arătat că pe lîngă Scala funcționează o școală de canto precum și una de balet.

În luna mai, tenorul Ludovic Spiess a cîntat la Scala în trei spectacole *Turandot*, interpretînd dificilul rol al prințului Calaf. Repetițiile finale au avut loc pe marea scenă. Acest lucru e foarte necesar, spre a da posibilitatea cîntăreților să se familiarizeze cu scena imensă și de largă deschidere. La pupitrul dirijoral, încercatul șef de orchestră Nino Sanzogno l-a scutit pe Ludovic Spiess, după două repetiții, să mai participe și la celelalte, socotindu-l întrutotul satisfăcător — ceea ce nu l-a scutit însă, pe cîntărețul nostru, de emoțiile inerente debutului pe această importantă scenă a lumii. Un alt amănunt demn de reținut: între repetiția generală și spectacol li se lasă cîntăreților, un „respiro“ de patru zile, spre a se prezenta la spectacol cu totul odihniți. Din distribuție au făcut parte, între alții, sopranele Birgit Nilsson și Mirella Freni; succesul a fost excepțional. Aria *Nessun dorma*, punctul de maximă forță al lui Spiess, a fost aplaudată la scenă deschisă, dar spectacolul nu se întrerupe și ariile nu se repetă. La sfîrșit a urmat cel de al doilea... spectacol: înțîlnirea cu publicul, cu nenumărați amatori dornici să-i felicite pe interpreți, să obțină autografe etc.

Alta socotim însă că este izbînda importantă a tenorului nostru și anume: a fost invitat, pentru stagiunea viitoare, să cînte în *Trubadurul*, la Scala. În stagiunea viitoare, Ludovic Spiess a fost invitat, de asemenea, să cînte *Aida* la Roma, *Trubadurul* la Palermo și la Napoli, cu prilejul comemorării a 70 ani de la moartea lui Verdi.

Ulterior, s-a înfîlnit la Wiesbaden și Stuttgart, cu colectivul Operei române. Spectacolele cu *Boema* au reprezentat un adevărat triumf.

Astfel *Stuttgarter Nachrichten* din 25 mai, spune între altele: „Această Boemă a fost o srbătoare a artei cîntului. Dominînd totul, l-am aflat pe Ludovic Spiess care ne este bine cunoscut în urma nenumăratelor sale spectacole, strălucit susținute la noi. În toate registrele a triumfat cu vocea sa, trecînd cu ușurință, ca fulgur,

de la lirism la un brio vehement în registrul acut al vocii. Nu-mi pot imagina un cântăreț mai bun în rolul lui Rodolfo. Alături de el Teodora Lucaciu în rolul lui Mimi, poate fi caracterizată cu cuvântul „dulce”. Cultura ei vocală s-a vădit ideală în acest rol. O subretă veritabilă, cu mult temperament a fost Maria Crișan, o Musettă de neuitat. În ansamblul cvartetului: Vasile Martinoiu cu vocea sa care suna atât de frumos și tot astfel Viorel Ban în rolul lui Collin și Lucian Marinescu în rolul lui Chaunard. Foarte frumos a sunat corul. În sfârșit un succes imens, multe strigăte de bravo“.

Despre regia semnată de Hero Lupescu, *Stuttgarter Zeitung* din 25 mai scrie, între altele că: „a reprezentat un teatru muzical realist izvorât din peisajul sufletesc al scenelor lui Henri Murger tradus muzical de Puccini; o punere în scenă de o vitalitate copleșitoare și o diversitate plină de culoare“.

Desigur, nu putem decât să ne bucurăm de succesele artiștilor noștri, peste hotare.

J.-V. PANDELESCU



Inchiderea stagiunii la Filarmonica „G. Enescu”, Dirijor: A. Fistoulari

Secvențe muzicale estivale

Regretatul dirijor George Georgescu a creat tradiția închiderilor de stagiune la Filarmonica „George Enescu”, cu *Simfonia a IX-a* de Beethoven. Cu atât mai potrivită a fost această încheiere acum când, în plin „an Beethoven”, bicentenarul nașterii marelui compozitor este comemorat pretutindeni cu tot fastul cuvenit. De altfel aruncând o privire cât de sumară asupra programelor Filarmonicii din anul curent aflăm incluse cu regularitate lucrările simfonice beethoveniene, prezentate atât de dirijorii permanenți ai instituției, Mircea Basarab și Mircea Cristescu, cât și de alți șefi de orchestră din țară sau de peste hotare. La rândul lor, soliștii noștri de frunte au interpretat muzică simfonică și de cameră, fiind de citat, între altele, interesantul ciclu integral al Trio-urilor cu pian, prezentat de pianistul Valentin Gheorghiu, violonistul Ștefan Gheorghiu și violoncelistul Cătălin Ilea.

Concertul de închidere a stagiunii, cuprinzând uvertura *Leonora III* și *Simfonia a IX-a în re minor*, s-a aflat sub

bagheta cunoscutului șef de orchestră Anatole Fistoulari, prim dirijor al orchestrei „London Philharmonic“.

Ne-am bucurat să-l vedem pe dirijorul londonez în mijlocul nostru. Anatole Fistoulari a fost realmente un copil minune care la vârsta de șapte ani, în 1914, a dirijat din memorie la Opera din Kiev, orașul său natal, *Simfonia a șasea, Patetica* de Ceaikovski. Învățătura muzicală și-a primit-o de la tatăl său care la rîndu-i i-a avut ca profesori pe Anton Rubinstein și Rimski-Korsakov.

Aceste amănunte ne explică într-o măsură și faptul că un mare artist ca Șaliapin l-a ales pe Fistoulari să conducă, începînd din 1933 vreme de trei ani, stagiunea sa de operă de la Teatrul Châtelet din Paris.

Arta dirijorală a lui Anatole Fistoulari este simplă și directă, elocventă; concepția sa asupra lucrărilor prezentate, clasicizantă și sobră.

Din capul locului, în uvertura *Leonora III* ne-a impresionat plăcut sonoritatea de ansamblu pe care a generat-o. Orchestra a sunat plin, omogen, rotund.

Introducerii *Adagio* a uverturii i-a comunicat acel caracter tainic, specific, iar temei centrale vijelioase, mult dinamism. Trompeta ce cîntă în culise nu a fost însă

obligată să marcheze acele diferențe de intensitate care simbolizează, cum se știe, anunțarea apropierii guvernatorului salvator al lui Florestan. A rezultat o oarecare uniformitate a cîntului, compensată însă de strălucirea imprimată finalului.

Este bine cunoscut sensul umanitar, generos, al grandioasei capodopere, *Simfonia a IX-a*: înfrățirea tuturor oamenilor întru același gând al bucuriei, al libertății și păcii.

Ascultînd *Simfonia a IX-a* redată cu o mare pondere și seriozitate a concepției, am înțeles, odată mai mult, că muzica lui Beethoven în genere trebuie lăsată să vorbească de la sine. Strawinski avea perfectă dreptate cînd cerea ca muzica sa să nu fie interpretată ci pur și simplu executată.

Și dirijorul Fistoulari a lăsat, într-adevăr să glăsuiească muzica. Poate că s-au făcut simțite, pe alocuri, unele fluctuații de tempo, unele respirații mai accentuate, ca de pildă în dramaticul final al părții întîia. Dar desfășurarea în genere a lucrării a fost realizată la modul sobru, al unei afirmate corectitudini, ceea ce socotim că este esențial.

Am vibrat la acea înălțare, ca din adîncuri, cu care debutează mișcarea întîia, cu nota ei misterioasă și apoi maiestuoasă, am urmărit neabătuta pulsație ritmică a *Sherzo-ului*, realizat cu toată vivacitatea cerută, întrerupt doar de trio care anticipează finalul și ne-am lăsat furati de cantabilitatea părții a treia, *Adagio*, pagină de adîncă reculegere și nostalgică reverie. În sfîrșit, ultima parte atît de complexă în care vocile umane — tratate de altfel destul de instrumental — au clamat, cu plenitudine și cu accente eroice, celebra *Odă a bucuriei*.

Corul — dirijor Vasile Pântea — și orchestra Filarmonicii, deși la sfîrșit de stagiune, s-au achitat cu totul onorabil, susținînd cu brio și uneori cu totul în forță — o partitură deosebit de exigentă, dîndu-i la solicitarea dirijorului tot relieful sonor cerut. Soprana Emilia Petrescu cu vocea sa cristalină, intensă și atît de justă, mezzosoprana Martha Kessler, caldă și învăluitoare ca expresie, tenorul Valentin Teodorian într-o excelentă dispoziție vocală și cu o dicțiune exemplară și baritonul Gheorghe Crăsnaru care în ciuda unei ușoare indispoziții inițiale a reușit să susțină rolul său în chip satisfăcător, au contribuit din plin la succesul concertului beethovenian de încheiere a stagiunii.



După încheierea stagiunii propriu-zisă, orchestra simfonică a Filarmonicii „George Enescu” a oferit, între altele o seară „Gershwin”, sub conducerea dirijorului George Byrd din S.U.A. solist fiind pianistul Dan Mizrahy. A fost o seară de jazz simfonic care, cum era de așteptat, a atras un public numeros.

Uvertura cubaneză, piesă melodică și totodată ritmică ne-a introdus în atmosfera muzicii lui Gershwin, acest talentat compozitor american, mort, cum se știe, cu totul prematur. Orchestra cu o amplificare sensibilă a grupului instrumentelor de percuție a redat convenabil, sub impulsul dirijorului Byrd, caracterul deseori sinco-



Dirijorul George Byrd din S.U.A.

pat al muzicii și totodată cantabilitatea și coloritul ei specific. Motivele dansante au fost îndeosebi bine realizate.

În *Concertul în fa* pentru pian și orchestră am apreciat cadențele lirice ale pianului, prezentate cu un plăcut *swing* și o intensă participare de către Dan Mizrahy; de asemenea atacurile în plin ale orchestrei, ca și pasajele cantabile în care pianul cînta obligat.

Rhapsody in blue rămîne piesa inspirată și de mare circulație a lui Gershwin, în care tempo-ul de *blues* primează. Este și lucrarea preferată a pianistului Dan Mizrahy care și-a făcut din ea mica sa specialitate; realitatea e că solistul a cîntat-o cu mult nerv, cu siguranță, cu o trăire puternică a ritmurilor lucrării, a vivacității acestora. L-am regăsit pe pianistul Mizrahy, care ar putea fi mai des prezent în concertele noastre, bine pregătit, într-o excelentă formă.

Antrenantă, cu caracter de amuzament facil a apărut, în încheierea concertului, suita din opera *Porgy and Bess*. Selecțiunile aranjate contrastant de către Robert Russell Bennett, au oferit alternativ pasaje sentimentale, lirice și ritmice, dinamice, pe care orchestra le-a redat vioi, spiritual, la solicitările dirijorului Byrd. Concert-maestrul Varujan Cozighian a avut din capul locului o intervenție solistică melodică susținută cu justete și comunicativă caldă.

Talent muzical remarcabil, dirijorul George Byrd care are de altfel o frecventă prezență la Festivalurile internaționale și la pupitrul unor importante orchestre simfo-

nice, a stăpînit bine orchestra. Gestica sa este simplă dar persuasivă și ritmurile cu caracter jazzistic au avut în el un tălmăcitor vibrant, plin de elan. Am fi dorit totuși, ca unor crescendo-uri de intensitate să le fi imprimat o mai afirmată potență, să comunice, de asemenea un anumit stil mai... fierbinte, interpretării.



Am deslușit în această titulatură simbolică faptul că formația și-a cucerit cu „sînge, sudoare și lacrimi” locul său în lumea iubitorilor de muzică ușoară din S.U.A.

Alcătuită din nouă muzicanți (majoritatea avînd studii universitare) formația „Blood, Sweet & Tears” interpretează un repertoriu larg de muzică „pop”, folk, jazz ș.a. depunînd o energie uriașă, întrucît concertele sînt date în incinte mari și pe stadioane (sistemul de amplificare este ei însuși gigantic, cîntărind tone întregi).

Concertul dat în sala patinoarului „23 August” ne-a prilejuit contactul mai întîi cu cîntărețul american de culoare Casey Anderson care și-a dat concursul la concert. A fost partea „potolită” a spectacolului, cînd acompaniindu-se singur la chitară a redat unele cîntece cu caracter pronunțat ritmic dar totodată și lirice. Vocea sa a apărut frumos timbrată, generoasă. Casey Anderson a avut momente interesante de cînt nuanțat, din păcate acoperit de entuziasmul tumultuos al tinerilor din sală.

A intrat în joc, apoi, David Clayton-Thomas solistul vocal al formației și animatorul ei. Trebuie să arătăm că fiecare interpret stăpînește mai multe instrumente și grupul alămurilor a avut pasaje improvizatorice, în stil jazzistic, de remarcabil interes. Sînt de citat Fred Lipsins, Lew Soloff, Chuck Winfield și Jerry Hagman pentru cîntul lor plin de strălucire, pentru fantezia lor artistică și spiritul colectiv al improvizărilor.

Interesante, de asemenea, aranjamentele lui Dick Halligan la orgă, cîntul său ponderat, liniștit, copleșit însă de intensitatea cu care se afirmau alămurile (pentru a nu mai vorbi de Bobby Colomby bateristul formației, excelent, de altfel). Recunoaștem că au fost și momente de acalmie, de debut eufonic, la alămuri de pildă, după care însă urmau dezlănțuiri dinamice în care fiecare instrumentist supralicita la intensități sonore cît mai mari, purtate la paroxism de amplificarea de care dispune formația și sprijinite de sutele, chiar miile de suporteri din sală.

Pentru a putea discuta cum se cuvine realizările indiscutabil meritorii, ale formației, am fi dorit să o ascultăm, undeva, în liniște și fără amplificare, cînd credem că ne-am fi bucurat realmente de ceea ce se numește „bună muzică” fie ea cît de... ușoară.

J.-V. P.

Recitaluri :

Gabriel Amiraș, Șerban Lupu

Afirmarea lui Gabriel Amiraș a fost, fără îndoială, legată de contextul unor competiții artistice, în care calitățile interpretului trebuiau să-și dovedească forța de a convinge. Amiraș este acest fel de muzician, personal în concepția asupra lucrărilor prezentate, format în gîndirea riguroasă a clasicismului. Au demonstrat-o mai de mult, participările sale la întîlniri internaționale — Bucu-

rești, Viena — cit și aparițiile sale în concerte și recitaluri. Periodic, prezența sa la București, chiar în afara Concursului „George Enescu”, a marcat o ascendență evidentă a maturității interpretative, un progres poate mai puțin spectaculos, dar în același timp de mai largă întindere temporală.



Recentul său recital Beethoven se înscrie tematic în prezentarea cu prilejul Bicențenarului, a unui important capitol de creație. Au fost alese lucrări diferite ca epocă, înlesnind interpretului posibilitatea demonstrării complexei gîndiri a compozitorului, de la lucrări ce aparțin încă tradiției, pînă la opusuri finale. Astfel, *Sonata op. 10 nr. 2* cu ecouri haydiene, s-a depănat în limitele unui desen clar, în care eleganța proporțiilor face firească meditația și, pe de altă parte, vioiciunea ritmică. Dacă aici Gabriel Amiraș ne-a oferit o limpede concepție stilistică, valorificată și de firescul tehnicii sale, în schimb unele umbriri și inconsecvențe, chiar dacă apar ca trecătoare, nu au satisfăcut pe deplin în celebra *Sonată „Patetica”*. Credem însă că este vorba doar de o nerezolvare și insuficientă finisare a lucrării, poate prea repede adusă în fața publicului. În sprijinul acestei remarcă, departe de a căuta scuze, vine reușita muzicianului în două partituri ređutabile — *Sonatele op. 109 și 110*. Amiraș reușește în aceste simfonii pentru pian să se ridice la nivelul complex al problematicei, abordându-le cu gravitate, impletind sobra clamare de esență romantică, cu poezia transcendențială a amurgului beethovenian. Ne gîndim în special — deși ar putea fi alese și alte exemple — la minunata *Arietta cu variațiuni din op. 110*, la magistrala construcție ce încheie marele capitol al sonatelor pentru pian. Pregătită de frămîntatul *Allegro* al primei părți, *Arietta* pornește de la discretă intonație a unei imagini aproape ireale, căpătînd treptat contururi fascinante prin fantezista înlănțuire a sunetelor. Amiraș i-a căutat parcă explicația, unitatea ideii, lăsînd detaliul, preferînd să-l estompeze în favoarea arcului de boltă uriaș, nerepetabil. Desigur, interpretarea unei asemenea lucrări poate invita la diverse comparații cu performanțele unor coloși ai pianului. Dar, să remarcăm, dacă din asemenea comparații am putea cîștiga o experiență interesantă de laborator, valoarea reușitei lui Gabriel Ami-

raș nu este diminuată. Căci, prin ceea ce a făcut, a captat atenția ascultătorului, l-a determinat să-l urmărească în pasionanta aventură a spiritului. Adică, dincolo de artificiile estetizante, a avut curajul să își impună opinia, să-l interpreteze pe Beethoven în condițiile unui artist care își cunoaște resursele și știe că se poate adresa. Ceea ce este, în mod cert, un semn de maturitate ce deschide largi perspective acestui tânăr artist român.

De câțiva vreme, Comitetul Municipal U.T.C. al orașului București a preluat inițiativa de a organiza o mai susținută activitate de educare muzicală a tineretului, și prin intermediul Caselor de cultură. Un exemplu care începe să dea rezultate promițătoare este activitatea Ateneului Tineretului, prin prezentarea ciclului „Tineri muzicieni pe podium” și, recent, deschiderea unui nou șir de întâlniri muzicale „De la Ateneul Tineretului la Ateneul Român”, (conduse de muzicologul Mircea Ștefănescu) cu scopul de a aduce în fața publicului o parte dintre tinerii artiști cărora le revine misiunea de a promova în viitor școala noastră interpretativă. În acest context, recitalul violonistului Șerban Lupu, elev al Liceului de muzică nr. 1, selecționat pentru actuala ediție a Concursului „George Enescu” ni se pare o realizare reprezentativă. Pregătit de unul dintre maeștrii pedagogiei românești, Prof. George Manoliu, Șerban Lupu — acompaniat de Liliana Iacobescu — a susținut un repertoriu care poate face cinste oricărui violonist de renume. De la performanța unor *Capricii* de Paganini, pînă la *Sonata a doua* de G. Enescu interpretul parcurge o întreagă

putem vorbi de un muzician pe deplin format. Asistînd la recitalul său am simțit însă dorința ca, apreciîndu-i calitățile, să reîntîlnim peste cîțiva ani de studiu un artist care a știut să-și respecte promisiunile, situînd ideea lului perfecțiunii mai presus de ambiția unor satisfacții trecătoare, preferînd violonistul poet, virtuozului vedetă.

GRIGORE CONSTANTINESCU

Corul ceferiștilor din Fetești sărbătorit la un sfert de veac de activitate

Cîntec și vers, echilibrul muzicii cu poezia, îmbinarea lor rămîne mărturia optimismului înaripat al vieții noastre de azi. În formarea complexă, multilaterală a fiecărei generații, muzica, cea corală îndeosebi, prin specificul ei contribuie activ la cultivarea sentimentelor, la îmbogățirea imaginației și sensibilității, într-un cuvînt la educația etică și estetică.

De adevărul acesta ne-am convins, o dată mai mult, participînd la sărbătorirea corului ceferist din Fetești cu prilejul împlinirii unui pătrar de veac de rodnică și bogată activitate cultural-educativă desfășurată atît în cadrul județului Ialomița cît și în numeroase localități din țară.

Alcătuită în bună parte din muncitori de la Complexul C.F.R.-Fetești, formația, inițiată acum un sfert de veac de învățătorii Gheorghe Duicu, Ion Fota și tehnicianul Spiru Teologu, număra la început doar 45 de coriști. Pe parcursul anilor și în special în ultimul deceniu, sub îndrumarea compozitorului Claudiu Negulescu, actualul dirijor, formația a grupat peste 240 de voci, constituind o prezență activă în cadrul mai multor ediții ale concursurilor de amatori, unde a dobîndit numeroase diplome, premii și, implicit, locuri fruntașe. La toate aceste distincții, s-a mai adăugat una, dobîndită în ziua de 28 iunie a.c., Diploma acordată de Consiliul Central al Sindicatelor pentru „25 de ani de activitate neînteruptă și merite deosebite în munca artistică” precum și 97 de însemne înmîinate unor vechi coriști printre care, lăcătușii Victor Aghios și Ion Postole, revizorul de vagoane Dumitru Tătaru, învățătoarele Elena Chira, Nina Iacob ca și mulți alora pentru muncă îndelungată și merituosă, pentru modul ireproșabil și temeinicia cu care au pătruns tainele unui repertoriu coral format din peste 170 de piese, pentru înțelegerea și răbdarea pe care au dovedit-o la repetiții, pentru dragostea pe care au insuflat-o tinerelor generații.

Concertul jubiliar, în care am ascultat într-o bună interpretare *Fantezia pentru cor și pian* de Beethoven, (la pian Nicolae Ionescu), *Plaiuri, părintești* de L. Profeta, *Partid stegar neînfrînt* de M. Neagu și *Clădim și apărăm fericirea* de Cl. Negulescu, a fost precedat de o vibrantă festivitate, în care, pe lângă cuvîntul unor reprezentanți ai organelor locale, am ascultat și mesajul Uniunii compozitorilor transmis prin cuvîntul compozitorului Constantin Palade.



literatură definitorie pentru posibilitățile sale. Delicatețea și calmul frazării mozartiene — în *Concertul în La major* —, farmecul imagistic al *Sonatinei* de Paul Constantinescu sau elanul romantios al *Introducerii și Rondoului capricioso* de Saint-Saëns, Șerban Lupu a parcurs o variată gamă expresivă, demonstrînd siguranță stilistică și asimilarea problematicii tehnice. Desigur, încă nu

Un frumos omagiu la această emoționantă sărbătoare a adus colegilor de breaslă Corul de cameră al Direcției regionale C.F.R.-București, condus de Petre Cristofor, printr-o înaripată interpretare pe care au imprimat-o unor melodii de P. Ceaikovski, G. Danga, D. Bughici, R. Paladi și alții.

Aplauzele entuziaste ale publicului numeros, prezent la sărbătorirea corului din Fetești, au constituit o apreciere vie, o contopire firească a făuririi unui ideal: ansamblul și-a format publicul, iar exigențele acestuia au impus calitate în interpretare, năzuința spre spectacole cizelate, scrutarea activității viitoare prin prisma trainicelor acumulări, a drumului bătătorit cu mîgală și pasiune.

CONSTANTIN RĂSVAN

Un remarcabil eveniment pentru profesorii de muzică din întreaga țară

Profesorii de muzică, indiferent de școală sau gradul de învățămînt în care activează, de la cursul elementar pînă la cel universitar, au înregistrat recent unul din cele mai însemnate evenimente profesionale, cu largi implicații asupra perfecționării viitoarei lor activități. Este vorba de împlinirea vechiului deziderat al acestor cadre didactice, de a avea alături de profesorii de alte specialități, propria formă organizatorică în cadrul Uniunii Societăților științifice ale personalului didactic din România.

Constituirea *Societății profesorilor de muzică și desen* a devenit din ce în ce mai necesară, simțindu-se în ultimul timp în mod obiectiv lipsa acută a unei asemenea forme organizatorice care să faciliteze promovarea și perfecționarea învățămîntului nostru de toate gradele și să asigure noi satisfacții profesionale și personale pentru toți slujitorii acestor nobile discipline artistice.

Scopul și sarcinile Societății recent create răspund pe deplin năzuințelor exprimate de mai multă vreme de către profesorii de muzică, în legătură cu ridicarea nivelului profesional al membrilor săi, pentru stimularea cercetării metodico-științifice în domeniul muzicii și artelor plastice și îmbunătățirea activității metodico-didactice a profesorilor de specialitate.

Totodată, Societatea profesorilor de muzică și desen își propune să contribuie la dezvoltarea interesului tineretului pentru aceste discipline artistice, în scopul unei mai bune cunoașteri și înțelegeri a adevăratelor comori ale operelor muzicale și artei plastice universale și naționale.

Datorită noului cadru organizatoric, sînt create premisele necesare unei legături optime a tuturor profesorilor de muzică, ou Uniunea compozitorilor și cu celelalte Societăți științifice și artistice din țară, precum și cu organizații științifice și muzicale similare din străinătate, ceea ce fără îndoială va contribui în mod esențial la lărgirea sferei de afirmare a personalității artistico-profesionale a membrilor societății, inclusiv în domeniul creației muzicale proprii și valorificării bogatului nostru folclor.

Societatea profesorilor de muzică și desen va organiza sub auspiciile sale, diferite manifestări colective ca: sesiuni de comunicări și informări metodico-didactice, referate, colocvii, simpozioane, consfătuiri, congrese naționale,

excursii de studii și documentare în țară sau în străinătate, concerte etc. Toate aceste acțiuni demonstrează că viitoarea activitate a profesorilor de muzică în cadrul noii societăți, va căpăta noi forme, eficiente în vederea atingerii scopurilor preconizate și în primul rînd va răspunde necesității creșterii nivelului profesional al membrilor săi, pentru îmbunătățirea continuă a metodelor și conținutului predării acestor discipline.

Aceasta apare cu atît mai evident cu cît muzica, în mod obiectiv, se afirmă din ce în ce mai mult ca obiect de mare însemnătate în formarea multilaterală a tinerii noastre generații. Într-adevăr, în concepția învățămîntului modern nu poate fi vorba de o educație completă fără a acorda importanța cuvenită și laturii estetice a acesteia. Din ce în ce mai mult se înțelege de către cercuri tot mai largi ale opiniei publice că muzica își are un loc de frunte printre obiectele de predare la clasă, părăsindu-se treptat ideea greșită care domnea în trecut cu privire la caracterul său minor și dexteritar față de celelalte discipline.

În acest context, noua Societate a profesorilor de muzică și desen va aduce o contribuție prețioasă la creșterea prestigiului muzicii în rîndurile elevilor și ale largului public în general, în conformitate cu locul rezervat acestei discipline în formarea omului nou și multilateral al societății noastre socialiste.

Chezășie a rezultatelor deosebite care se anticipează în viitoarea activitate a profesorilor de muzică, favorizată de noul cadru organizatoric al societății lor profesionale, îl constituie — printre altele — și alegerea în fruntea acestei organizații a unor cadre didactice de mare prestigiu, care se bucură de unanimă autoritate și apreciere în rîndurile profesorilor de muzică. Este suficient să amintim din acest punct de vedere, alegerea ca președinte al Societății profesorilor de muzică și desen a cunoscutului profesor Dumitru Botez, artist emerit, dirijor și animator de seamă al muzicii corale românești.

În fruntea secției de muzică și a subsecțiilor de metodică, creație și interpretare, muzicologie și folclor, au fost de asemenea alese în cadrul conferinței de constituire a societății, cadre didactice deosebit de valoroase și competente din domeniul muzicii.

În prezent sînt în curs de desfășurare, în întreaga țară, adunările generale pentru constituirea filialelor județene ale societății, preconizîndu-se ca pînă la sfîrșitul acestui an să fie încheiată această acțiune cu caracter organizatoric.

Pe această linie, recent au avut loc adunările generale de constituire a filialelor București și județul Ilfov, Suceava și Deva.

De abia create, filialele respective și-au și început activitatea. Astfel, Comitetul filialei București și județul Ilfov a alcătuit un plan amplu de lucru, cuprinzînd o serie de acțiuni deosebit de importante și de actuale ca: pregătirea tematicii și organizarea instruirii profesorilor de muzică ce vor preda pentru prima dată în clasele IX—X în cadrul extinderii obligativității învățămîntului de 10 ani; elaborarea de propuneri pentru îmbunătățirea proiectului programelor de învățămînt la muzică; colaborarea cu Muzeul de Artă al R.S.R.; înființarea unor formații instrumentale și corale ale profesorilor de muzică din capitală etc.

Se are în vedere ca o dată cu anul școlar 1970—1971 să se intensifice treptat activitatea în cadrul noii societăți

potrivit planurilor de lucru alcătuite din timp, în conformitate cu scopul și sarcinile importante menționate mai înainte.

Apreciam că prin întreaga sa activitate de viitor, Societatea profesorilor de muzică și desen, care încă de la constituire s-a bucurat de sprijinul prețios al Ministe-

rului Învățămîntului, va confirma pe deplin năzuințele de care sînt animate cadrele didactice de specialitate, afirmîndu-se ca o organizație valoroasă în ansamblul măsurilor și căilor de promovare continuă a învățămîntului nostru de toate gradele.

ELISABETA SUCIU



Profil :

Emil

Biclea

De mai bine de trei decenii, numele fagotistului Emil Biclea s-a impus atenției vieții noastre muzicale, datorită unei activități artistice remarcabile. Membru al Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii (din 1942), Emil Biclea face parte din acea categorie de muzicieni pentru care slujirea cu devotament a profesiei este principalul scop al unei munci de recunoscută valoare. Considerat astăzi o autoritate în domeniul școlii interpretative românești, Emil Biclea și-a îndreptat atenția și eforturile perfecționării artistice nu spre succesul spectaculos ci spre un rezultat viabil, care poate deveni exemplu pentru tinerii instrumentiști. Începuturile carierei sale sînt consemnate prin aprecieri deosebite, din partea profesorilor săi (decernarea Premiului „Dimitrie Dinicu” în 1940). Au urmat apoi alte semne de recunoaștere a însemnătății realizărilor sale — premiul și diplomă pentru interpretarea lucrărilor lui George Enescu, în 1957 —, decernarea insignei „Radist de onoare al Radiodifuziunii române”, în 1955 și, în 1953, decorarea cu Ordinul muncii clasa III-a pentru activitatea susținută.

Privind retrospectiv, observăm cîteva domenii distincte în care Emil Biclea și-a adus contribuția. Reținem participarea la concertele Orchestrei simfonice

a Radioteleviziunii, în țară și în turneele peste hotare, colaborarea cu Orchestra Filarmonicii „George Enescu” la turneele ansamblului (Cehoslovacia, Polonia, Jugoslavia, U.R.S.S., Finlanda, Suedia) și Orchestra de cameră „București”. Să adăugăm la acestea și aparițiile solistice, în stagiunile bucureștene sau în centrele muzicale din țară și numeroase înregistrări pentru fonoteca Radiodifuziunii. Un alt domeniu important al activității sale este legat de muzica de cameră. Conducător și inițiator al Cvintetului de suflători „George Enescu”, Emil Biclea a reușit, de-a lungul a mai bine de 15 ani să prezinte o serie de concerte deosebit de bine primite de public. Cu această formație, alcătuită din muzicieni de frunte — Alexandru Nicolae, flaut, Ion Danie, oboi, Constantin Ungureanu, clarinet, Ion Bădănoiu, corn, Emil Biclea a prezentat și două lucrări mai ample ale lui George Enescu — *Dixtuorul* și *Simfonia de cameră* — distinse la Paris, în 1957, cu „Marele premiu al discului”. Înregistrările făcute la posturile radio din Moscova, Kiev, Helsinki și Brno, ca și concertele susținute în Cehoslovacia au însemnat tot atîtea succese ale acestui ansamblu. De fapt, muzica de cameră este și principala preocupare a muncii didactice la Clasa de muzică de cameră pe care Emil Biclea o conduce ca profesor titular, la Conservatorul „Ciprian Porumbescu” din București. Profesor de fagot la Școala militară din București (1940—1946), el a predat cursul de specialitate (1949—1962) în paralel cu ocuparea funcției de Director al Școlii de muzică Nr. I (1949—1955), obținînd rezultate pedagogice remarcabile prin pregătirea unei întregi generații de instrumentiști. Destinate pregătirii pedagogice, studiile teoretice scrise de Emil Biclea, precum și compozițiile sale (muzică instrumentală și corală) constituie tot atîtea aspecte ale unei personalități complexe, demonstrînd o largă înțelegere a misiunii unui artist care, prin toate realizările sale, reprezintă o întreagă generație ce a contribuit la promovarea culturii muzicale românești.

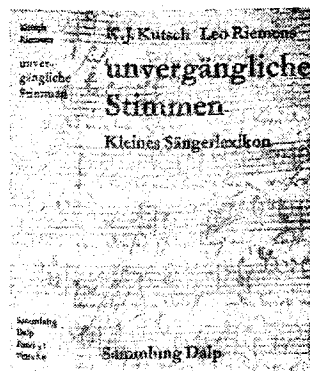
GR. C

vitrina publicațiilor străine

Kutsch, K. J. und Riemens, Leo. Unvergängliche Stimmen. Kleines Sänglerlexikon. Bern und München, Francke Verlag, 1966, 555 p.

Istoria artei vocale se identifică aproape cu istoria umanității, remarcă autorii *Micului Lexicon* al cântăreților de ieri și de azi. Pentru a oferi cititorilor un instrument util de orientare în arta cântului, cei doi cercetători germani au renunțat la marile figuri din evul mediu, renaștere, baroc și chiar din prima jumătate a veacului XIX (Rubini, Jenny Lind etc.), spre a cuprinde critic numai acele personalități ale căror atestări de „voci celebre” sînt dublate de documentul sonor (discuri). Astfel, lexiconul, departe de a fi un simplu izvor documentar, rămîne un instructiv ghid pentru melomanii dornici să surprindă multilateral imaginea artei lirice universale între 1890—1966. Fișele fiecărui cântăreț cuprind: date biografice, succese pe diferite scene ale lumii, premiere absolute, creații principale, precum și prețioase indicații discografice. Deși succinte, informațiile nu sînt lipsite de caracterizări artistice. Artă

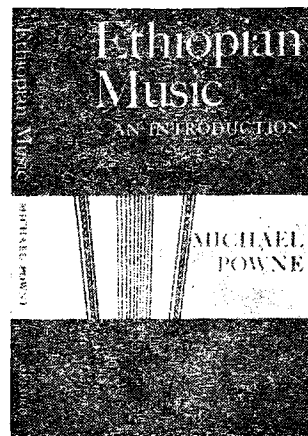
lirică românească este reprezentată prin M. Cebotari, H. Dardée, Tr. Grozăvescu, P. Munteanu, L. Myszkmeiner, J. Nadalovici, St. Roman, A. Rozsa-Vasilu, El. Teodorini, V. Ursuleac, V. Zeani, N. Herlea; este totuși de regretat că școala noastră contemporană de canto nu este încă cunoscută autorilor. Două detalii sînt însă pline de interes: se afirmă că Elena Teodorini a înregistrat în 1903 la Milano „cinci titluri pe discuri Gramophon Typewriter” și alte „două pe Odcon la Athena sub numele de Elena Theodorides” (p. 503), iar Hariclea Dardée a realizat șase arii din operele Tosca și Iris la Fonotipia în 1904 tot la Milano (p. 115)!



Powne, Michael. Ethiopian Music an Introduction. A Survey of Ecclesiastical and Secular Ethiopian Music and Instruments. London, Oxford University Press, 1968, 156 p.

Din anul 1922 cînd C. Mondon-Vidailhet a publicat în *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* (A. Lavignac și L. de la Laurencie) primul studiu de sinteză asupra muzicii etiopene, nici o altă lucrare nu a tratat atît de aprofundat și multilateral acest capitol al artei africane. Profesorul Michael Powne, dispunînd de două surse principale de documentare între anii 1954—1960 la Adiss Abeba (Muzeul Institutului etiopian de studii al Universității Haile Sellasie I și de Orchestra națională de folclor a Teatrului Haile Sellasie I) a realizat un volum de excepțională valoare muzicologică. Primul capitol l-a destinat geografiei și istoriei țării, definițiilor și termenilor tehnici, obiceiurilor. Următorul capitol ne introduce în organologia muzicală etiopiană (instrumente de percuție, de suflat, de coarde). Cîntecului și dansului secular i-a fost consacrat capitolul al treilea. De un excepțional interes pentru muzica noastră bizantină ne apare capitolul despre muzica religioasă. Volumul se încheie cu un capitol scurt de con-

cluzii, exemple muzicale, bibliografie, glosar și index de exemple muzicale, nume proprii și elemente descriptive. Autorul își întemeiază analizele muzicale pe înregistrări la fața locului, iar documentația pe o multitudine de ilustrații (parțial reproduse și în text). Garnitura de fluiere, naiul și trompeta din lemn prezintă vădite asemnări cu instrumentele noastre populare. Însemnările asupra istoricului și culturii muzicale religioase, sistemului de notație muzicală (cu semne ce amintesc de semiografia noastră bizantină), modurilor muzicale ('Ezel, Ge'ez și Arary), legendei Sf. Iared, interpretării muzicale, dansurilor rituale, constituie miezul unei lucrări de serioasă (înută științifică).





Schönherr Max und Reinöhl Karl. Das Jahrhundert des Walzers. Johann Strauss Vater. Ein Werkverzeichnis. Wien, Universal Edition, 1954, 368 p.

Mai mult decît un catalog al creației lui Johann Strauss-tatăl, volumul este aproape o mică enciclopedie muzicală ilustrată a Vienei din prima jumătate a secolului trecut. Prin fața cititorilor trece o lume pitorească, vie, de care se leagă fiecare filă din compozițiile nemuritorului maestru al valsului. Autorii prezintă creația în ordinea cronologică a opusurilor, indicînd: locul și data primei audii, primul anunț public în presă, prima tipăritură, locul de păstrare al manuscrisului autograf, formația orchestrală, temele muzicale (citate), istoricul detaliat al piesei și analiza morfologică muzicală a lucrării. Există o bogăție de date pentru fiecare titlu, o veritabilă risipă de informații care reflectă cît de populară a fost figura lui Johann Strauss-tatăl în Viena de odinioară, cît de strîns legată a rămas opera sa de oamenii și evenimentele timpului. Lucrarea se parcurge cu interes, fiindcă autorii au păstrat un echilibru între

anecdotică faptelor și datele obiective bio-bibliografice. Cele 252 de fișe de lucrări sînt în realitate 252 de micro-monografii istorice, care explică procesul intim de creație al compozitorului. La sfîrșit sînt prezentate piesele fără număr de opus, prelucrările instrumentale și vocale, catalogul discurilor (din care nu lipsesc formațiile *Wiener Philharmoniker*, *Berliner Symphonie-Orchester*, *Cleveland Symphonie-Orchester*, *Liverpool Philharmonie-Orchester* etc.), cronologia vieții compozitorului (1804—1849) cuprinzînd toate turneele din Europa și de peste ocean, catalogul creației pe genuri, indice de nume și locuri. Volumul *Johann Strauss-tatăl*, oferă întreaga documentație nu numai pentru o monografie amplă asupra fecundului compozitor de valsuri, ci pentru întreaga atmosferă artistică de acum un veac și jumătate a Vienei lui Beethoven și Schubert, a Vienei epocii romantice. Ilustrațiile color și cele alb-negru (peste 150) completează această complexă exegeză a unui clasic al muzicii ușoare universale.

EUGEN VICOS

NOTE ● NOTE ● NOTE ● NOTE ● NOTE ● NOTE ● NOTE

● De curînd Comitetul Național al Muzicii din Franța a inițiat o serie de reuniuni științifice avînd ca scop o largă discuție asupra frecvenței de referință a sunetului *la* și a diapazonului. Ceea ce merită remarcat este faptul că, pentru prima oară, au fost invitați să participe compozitorii înșiși, pentru a se preîntîmpina eventualele nemulțumiri. „*Courrier Musical de France*” va pune la dispoziția cititorilor săi un rezumat cuprinzător al broșurii publicate la încheierea dezbaterilor.

● În cadrul celui de-al IV-lea Concurs internațional „*Olivier Messiaen*”, premiul I (care în primii 3 ani ai acestei prestigioase competiții a fost cîștigat de interpreți francezi) a revenit tinerei mexicane *Maria-Elena Barientos*; premiul II — argentinianului *Raul Sosa*, iar premiul III — francezei *Sylvie Carbonnel*.

● Premiul „*Arthur Honegger*” va fi atribuit din doi în doi ani, începînd cu anul 1971, de un juriu compus din personalități de vază ale vieții muzicale: *Jacques Chailley*, *Marius Constant*, *Henri Dutilleux* și *Marcel Landowski*. Vor putea concura: fie un compozitor pentru o anumită lucrare; fie un compozitor pentru întreaga sa creație; în sfîrșit, fie un quartet de coarde de mare prestigiu.

● În cadrul celui de -al XII-lea Festival Internațional al Sunetului, a fost stabilit palmaresul marelui Premiu internațional al Discului, al Academiei „*Charles Cros*”.

Printre aleși:

- Premiul Președintelui Republicii atribuit unui compozitor francez contemporan — *Boulez*, compozitor: *Pli selon pli*; dirijor: *Bartok*: *Concertele pentru pian și orchestră nr. 1 și nr. 3* — solist *D. Barenboim*, Orch. *New Philharmonia*; *Debussy*: *Images, Danses* Orch. din *Cleveland*; *Berlioz*: *Simfonia fantastică și Lelio*, *J.-L. Barrault*, cor, Orch. *Simfonică din Londra*.
- 25 ani de la moartea lui *Bartok* — *Mandarinul miraculos*, Orch. Națională a Operei din *Monte-Carlo*, dirijor *Bruno Maderna*; *Concertul pentru vioară și orchestră nr. 2, Rapsodiile 1 și 2*, *Isaac Stern*, Orch. *Philharmonia din New York*, dirijor *Leonard Bernstein*; *Fragmente din Mikrokosmos*, *Huguette Dreyfus*, *clavicin*.
- Centenarul *Roussel*: *Bacchus și Ariana*, Orch. Națională, dirijor *Jean Martinon*.
- *Integrala liedurilor de Schubert* (vol. I), *Dietrich Fischer-Dieskau* și *Gerald Moore*.
- Noua școală vieneză: *Schönberg*, *Berg*, *Webern*: *Lucrări vocale, instrumentale și orchestrale*.
- *Integrala lucrărilor pentru orgă* de *Buxtehude*, *Marie-Claire Alain*.
- Colecția *De la café-concert la music-hall și de la music-hall la vedete*.
- Muzică populară străină: *Fluierile românești*.
- Muzica timpului nostru: *Berio* (*Laborintus 2*); *Ligeti* (*Requiem-Lontano — Continuum*); *Barraqué* (*Sonata pentru pian*); *Pierre Henry* (*Apocalips de Ioan*).

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

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

SILHOUETTES

GEORGES ENESCO

Répondant par toute son oeuvre à la haute mission du musicien-patriote et du brillant représentant de l'art humaniste du XX^e siècle, Georges ENESCO a parfait les conquêtes des précurseurs de l'école nationale, en faisant mûrir avec une exceptionnelle puissance l'expérience musicale de son temps. Artiste de génie, se manifestant d'une manière profonde et multilatérale en tant que compositeur, violoniste, chef d'orchestre, pianiste, militant de la vie sociale et culturelle, ENESCO incarne l'un des phénomènes, peu fréquents de nos jours, d'heureuse synthèse entre la tradition et les valeurs novatrices, entre le caractère national et l'universalité de l'art.

Durant la moitié d'un siècle, qui aura vu se confronter les tendances les plus contradictoires et décisives pour les destinées de la musique contemporaine, ENESCO s'est affirmé, à côté de Debussy et Ravel, de De Falla et Bartók, de

VASILE TOMESCU

Stravinsky et Prokofiev, de Schönberg et Hindemith, de Honneger et Messiaen, comme l'un des représentants du progrès dans la création, l'interprétation et la pédagogie musicales.

Depuis les oeuvres de ses débuts, fascinantes par le pittoresque de l'image et l'authenticité nationale de l'expression — le Poème Roumain, les deux Rhapsodies roumaines —, jusqu'aux puissants ouvrages symphoniques et de chambre, depuis les Suites imprégnées d'une intense vibration poétique jusqu'à la troublante tragédie lyrique d'*Oedipe*, ENESCO a embrassé un vaste horizon de formes et de genres. Instruit à la lumière irradiée par les grandes écoles des symphonies française et allemande, le musicien a su découvrir dans le substratum mélodique du folklore national des vertus qui ont fécondé son style et sa conception de la musique à l'âge mûr, considérée aussi bien comme l'une des plus originales et ex-



pressives. L'assimilation des traits rythmiques subtils et inédits du discours *parlando-rubato*, et des possibilités de renouvellement de la polyphonie moderne à partir du principe de l'hétérophonie de résonance folklorique, avec, dans le même temps, des conséquences décisives sur le langage harmonique, la dialectique spécifique de la forme, la structure orchestrale dérivant de la pratique des rhapsodes populaires et synthétisant les données d'une technique réellement nouvelle, voilà quelques uns des caractères qui définissent la musique énescoienne.

En ce qui concerne l'interprétation et la pédagogie, cette profonde conception personnelle dans la manière de rendre certains monuments de la création musicale depuis Bach et Mozart à Bartók et jusqu'à ses propres ouvrages, la prodigieuse technique du violoniste qui a consacré des innovations aujourd'hui adoptées et toujours étudiées, le magnétisme du chef d'orchestre, l'autorité du partenaire de musique de chambre ont fait d'ENESCO l'une des valeurs prééminentes que notre époque a données dans ce domaine.

L'héritage d'ENESCO, apprécié par les musiciens et aimé par de vastes cercles du public, pénètre actuellement de plus en plus profondément dans la conscience artistique du monde. Des ensembles célèbres, des solistes et des chefs d'orchestre éminents, des générations nouvelles d'interprètes inscrivent avec toujours plus de fréquence et de ferveur ses ouvrages dans leurs répertoires. Actuellement, toute son oeuvre est imprimée et enregistrée sur disques. Auteurs roumains et étrangers consacrent des études, des monographies et des conférences à la vie et à la création de Georges ENESCO. Les initiatives de notre état, telles que la tenue périodique du Concours et du Festival International „Georges Enesco“, l'organisation de musées et d'expositions consacrés au musicien et à l'artiste, sont particulièrement précieuses pour la mise en valeur de l'héritage énescoien et la perpétuité du souvenir du musicien. Si le fécond héritage musical énescoien constitue un exemple impérissable pour les compositeurs et les interprètes actuels, ses pensées d'artiste humaniste et patriote, son expérience prodigieuse de la vie et de la création musicale, ses aspirations vers la perfection morale, demeurent un guide pour tous ceux qui aiment la beauté et la vérité. L'idée du rôle élevé de l'art à une époque de confrontation cruciale de l'homme avec sa propre conscience, ses vues plastiques et troublantes sur la vie, sur le sens de l'effort créateur, comparé par le musicien roumain à une corde tendue qui reviendrait à la position simple et droite de laquelle elle est

partie, ou à une spirale qui retrouverait, avec des qualités supérieures, son point de départ, symbolisent la puissante et permanente fonction testamentaire du credo énescoien pour toutes les générations. Tout comme la sagesse répandue durant des décennies par Brâncuși et Tonitza, par Blaga et Arghezi, les idées que nous héritons d'Enesco trouvent leur place non seulement dans le trésor spirituel roumain, mais aussi dans le Panthéon de la culture universelle, document autant qu'incitation toujours vivante au développement de la pensée artistique moderne.

Avec une profonde perspicacité, ENESCO relève l'attribut spécifique de la musique, à savoir la réflexion de la conscience sociale et individuelle : „*La musique est un langage qui reflète sans possibilité d'hypocrisie les qualités psychiques de l'homme, des peuples*“.

Contenues virtuellement dans les limites des réalités matérielles immédiates, les formes de l'offrande purifiées de toute sensualité dans l'acte de la création, sont élevées par l'effort de l'artiste, par sa foi humaniste, au niveau de „*délectation et d'élévation spirituelle*“.

En définissant le Beau, l'Art, comme „*une réalité vivante cosmique*“, ENESCO découvre la dualité objective-subjective des lois qui les gouvernent : „*L'artiste dévoile à l'humanité la voie vers l'harmonie, qui est félicité et paix*“. Les attributs de l'harmonie, de la Beauté, ont par conséquent une résonance sociale éternelle, profonde. Ils supposent l'existence de rapports paisibles, „*entre tous les peuples désireux de paix, de bonne entente et... de beauté*“.

Le musicien doit accomplir un important rôle militant, moral et esthétique : „*Chaque artiste contribue par son talent, son travail, à la culture du Beau dont la mission est d'inciter les plus nobles penchants de l'âme humaine*“. ENESCO, donnant, le premier, l'exemple, à l'aide „*de son violon, de sa baguette, de sa plume*“, adresse aux musiciens de son pays un vibrant appel qui garde, encore de nos jours, toute sa fraîcheur : „*Nous devons travailler pour répandre et développer le plus possible la musique dans toutes les couches de la population*“.

A la veille de la V^e édition du Concours et du Festival International qui porte le nom du grand musicien, la commémoration d'une décennie et demie depuis sa mort, doit nous inviter à réfléchir sur le message rayonnant d'humanisme et de patriotisme adressé par ENESCO à la postérité. Elle doit être l'occasion d'un moment pieux et d'hommage rendu à ses grandes réalisations.

MARCEL MIHALOVICI

Compositeur originaire de Roumanie, naturalisé français, établi à Paris depuis plus de cinquante ans, MARCEL MIHALOVICI occupe une place marquante dans la vie musicale française. Compositeur particulièrement fécond, pratiquant toutes les formes musicales, il est de ces artistes qui, tout en étant ancrés dans un art à l'échelle européenne et bien que vivant hors des frontières de leurs pays d'origine, n'ont jamais cessé de conserver un lien très étroit avec la terre qui les a vus naître. Dans l'oeuvre de MIHALOVICI, ce lien se manifeste tout d'abord par certaines tournures mélodiques ou rythmiques qui animent ses structures thématiques : il y flotte parfois un parfum de terroir roumain. A vol d'oiseau, on pourrait définir le style du compositeur comme suit : à travers un langage n'ayant jamais ignoré les disciplines qui ont enrichi l'écriture musicale de son temps (et s'intégrant tout naturellement à sa nature profonde), Marcel MIHALOVICI accorde une importance toute particulière au „melos". La mélodie, et tantant le contrepoint, est, en effet, l'élément moteur de son travail. Elle s'affirme comme étant le principe même de cohésion organique formant la base de ses échafaudages sonores. Echafaudages, où l'expression lyrique, souvent, tient un rôle de premier plan.

Né à Bucarest le 22 octobre 1898 où il fait des études générales jusqu'en 1916, année de son baccalauréat, MARCEL MIHALOVICI y fait aussi ses premières études systématiques de composition (1916—1919) avec : Dimitrie CUCLIN (harmonie), Robert CREMER (contrepoint), Franz FISCHER et Benjamin BERNFELD (violon). Jeune compositeur, il continue ses études musicales à Paris, à la *Schola Cantorum* (1919—1925) étant ici l'élève des professeurs Vincent D'INDY (composition, direction d'orchestre), SAINT-RÉQUIER (harmonie), Amédée GASTOUÉ (chant grégorien), Nestor LEJEUNE (violon). Il reçut, de plus, souvent, les conseils de Georges Enesco.

Membre fondateur de la Société des Compositeurs Roumains de Bucarest (1920), membre fondateur de la Société de musique contemporaine „Triton" de Paris (1932), professeur de morphologie musicale à la *Schola Cantorum* de Paris (1959—1962). Elu à l'Institut de France comme membre correspondant de l'Académie des Beaux-Arts de Paris il occupe le fauteuil qui fut celui d'Enesco de 1936 à 1955. Prend part à de nombreux jurys dans des concours internationaux de musique. Conférences, communications, émissions radiophoniques et télévisées.



DISTINCTIONS

Mention honorifique (1919), II-e Prix (1920) et I-er Prix de Composition „Georges Enesco" (1925), Prix „Louis Spohr" (1955, Brunswick), Prix de la Fondation Copley de Chicago (1961), Prix „Georges Enesco" de la S.A.C.E.M. de France (1966).

OEUVRE MUSIQUE DE THEATRE

Une vie de Polichinelle, ballet chanté en I acte, livret de Marcel Sauvage, 1922 ; *Le Postillon du Roy*, ballet, 1924 ; *Divertimento*, ballet, 1925 ; *Karagueuz*, ballet, livret de M. Larionow, 1926, Paris, Eschig éd., 1930 ; *L'Intransigeant Pluton*, opéra en I acte, livret de Regnard, 1928, Paris, Eschig éd., 1937 ; *Phèdre*, opéra en 5 scènes, livret de Yvan Goll, 1948/49, Paris, Sofirad éd., 1949 ; *Die Heimkehr*, opéra en I acte, livret de K. H. Ruppel, 1954, Berlin, Bote und Bock-Verlag, 1954 et, 1955 (2-e version) ; *Mélusine*, musique de scène pour la pièce d'Yv. Goll, 1956 ; *Thésée au Labyrinthe*, ballet, livret de Ruppel, 1956, Paris, Heugel éd., 1957 ; *Alternamenti*, ballet, livret de Cl. Rostand, 1957, Paris, Ed. Ricordi, 1957 ; *Krapp*, opéra en I acte, livret de Samuel Beckett, 1960, Paris, Heugel éd., 1960 ; *Variations*, ballet, 1946, Paris, Ed. „Amphion", 1946 ; *Les Jumeaux*, opéra-bouffe en 3 actes, livret de Cl. Rostand, 1962, Paris, Heugel éd., 1962.

MUSIQUE VOCALE-SYMPHONIQUE

Simfonia Cantata pour baryton solo, chœur mixte et orchestre 1963, Paris, Heugel éd., 1964. *Symphonie No. 5* pour orchestre et soprano (texte de Samuel Beckett) 1969, Paris, Heugel éd., 1969.

Notturmo, pour petit orchestre, 1923 ; *Introduction et Mouvement Symphonique*, pour grand orchestre, 1923 ; *Suite de Karagueuz*, 1926, Paris, Eschig éd., 1930 ; *Fantaisie pour grand orchestre*, 1927, Paris, Eschig éd., 1929 ; *Cortège de Divinités Infernales*, 1928, Paris Eschig éd., 1929 ; *Chindia*, 13 instruments à vent et piano, 1929, Paris, Eschig éd., 1929 ; *Concerto pour violon et orchestre*, 1930, Paris, Eschig éd., 1930 ; *Divertissement*, pour petit orchestre, 1934, Paris, Eschig, éd., 1934 ; *Capriccio Roumain*, 1936, Paris, Ed. „Pro Musica“, 1936 ; *Prélude et Invention*, orchestre à cordes, 1937, Paris, Eschig éd., 1937 ; *Toccata pour piano et orchestre*, 1938, revu 1940, Paris, Heugel éd., 1949 ; *Symphonies pour le temps présent*, 1944, Paris, Eschig éd., 1944 ; *Variations pour cuivres et cordes*, 1946, Paris, Ed. „Amphion“, 1946 ; *Séquences*, pour petit orchestre, 1947, Paris, Heugel éd., 1947 ; *Interlude de Phèdre*, 1949, Paris, Sofirad éd., 1949 ; *Ritournelles*, 1951, Paris, Heugel éd., 1951 ; *Sinfonia Giocosa*, pour petit orchestre, 1951, Paris, Heugel éd., 1951 ; *Etude en 2 parties pour piano et ensemble instrumental*, 1951, Paris, Heugel éd., 1951 ; *Sinfonia Partita*, 1952, Paris, Heugel éd., 1953 ; *Elégie*, pour petit orchestre, 1955, Berlin, Bote und Bock éd., 1955 ; *Scènes de Thésée*, 1956, Paris, Heugel éd., 1956 ; *Alternamenti*, 1957, Paris, Ed. Ricordi, 1957 ; *Ouverture tragique*, 1957, Paris, Heugel éd., 1957 ; *Esercizio per archi*, 1959, Paris, Heugel éd., 1959 ; *Sinfonia Variata*, 1960, Paris Heugel éd., 1961 ; *Musique nocturne* pour clarinette, et orchestre de chambre, 1963, Paris, Leduc éd., 1963 ; *Aubade pour cordes*, 1964, Wiesbaden, Ahn et Simrock éd., 1964 ; *Périples*, pour petit orchestre et piano concertant, 1967, Paris, Heugel éd., 1968 ; *Prétextes pour hautbois, clarinette basse et orchestre de chambre*, 1968, Paris, Heugel éd., 1968 ; *Borne*, action symphonique pour orchestre, Paris, Heugel éd., 1970.

MUSIQUE DE CHAMBRE

1-ère Sonate de violon et piano, 1920, revue 1927 ; *Quatuor pour cordes et piano*, 1922 ; *1-er Quatuor à cordes*, 1923 ; *Sonatine pour hautbois et piano*, 1924, Paris, Eschig éd., 1928 ; *Duo pour 2 flûtes*, 1925 ; *Trio à cordes (Sérénade)*, 1929, Paris, Eschig éd., 1929 ; *2-ème Quatuor à cordes*, 1931, Paris, Eschig éd., 1931 ; *Sonate pour 3 clarinettes*, 1933, Paris, Salabert éd., 1934 ; *2-ème Sonate pour violon et piano*, 1940, Paris, Heugel éd., 1948 ; *Sonate pour alto et piano*, 1942, Paris, Heugel éd., 1948 ; *Sonate pour violon et violoncelle*, 1944, Paris, Ed. „Amphion“, 1945 ; *Eglogues pour flûte, hautbois, clarinette, basson et piano*, 1945 ; *3-ème Quatuor à cordes*, 1946, Paris, Heugel éd., 1946 ; *Sonate pour violoncelle seul*, 1949, Paris, Heugel éd., 1949 ; *Sonate pour violon seul*, 1949, Paris, Heugel éd., 1949 ; *Trio d'Anches*, 1955, Wiesbaden, Ahn et Simrock éd., 1961 ; *Sonate pour basson et piano*, 1958, Paris, Heugel éd., 1958 ; *Sonate pour clarinette et piano*, 1958, Paris, Heugel éd., 1958 ; *Pastorale triste pour flûte et piano*, 1958, Leduc éd., 1959 ; *Episode pour cor et piano*, 1958, Paris, Leduc éd., 1959 ; *Mélodie pour flûte et piano*, 1958, Paris, Leduc éd., 1959 ; *Méditation pour trompette et piano*, 1959, Paris, Leduc éd., 1959 ; *Scherzo — Valse pour trompette et piano*, 1958, Paris, Leduc éd., 1959 ;

Novellette, basson et piano, 1958, Paris, Leduc éd., 1959 ; *Improvisation pour batterie et piano*, 1961, Paris, Heugel éd., 1961 ; *Musique Nocturne pour clarinette et piano*, 1963, Paris, Leduc éd., 1963 ; *Sonate pour piano*, 1964, Paris, Leduc éd., 1965 ; *Dialogues pour clarinette et piano*, 1964, Paris, Heugel éd., 1965 ; *Variations pour cor et piano*, 1969, Paris, Heugel éd., 1970.

MUSIQUE POUR PIANO

Trois Nocturnes, 1918/20, Paris, Salabert éd., 1921 ; *Pièces Impromptues*, 1921—1924, Vienne, Ed. „Universal“, 1925 ; *Sonatine*, 1923, Vienne, Ed. „Universal“, 1925 ; *4 Caprices*, 1929, Paris, Eschig éd., 1929 ; *Chanson — Pastorale — Danse*, 1930, Paris, Salabert éd., 1930 ; *Chindia*, 1929, Paris, Eschig éd., 1929 ; *Cinq Baguettes*, 1934, Paris, Eschig éd., 1934 ; *Un Danseur Roumain*, 1937, Paris, Eschig éd., 1937 ; *Ricercari (Variations libres)*, 1941, Paris, Heugel éd., 1950 ; *Trois pièces nocturnes*, 1948, Paris, Heugel éd., 1950 ; *Quatre Pastorales*, 1950, Paris, Heugel éd., 1950.

MUSIQUE VOCALE

Trois Poèmes Chinois, 1920 ; *Trois chansons entre chien et loup, chant et piano*, vers de M. Sauvage, 1921 ; *Petite Trilogie Alpine*, pour chant et violon, vers d'Yv. Goll, 1924 ; *Chansons et Jeux*, chant et piano, poésies pop. roumaines, trad. du compositeur, 1924, Paris, Eschig éd., 1930 ; *Cantique pour chant et quatuor à cordes*, 1924 ; *Trois Romances*, chant et piano, vers de Victor Hugo, 1929, Paris, Salabert éd., 1930 ; *2 Lieder*, vers de R. Dehmel 1933 ; *La Genèse*, cantate, texte d'Yv. Goll, 1935 ; *Contrerimes*, vers de Toulet, 1944, Paris, Heugel éd., 1950 ; *Airs*, basse et piano, vers de P. Eluard, 1944 ; *Chanson Bretonne*, avec orchestre, 1946 ; *Abendgesang*, 4 poèmes, vers d'Yv. Goll, 1957, Mayence, Schott's Söhne éd., 1960 ; *Stances*, vers de Mariana Dumitrescu, 1968, Bucarest, Ed. Musicales de l'Union des Compositeurs, 1968.

MUSIQUE CHORALE

Ave Verum, 1940, ms. ; *2 Poèmes (Agrippa d'Aubigné)*, chœur mixte a capella, 1952, Paris, Sofirad éd., 1952 ; *Mémorial, cinq motets sur un mot*, chœur mixte a capella, 1952, Paris, Sofirad éd., 1952.

MUSIQUE DE FILM

Cheminots, documentaire, ms. sc. Hubsch, 1931, Ariel éd., 1935 ; *Le système solaire*, documentaire, ms. sc. Hubsch, 1931, Paris, Ariel éd., 1931 ; *Ténériffe*, documentaire, ms. sc. E. Lothar — Y. Allégret, 1933, Paris, Ed. „Echo“, 1933 ; *Le mécanisme de la voix*, documentaire, ms. sc. Hubsch, 1934, Paris, Ariel éd., 1934 ; *La magie du Fer blanc*, documentaire, ms. sc. J. Tedesco, 1934, Paris, Eschig éd., 1934 ; *La maison de l'E.D.F.*, documentaire, ms. sc. U. Cassan — J. Tedesco, 1936 ; *Phares de France*, documentaire, ms. sc. J. C. Bernard, 1938, Paris, Ed. „Echo“, 1938 ; *La grande lueur*, documentaire, ms. sc. J. C. Bernard, 1938, Paris, Ed. „Echo“, 1938 ; *Le siècle de l'acier*, documentaire, ms. sc. J. Tedesco, 1939 ; *Route sans issue*, film dramatique, ms. sc. J. Stelli, 1948, Paris, Ed. du Carillon, 1948 ; *Bois d'Afrique*, documentaire, ms. sc. Ely Lothar, 1952 ; *Coopératives*, documentaire, 1958.

Les Fioretti, St. François d'Assise, 1945, Paris, Ed. Française de Musique, 1945 ; *Les Haidouks de la montagne*, M. L. Bataille, 1945, Paris, Ed. Française de Musique, 1945 ; *Poèmes d'amour*, d'après des Poètes Français du XVII-e S., 1945, Paris, Ed. Française de Musique, 1945 ; *Sapho*, Edith Thomas, 1946 ; Paris, Ed. Française de Musique, 1946 ; *La tragédie de Médée*, Sénèque-Heurgon, 1946, Paris, Ed. Française de Musique, 1946 ; *La comédie héroïque*, Ferd. Bruckner, 1947, Paris, Ed. Française de Musique, 1947 ; *La mort de Michaël*, Nicole Obey, 1948, Paris, Ed. Française de Musique, 1948 ; *Les Carillons*, Ch. Dickens-Montcorbier, 1949, Ed. Française de Musique, 1949 ; *Barbara*, Denise Desprès, 1950, Paris, Ed. Française de Musique, 1950 ; *Belle à faire peur*, d'après Balzac, comédie en 4 actes par M. de Heeckeren, 1950, Paris, Ed. Française de Musique, 1950 ; *Le Paradis Perdu*, Pierre Jean, Jouve, 1951, Paris, Ed. Française de Musique, 1951 ; *Meurtre dans la Cathédrale*, Th. G. Eliot, 1952, Paris, Ed. Française de Musique, 1952 ; *Parallèlement*, Georg Kaiser (Adamov), 1954, Paris, Ed. Française de Musique, 1954 ; *Savonarole*, Marcel Beaufils, 1954, Paris, Ed. Française de Musique, 1954 ; *Atalante délivrée*, d'Eaubonne, 1952, Paris, Ed. Française de Musique, 1952 ; *La Nuit*, Jean Lescure, 1956, Paris, Ed. Française de Musique, 1956 ; *Mélusine*, Yvan Goll, 1957, Paris, Ed. Française de Musique, 1957 ; *Cascando — Invention pour musique et voix*, Samuel Beckett, 1962, Paris, Heugel éd., 1963.

DISCOGRAPHIE

Sonatine pour hautbois et piano. Solistes : Louis Bleuzet et Tomas Teran, Columbia (DFT 3—4).

Chindia pour 13 instruments à vent et piano. Dir. d'orchestre : Marcel Mihalovici. La Voix de son Maître (K 6114).

Ricercari, Variations libres pour piano. Soliste : Monique Haas. Deutsche Grammophon (18077 LMP).

2-ème Sonate pour violon et piano. Solistes : Max Rostal et Monique Haas, Deutsche Grammophon (138016).

Esercizio per archi. Orchestre Paillard, Erato.

Etude en 2 parties pour piano et ensemble instrumental. Soliste : Monique Haas ; dir. Marius Constant. Erato.

Quatuor No. III. Le Quatuor „Cantabile“ de Bucarest. Electrecord, (ECE 0381).

Stances pour chant et piano. Interprètes : Arta Florescu et Martha Joja, Electrecord (ECE 0381).

ANDREIS, Josip, *Muzicka enciklopedija*, vol. II, Zagreb, 1963. BERGER, Wilhelm, G., *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Bucarest, Ed. Musicales, 1965. BECK, Georges, *Marcel Mihalovici Sa vie et son oeuvre*, Paris. Heugel éd., 1954. BRUYR, José, *L'écran des musiciens*, Paris, José Corti, éd. 1931. DUFOURCQ, Norbert, *Larousse de la musique*, vol. II, Paris, Ed. de la Librairie Larousse, 1957. *Enciclopedia della musica*, vol. III, Milano, Ed. C. Ricordi, 1964. *Enciclopedia della spettacolo*, vol. VII, Roma, Casa editrice de Maschere, 1960. *Encyclopédie de la musique*, vol. III, Paris, Fasquelle éd., 1961. D'ESTRADE-GUERRA, O., *Mihalovici Marcel* dans M.G.G., vol. IX, Kassel Bärenreiter Verlag, 1961. FIROIU, V., *Cu Marcel Mihalovici la Paris*, dans ROMÂNIA LITERARĂ, Bucarest, 1968, no. 18, 1 mai. *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, vol. V, Londres, Mac Milan Editor, 1954. *Larousse du XX-e siècle*, Paris, Ed. Larousse, 1953. *Le Grand Larousse*, Paris, Ed. Larousse, 1966, MESSIAEN, Alain, *Cortège d'Euterpe*, Paris, Ed. Debene, 1961. MESSIAEN, Alain, *Le Paraclet sonore*, Paris, Ed. Debene, 1957. MESSIAEN, Alain, *Etats d'âme du paysage musical*, Paris, Ed. Subervie-Rodez, 1969. OPRESCU, Gheorghe, *Compozitorul Marcel Mihalovici la 70 de ani*, dans ROMÂNIA LITERARĂ, Bucarest, 13 martie 1969, nr. 11 (23). PANDELESCU, J. V., *Marcel Mihalovici*, dans MUZICA, Bucarest 1968, nr. 10. PANDELESCU, J. V., *Marcel Mihalovici la 70 de ani*, dans CONTEMPORANUL, Bucarest, octobre 1968, no. 43. PRIEBERG, A., *Lexikon der Neuen Musik* München, K. Aber-Verlag, 1958, POULENC Francis, *Entretiens avec Claude Rostand*, Ed. Julliard, 1954. ROSTAND, Claude, *Notes sur Marcel Mihalovici*, dans MUSIQUE CONTEMPORAINE, Paris, 1952. ROSTAND, Claude, *Portrait de Marcel Mihalovici*, dans MELOS, Mayence, 1952. ROSTAND, Claude, *Catalogue de l'oeuvre*, Paris, Heugel éd., 1968, *Riemann Musik Lexikon*, vol. II, Mayence, Schott's Söhne-Verlag, SEEGER, Horst, *Musiklexikon*, vol. II, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1966. SZABOLCZI, Bence — TÓTH, Aladár, *Zenei Lexikon*, vol. II, Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1965. THOMSON, Oscar, *The international Cyclopedia of Music and Musicians*, revised by Nicholas Slonimsky, New-York, Dodd Maad Comp., 1958. TOMESCU, Vasile, *Cronica discului : Marcel Mihalovici*, dans SCINTEIA, Bucarest, 12.IV.1969, no. 8033. ȚĂRANU, Cornel, *Convorbire cu Marcel Mihalovici*, dans TRIBUNA, Cluj, 12.IX.1968, no. 37. VANCEA, Zeno, *Marcel Mihalovici*, dans MUZICA, Bucarest, 1968, no. 10. VANCEA Zeno, *Creația muzicală românească, sec. XIX—XX*, vol. I, Bucarest, Ed. Musicales, 1968.

CONSTANTIN DRĂGOI

La chronique du disque de musique populaire. „Rencontre avec la Roumanie“

On le sait, la Maison du Disque ELECTRECORD déploie une intense activité pour mettre en valeur la musique populaire roumaine. Ses collections comprennent des enregistrements pour tous les goûts : depuis le document



rigoureusement authentique (voir l'Anthologie de la musique populaire roumaine) jusqu'aux grands succès du jour interprétés par les vedettes actuelles de la musique populaire.

Récemment, ELECTRECORD a édité les premiers disques d'une collection destinée en premier lieu aux amateurs de musique populaire roumaine de l'étranger. La collection s'intitule *Rencontre avec la Roumanie*. Il nous plaît de croire que, par cette voie, quelques unes des meilleures créations du génie musical roumain charmeront le public mélomane de partout.

Nous croyons utile de présenter ci-dessous les deux premiers disques parus :

1. *Gheorghe Zamfir, flûte de Pan. Trésors folkloriques*, ELECTRECORD, ST-EPE 0433. Photographie de l'enveloppe : Cornel Vladu.

La collection *Rencontre avec la Roumanie* s'ouvre magistralement sur ce disque à tous points de vue extraordinaire. Gheorghe Zamfir est incontestablement le plus brillant virtuose du „*naï*“ — nom par lequel les Roumains désignent la flûte de Pan. Cet instrument très ancien, rudimentaire, a été élevé par les *laoutari* roumains sur les plus hautes cimes de l'art. Et la *maestria* inégalable dont Gheorghe Zamfir exécute les mélodies gravées sur ce disque, nous en apporte ici un témoignage supplémentaire — en était-il encore besoin ?

Après avoir entendu les enregistrements préparés par ELECTRECORD pour l'édition de ce disque, j'ai accepté avec enthousiasme d'écrire une brève présentation destinée à être imprimée sur son enveloppe. J'avoue ne pas avoir trouvé les mots qu'il aurait fallu pour exprimer l'enchantement ressenti. Ce disque exige l'audition !

Les mélodies qui y sont gravées témoignent du souci permanent de Gheorghe Zamfir de rendre plus vaste le

répertoire professionnel routinier et d'augmenter les ressources sonores de l'ancestral instrument. Pour ce faire, il emprunte des pièces au folklore rural ou à d'autres régions du pays (*Briul oltenesc — Briu* (danse) *d'Olténie ; Mierlița cînd e bolnavă — L'agnelle quand elle est malade ; Balada lui Costea Păcurarul — Ballade de Costea, le berger ; Corăgheasca — danse de Corabia ; Rustemul de la Lișteava — danse de Lișteava*).

Il est le premier à oser introduire dans le répertoire du *naï* une plainte funèbre (Bocet) et, pour obtenir certains effets sonores spéciaux — signal du buccin pour préluder à *Cîntecul lui Iancu Jianu* (*La Chanson de Iancou Jianu*) et autres — il a ajouté 5 autres tuyaux aux 18 que l'instrument possède de règle, en réalisant de la sorte une augmentation du registre grave. En modifiant la position de l'instrument, légèrement élevé ou abaissé pendant l'exécution du morceau, il a réussi d'obtenir un ambitus diatonique de *mi*¹ — *la*⁴ complété de tous les sons chromatiques intermédiaires. Tout en jouant de son instrument, Gheorghe Zamfir sait, comme nul autre, phraser, nuancer, orner son jeu de „portamenti“ ou d'autres artifices propres à son instrument. S'il se trouvent des exécutants du *naï* capables de rivaliser avec lui quant à la virtuosité (tel, Si Ion Stanciu, par exemple), il n'en est pas un seul qui le dépasse pour le *cantabile* et la sensibilité. Son admirable interprétation ennoblit jusqu'à des morceaux de médiocre valeur, tels que *Mult mă-n-treabă inima* (*Mon cœur souvent s'interroge*), *Hora diu Moldova* (*Horă de Moldavie*), *Cîmpulung, oraș de munte* (*Cîmpulung, ville de montagne*), autant de créations in-savantes, très probablement du monde des *laoutari*.

Les 13 morceaux que le disque comprend représentent un répertoire des plus variés : on y trouve chansons, ballades, airs de danses, plainte funèbre (celle, dont nous venons de parler) et pour finir la célèbre *Ciocîlia* (*L'Alouette*), pierre de touche de la virtuosité des *laoutari* roumains.

2. *Rencontre avec la Roumanie. Instruments folkloriques*, ELECTRECORD, ST-EPE 0431. Rédacteur : Mircea Săndulescu. Maître du son ; ing. Eugen Wendel. Photographie de l'enveloppe : Alexandru Florescu. Présentateur : Harry Brauner.

Le disque donne voix à un nombre de huit instruments musicaux populaires pris au très riche patrimoine folklorique roumain : le *fluiet* (flûte de berger) habituel, à „bouchon“ et six trous pour les doigts (soliste : Dumitru Zamfira), le *caval* (flûte champêtre ou chalumeau), grande flûte à bouchon et cinq trous pour les doigts (soliste : Marin Chisăr), le *naï* (flûte de Pan) (soliste : Gheorghe Zamfir), le *cimpoi* (cornemuse) (soliste : Marin Chisăr), la *torogoată* (sorte d'instrument qui tient de la clarinette et du saxophone, appelé encore *taragot*) à anche simple (soliste : Ion Milu), la *cobza* (sorte de luth médiéval) à cordes pincées (soliste : Ion Șerban), le *țambal* (tympanon) (soliste : Toni Iordache), la *vioară cu goarna* (violon à „pavillon“), soliste : Gheorghe Rada et enfin *vioara* (violon) soliste : Florea Ciocă.

Interprètes professionnels des instruments ci-dessus, les solistes que nous venons de désigner sont parmi les plus marquants ; quant aux morceaux qu'ils animent de leur talent — choisis avec le plus grand soin —, ils sont de grande valeur. Pour la plupart des airs de danses, ils sont représentatifs non seulement du rythme binaire, rythme de base du folklore chorégraphique rou-

main, mais aussi de certaines formules du rythme „aksak“, que le peuple roumain désigne par les termes de *șchiop* (boîtcux), *hodorog* (délabré), *impiedical* (entra-vé) ! Citons en exemple les morceaux suivants : *Geambara*, *Rustemul*, *Brătușca*, *Joc de doi de la Mehadia* (resp. *Geambara*, danse ; *Rustemul*, danse ; *Brătușca*, danse ; *Pas de deux de Mehadia*, sorte de „briu“, danse de ceinture, du Banat).

La présentation rédigée par le folkloriste Harry Brauner, écrite avec compétence, donne une série d'informations précieuses sur les instruments musicaux considérés. Par malheur, dans la version traduite, quelques erreurs se sont glissées, que nous croyons utile de rectifier ici :

1) Le son velouté du *caval* préfère les mélodies lentes et douces. Mais celles-ci ne sont point déterminées par l'échelle défective de l'instrument.

2) Le petit *tambal* possède entre 20 et 25 groupes de cordes, tandis que le grand en possède 35. Par une traduction erronée, il ressort que sur la caisse de résonance de forme trapézoïdale de l'instrument sont tendues de 20 à 25 petites cordes et 35 grandes cordes.

3) *Cobza*, pourquoi le traducteur l'a-t-il orthographié *kobza*, quand un peu plus haut il avait bien écrit *caval* ? Lors donc, *cobza* possède huit à douze cordes, toujours disposées en quatre groupes de deux ou, resp., trois cordes. Du texte défectueusement traduit on comprend que l'instrument aurait entre „huit à douze paires de cordes“, ce qui est absolument inexact.

Le traducteur aurait bien fait de garder, à côté de la traduction, le nom roumain de chaque instrument.

Je ne doute pas que Harry Brauner aurait de lui-même corrigé ces erreurs glissées dans les versions française et anglaise, si on lui eût présenté les traductions avant qu'elles ne fussent remises à l'imprimerie.

Les explications par écrit sont accompagnées de photographies, au nombre de huit, obtenues des collections de l'Institut d'Ethnographie et Folklore de Bucarest. Il eût mieux valu utiliser des photos représentant les solistes eux-mêmes, dont on a gravé les mélodies sur le disque, d'autant plus que les photos en cause ont été déjà publiées, à partir de 1956, à de nombreuses occasions. De plus, l'une des photos nous montre deux *naï*, dont l'un est un essai non réussi, datant de l'époque où l'orchestre „Barbu Lăutaru“ fonctionnait auprès de l'Institut de Folklore, de construire une flûte de Pan d'accompagnement. En examinant cette photo, on pourrait en conclure erronément qu'il existe une flûte de Pan de fabrication roumaine avec seulement 15 tuyaux !

La prise de son mérite toutes les louanges. Nous aurions préféré néanmoins que le violon du soliste Florea Cioacă



se détachât un peu plus de la masse sonore de l'orchestre d'accompagnement. Il se peut qu'il aurait mieux valu de demander à ce talentueux violoniste populaire de jouer une autre pièce, mettons à *scordatura*, plus typique de la maîtrise des violonistes roumains.

Certes, le disque n'a pas été édité dans le but de satisfaire à des exigences rigoureusement scientifiques. Mais, au lieu de présenter par deux pièces de „flûte“, de „caval“, de „cimpoi“ et de „torogoata“ — jouées, qui plus est, par les mêmes instrumentistes chacune —, il aurait fallu y placer aussi d'autres instruments folkloriques. Je pense par exemple à la *tilinca* — une flûte de berger au tuyau complètement ouvert et sans trous pour les doigts —, au *fluiet moldovenesc* (flûte moldave) à tuyau également ouvert mais avec six trous pour les doigts, à la feuille ou à l'écaille de poisson et, éventuellement, à la *drimba* (guimbarde). Le caractère insolite des instruments que nous venons de citer, maniés par des instrumentistes de premier ordre, habitués à jouer avec accompagnement d'orchestre, du reste pareillement aux autres, aurait augmenté l'intérêt que ce disque suscite.

Malgré ces quelques observations, le disque *Instruments folkloriques* est une réalisation remarquable. Nous attendons avec impatience la parution d'autres disques de cette série aussi pleins de promesses.

TIBERIU ALEXANDRU

NOTES ● NOTES ● NOTES ● NOTES ● NOTES ● NOTES ● NOTES

Dans l'Officiel du 28 Février 1970, de Paris, paraissait l'annonce de la fondation d'une Association personne morale (D.70/209/1970) ayant comme titre

LES AMIS D'ENESCO

La dite association est fondée à l'initiative d'un groupe de musicologues et amis de Georges ENESCO. Son siège social provisoire est au 65 de la rue de la Tombe-Issoire,

Paris 14-e. Il pourra être transféré par simple décision du Conseil d'Administration avec la seule ratification de l'Assemblée Générale de l'Association.

L'Association a pour *objet* : „De perpétuer l'oeuvre et la mémoire du grand compositeur et interprète Georges ENESCO, par l'organisation de manifestations artistiques et concerts, récitals, conférences, publications, etc... aussi bien en France qu'à l'étranger, conformément aux décisions prises par le Conseil d'Administration“.