

MUZICA ROMÂNEASCĂ ÎN DISCUȚIA PLENAREI SECȚIEI SIMFONICE A UNIUNII COMPOZITORILOR

În ziua de 26 ianuarie 1970, la sediul Uniunii compozitorilor a avut loc plenara Secției de muzică simfonică, vocal-sinfonică, de cameră, de operă și balet. Realizând un tur de orizont și o apreciere critică asupra creației din ultimul an, compozitorii Pascal Bentoiu și Theodor Grigoriu au prezentat două rapoarte de bază supuse discuției plenarei, rapoarte pe care le publicăm integral în cadrul revistei noastre.

Expunerea compozitorului

PASCAL BENTOIU

După conferința pe țară a compozitorilor și muzicologilor din decembrie 1968, Biroul, în noua sa componență, a început prin a-și redacta — în urma unor aprofundate discuții — norme de activitate mai precise, mai complexe, în dorința de a putea analiza cât mai temeinic și mai obiectiv lucrările ce-i sînt prezentate. Dacă nu toate măsurile preconizate atunci au putut fi aplicate ad literam, aceasta se datorește exclusiv unui volum de lucrări foarte mare care face ca timpul afectat fiecărei piese în parte să fie, poate, câteodată mai restrîns decît am dori-o; totuși, el rămîne suficient pentru ca membrii Biroului, cu experiența acumulată, să-și poată formula o părere justă și adecvată.

În perioada de care ne ocupăm, Biroul a ținut 40 de ședințe de lucru în care a analizat 187 de lucrări aflate în diferite faze de cercetare (pentru o audiție, pentru referat definitiv, achiziție etc.), a studiat 2 cereri de admitere în Uniune și lucrările anexate, a făcut 6 propuneri de definitivare de membri, 6 referate pentru pensionări, propuneri pentru tipar pe 1969 și 1970, recomandări pentru copiatură și Xerox, recomandări pentru premiile Uniunii pentru 1967—1968, propuneri la premiul Uniunii pentru lucrări simfonice de mici dimensiuni, recomandări pentru Electrecord, trimiteri de piese la concursuri în străinătate, propuneri pentru programele cinaclurilor, discutarea unor contestații și memorii, discutarea (la începutul și la sfîrșitul anului) a activității Biroului etc.

Din totalul de 187 lucrări văzute, 136 au avut referat definitiv favorabil, 14 nu au fost recomandate la difuzare, iar 37 au primit avizul pentru o difuzare (eventual și copiere de material) — referatul urmînd a fi completat la audiția pe bandă.

Pe genuri, lucrările cercetate se repartizează în felul următor:

Simfonia, simfonieta și simfonia de cameră. Au fost văzute în perioada amintită un număr de 14 lucrări de

acest gen (din care 11 au avut referat definitiv), între care, pe lîngă remarcabile creații datorate maeștrilor genului Mihail Andricu, Dimitrie Cuclin, Ludovic Feldman, Biroul a avut satisfacția să înregistreze valoroasa simfonie a lui Nicolae Beloiu, (ulterior premiată la Bruxelles cu premiul Regina Elisabeta), lucrare vădînd o forță emoțională și un meșteșug orchestral deosebite, Simfonia 6-a de nobilă inspirație și îndrăznețe prospectări de limbaj a lui Wilhelm Berger, Simfonia a 3-a (Bizantina) de Doru Popovici, care urmărește consecvent o activitate de explorări în domeniul actualizării tezaurului vechi al culturii noastre muzicale, simfoniile de cameră ale lui Mircea Chiriac și Dan Constantinescu în care autorii își urmează, fiecare pe linia sa, strădania de înnoire a limbajului.

Se cuvin de asemenea remarcate Simfonieta giocosa de Cornel Țăranu, Simfonia I-a de Mircea Hoinic, ca și Simfonia tînărului Sorin Vulcu. În ansamblu, genul este viguros, numărul lucrărilor prezentate în acest răstimp fiind ușor superior mediei ultimilor 4 ani, iar calitatea menținîndu-se la un frumos nivel, atestat și de confirmarea amintită pe plan internațional. Tendințele stilistice se manifestă în două direcții clare: pe de o parte reînnoirea conceptului formei tradiționale, iar pe de alta năzuința spre un limbaj de largă sinteză cu înglobarea unor cuceriri certe ale muzicii mai noi.

Concertul. Biroul a cercetat 4 lucrări de acest gen între care numai două (Concertul pentru trombon și orchestră de Leib Nachman și Concertino pentru oboi, fagot și orchestră de coarde de Adrian Rațiu) pentru referat definitiv, celelalte două (lucrări de Andrei Porfetye și Wilhelm Berger) fiind de abia la faza aprobării unei audiții și a copierii materialului. Dacă ne referim la împrăjura că, în cazul lui Adrian Rațiu este vorba de o lucrare ceva mai veche, rămîne să constatăm o bruscă și inexplicabilă depopulare a genului. Media de peste 10

lucrări, pe care o putem înregistra în cei 4 ani premergători Conferinței pe țară, apare brutal redusă la mai puțin de jumătate. În aceste condiții, este evident că, cu greu s-ar putea vorbi de tendințe generale în cadrul genului și Biroul își face o datorie din a semna în cadrul raportului său starea de lucruri puțin îmbucurătoare din acest domeniu.

Alte piese simfonice.

Este un fapt că, în ultimele două decenii, — pe plan mondial — eforturile simfoniștilor s-au îndreptat din ce în ce mai mult către elaborarea unor piese neîncadrate în genurile tradiționale ca simfonia, suita, concertul, poemul simfonic etc. Această evoluție se observă din plin și în muzica românească. S-au înregistrat în anul trecut 37 piese simfonice diverse (dintre care 22 cu referat definitiv). Puține dintre lucrările cuprinse la acest capitol și poate nu întotdeauna din cele mai reușite — se mai numesc suită, poem sau uvertură. Cele mai multe — cum se va vedea — apelează la denumiri sugestive pentru conținutul sau forma piesei și, în general, acțiunea de făurire a formei merge mână în mână cu cea de constituire a materialului propriu-zis, (ne referim la modurile specifice, la tiparele ritmice, la selecția timbrală, într-un cuvânt la structurile proprii fiecărei lucrări în parte). Biroul consideră această evoluție, această încadrare a eforturilor creatoare într-o mișcare ce se vădește impetuoasă pe plan internațional, drept un fapt pozitiv și care — în principiu — merită a fi salutat. Distincția pe care o făceam mai înainte se referă totuși la necesitățile ce nu pot fi trecute cu vederea ale vieții noastre muzicale în concretul ei. Avem numeroase orchestre de provincie care nu se ridică totdeauna la nivelul cerut de interpretarea lucrărilor moderne, care nu au parcurs suficient un repertoriu de muzică contemporană — s-ar putea spune — clasică, și care satisfac nevoia de frumos a unui public plin de bunăvoință, dar uneori insuficient pregătit a sări direct de la Richard Strauss la Boulez ori Stockhausen. Pentru un atare public s-ar cere scrise lucrări mai accesibile, simple dar nu simpliste, eventual tradiționale dar nu academice, clare și directe, dar nu vulgare. Raportul de față trebuie să conțină — socotim — o dată în plus, un îndemn către cei mai valoroși compozitori ai generațiilor medii și tinăre, de a făuri acele lucrări simple, puternice și de nivel, pe care viața noastră muzicală le cere imperios.

Revenind la producția efectivă se cuvine să cităm, fără a intra de fiecare dată în amănunte, reușite certe cum ar fi Canto I de Aurel Stroe, Vitralii de Mihai Moldovan, Echo și Elogiu de Lucian Meșianu, Episoade și Polifonie pentru 7 grupe instrumentale de Vasile Herman, Poem bizantin de Doru Popovici, Transmutanțe de Eugen Wendel, Alb-Negru de Corneliu Dan Georgescu, Muzica festivă de Ștefan Zorzor. Interesant de notat este faptul că această muzică, filtrată prin canoane de disciplină intelectuală deosebit de severe, regăsește în cele mai bune momente (ne referim aci mai cu seamă la lucrări de Aurel Stroe, Lucian Meșianu, Vasile Herman, Corneliu Dan Georgescu) o căldură și o culoare aproape romantice, dovadă că în evoluția sa sensibilitatea umană regăsește periodic aceleași valori, însă în forme deosebite.

Lucrări vocal-simfonice. Cele constatate când ne-am ocupat de simfonie se adevăresc și la acest capitol. Ten-

dința de a regăsi discursul larg, generos și accesibilitatea directă în structurări noi se observă și aici. Doi importanți maeștri ai muzicii noastre, Gheorghe Dumitrescu și Sigismund Toduță, sînt prezenți cu lucrări de mare anvergură, respectiv oratoriile Pămînt dezrobît — pe texte de poeți clasici români — și Miorița pe versuri populare. (Poate nu exagerăm dacă afirmăm că în „Miorița“ maestrul Toduță ne-a dat cea mai importantă lucrare a creației sale de pînă acum). Ambii compozitori sînt profund ancorați în melosul popular pe care-l decantează și-l structurează în puternice și convingătoare arhitecturi sonore.

Alături de ei, compozitorii din generațiile mai tinere sînt preocupați să cîștige pentru acest important domeniu al creației zone de sensibilitate proaspătă, culori orchestrale inedite, structuri tot mai elaborate, nepierzînd însă calitatea comunicării directe. În acest sens trebuie subliniată reușita de prim ordin a lui Theodor Grigoriu, care cu Elegia Pontica ne dă un adevărat recviem laic, cantata Ulisse de Liviu Glodeanu și cantata-miniatură Glorie pentru cor de copii și mic ansamblu instrumental a aceluiași, cantata Cîntare omului de Mihai Moldovan ș.a.

Numărul de 20 lucrări în genul vocal-simfonic (din care numai 8 cu referat definitiv), ca și procentul relativ ridicat de reușite, ne îndreptătesc să afirmăm vitalitatea acestui gen în muzica noastră și să exprimăm speranța că orientarea spre teme de arzătoare actualitate va fi din ce în ce mai puternică.

Opera și baletul. Un număr de 11 lucrări, între care

4 au referat definitiv, au poposit pe masa biroului în anul trecut. Cifra nu trebuie să ne inducă în eroare. 3 din aceste 11 lucrări sînt vechi, ele nu corespund cerințelor actuale ale vieții noastre muzicale. Biroul nu a putut aviza pentru difuzarea lor integrală, însă a recomandat autorului să selecteze unele arii pentru execuții eventuale în concert. De asemenea, lucrarea compozitorului Ovidiu Manole din Timișoara, opera „Măiastra“ nu a putut obține, cu toate că posedă, fără îndoială, unele calități, avizul favorabil pentru montarea ei în spectacol și s-a făcut tot așa recomandarea să fie extrase fragmente pentru concert. Operele care au văzut pentru prima oară luminile rampei anul trecut sînt doar două: Decbal de Gheorghe Dumitrescu la București și Stejarul din Borzești de Teodor Bratu la Iași. La acestea se adaugă Mariana Pineda de Doru Popovici la Iași, lucrare care însă a fost executată integral în concert în 1966 și despre care s-a vorbit în rapoartele precedente. Referitor la „Decbal“ se cuvine să reamintim că reprezentarea acestei opere a stîrnit aprecierile unanim elogioase ale criticii și că ea vine să completeze în mod feroc ciclul de ample fresce epico-dramatice deschis prin oratoriul „Tudor Vladimirescu“ și continuă prin alte 3 opere ale compozitorului în prealabil puse în scenă la Opera din București; noua lucrare readuce același climat spiritual de puternic patriotism exprimat prin mijlocirea unui melos de autentică esență populară. „Stejarul din Borzești“ se înscrie oarecum pe aceeași orbită, deși cu mijloace mai restrînse, și constituie prima încercare — promițătoare fără îndoială — a lui Teodor Bratu în domeniul muzicii dramatice.

Opera radiofonică Zamolxis de Liviu Glodeanu, după Lucian Blaga, a fost realizată în studiourile Radioteleviziunii Române, și ea a însemnat pentru autor o tensionare la maximum a capacităților sale creatoare, încu-

nunată de izbîndă. Primul contact al lui Glodeanu cu genul dramatic oferă premise valabile pentru o activitate viitoare în acest sens.

Tot stagiunea trecută a văzut și premiera baletului Ciudatul trubadur de Liviu Ionescu, lucrare tinerească, avîntată, nelipsită însă pe alocuri de unele clișee de natură a opaciza imaginea muzicală.

Noutățile absolute, fără referat definitiv deocamdată, sînt operele Nu va primi premiul Nobel de Aurel Stroe, pe un libret de Paul Sterian (în limba franceză) și Hamlet de Pascal Bentoiu, precum și baletul Fata și masca de Carmen Petra, pe un scenariu al lui N. Coman care a suscitât în birou o sumă de obiecții. Dacă ne gîndim la amănuntul că există în România 5 teatre de operă de prim rang și o sumă de alte teatre muzicale, atunci numărul de 3 opere noi și 1 balet, puse în scenă într-un an de zile în toată țara, apare ca net insuficient. Pentru a nu face la infinit procesul administrațiilor teatrelor de operă (care indiscutabil își au partea lor de răspundere), trebuie să arătăm în mod obiectiv că puțini compozitori reușesc încă să se consacre unor lucrări de anvergură în acest gen. O primă greutate este cert aceea a libretelor (Gh. Dumitrescu, Liviu Glodeanu, Teodor Bratu, Pascal Bentoiu și-au scris singuri libretele). O alta este, la fel de cert, scăzuta remunerație bănească în raport cu alte genuri și faptul că drepturile de autor subsecvente nu reușesc de multe ori să acopere nici costul florilor pe care autorii le oferă interpreților în seara premierei. Un mic calcul ne poate arăta că o operă de două ceasuri echivalează la achiziție cu cca 4 sonate instrumentale sau cu o lucrare simfonică medie și 2—3 cicluri de lieduri etc. În schimb, tiparul se obține pentru lucrările dramatice mult mai aproape și numai în forma reducere de pian, iar situația drepturilor de folosință este cea care s-a arătat mai înainte.

În fine, un alt motiv, dar poate nu cel mai de neglijat, este puțina satisfacție artistică pe care autorul de operă, după așteptări de ani de zile, o recoltează în sala de spectacol. Comparativ cu nivelul execuției pieselor simfonice (și acesta lăsînd de multe ori de dorit), nivelul interpretativ al reprezentațiilor de operă și de balet este cel mai adesea mult inferior.

Toate acestea sînt doar semnalate în cadrul acestui raport pentru a lămuri plenarei noastre de ce se scrie atît de puțînă operă în România. Nu ne propunem să sugerăm aci soluții. Dacă soluțiile vor veni, ele vor fi neapărat rezultatul unor eforturi și bunăvoințe care depășesc cu mult cadrul adunării de față.

Muzica de cameră.

Lucrări pentru pian. 14 lucrări, din care 3 n-au obținut avizul de difuzare, 9 au trecut cu mențiunea „se poate difuza”, iar 2 au primit și recomandarea pentru achiziție. Este o situație absolut nesatisfăcătoare și care continuă de mai mulți ani, arătînd o criză evidentă a acestui gen de lucrări. Pare că în această zonă care nu cu mult timp în urmă constituia un front puternic al muzicii noastre de cameră instrumentale, nu se mai avîntă decît franc-tirori izolați, recoltînd niște semi-izbînzii, sau de-a dreptul sucombînd. Este o situație asupra căreia membrii secției noastre ar trebui să reflecteze. Ceva mai înviorată apare atmosfera în domeniul lucrărilor de vioară și pian sau vioară solo. Numărul de 15

piese examinate de Birou se soldează cu bilanțul următor: 10 propuneri de achiziție, 3 de difuzare și 2 fără difuzare. Între bucățile ce s-au remarcat, figurează sonate pentru violină solo de Dumitru Bughici și Alexandru Hrișanide și lucrări pentru vioară și pian de Diamandi Gheciu, Mircea Popa, Kozma Geza, Gabor Jodal ș.a.

Deși situația este relativ bună în sfera lucrărilor de vioară, am vrea să observăm totuși că o sumă de compozitori cu experiență par a se fi îndepărtat de acest soi de preocupări și că s-ar putea să ne așteptăm pe viitor la surprize de natura celor semnalate în sectorul pianistic.

Piese pentru diferite instrumente sînt în evidentă scădere, atît numeric cît și ca procentaj de reușite, 13 lucrări în total, cu numai 6 propuneri de achiziție. Doar la capitolul orgă putem semnală un reviriment datorat îndeosebi activității lui Andrei Porfetye, care a devenit un remarcabil specialist al instrumentului (Sonata Nr. 2 și Fantasia pentru orgă solo, au suscitât aprecieri calde și unanime) și unor compoziții de Kozma Matei și Eduard Tereny.

Cvartetul de coarde continuă o existență mai mult sau mai puțin vegetativă. Am înregistrat 7 lucrări din care numai 5 cu referat definitiv; între ele se remarcă Cvartetul Nr. 1 de Mihai Moldovan. Cele 2 lucrări în previzare sînt Cvartetul Nr. 5 de Zeno Vancea, din care s-a văzut numai o parte și Cvartetul-fantezie de Dumitru Bughici. Situația rămîne clar nesatisfăcătoare și oarecum greu explicabilă pentru că la ora aceasta s-au refăcut o sumă de ansambluri de cvartet cu reale calități.

Alte compoziții pentru ansambluri de cameră

Zona aceasta corespunde pe planul cameral în bună măsură celei descrise la capitolul lucrărilor simfonice fără formă tradițională. Se încearcă diverse sonorități, cu mai mult sau mai puțin succes și de asemenea au fost depuse pe masa Biroului lucrări ce propun o asociere a sonorului cu vizualul în cadrul unui act artistic sincretic, compozitorul asumîndu-și în aceste cazuri și un rol de scenarist și regizor.

Astfel Corneliu Cezar, Miriam Marbe, Octavian Nemescu și alții au prezentat lucrări sau proiecte de lucrări care nu pot fi apreciate dintr-un punct de vedere exclusiv muzical. În aceste situații, Biroul — deși, evident, interesat de lucrări — nu și-a putut asuma răspunderea unui aviz de difuzare pe sectoare care-i depășeau competența și a propus vizionarea acestui gen de lucrări în fața unei comisii largite cu specialiști din alte domenii (regie, scenografie) în care partea sa de contribuție să privească sectorul muzical. O asemenea vizionare, în formele preconizate de birou, nu a avut încă loc. Ne exprimăm însă convingerea că această sferă de preocupări merită a fi urmărită cu toată solitudinea. În rest, putem atrage atenția asupra unor lucrări interesante cum ar fi Trei salviri de Matei Socor, spirituală, burlescă pentru septet de suflători, ilustrînd fidel o anecdotică de origine populară, Sita lui Eratostene de Anatol Vieru, colaj muzical realizat pe principii aritmetice simple, Dialoguri I de Cornel Țăranu, ciclul Remember pentru voce și 12 instrumente de Walter Mihai Klepper, pe versuri de Ana Blandiana, Divertisment pentru harpă, cvintet de suflători, xilofon și contrabas de Carmen Petra, Ipostaze pentru cvartet de suflători de Liviu Dan-

clara, Trio pentru vioară, cello și pian de N. Bucliu, lucrare mai veche dar revizuită în ultima vreme, Doină pentru voce, oboi, clarinet și harpă de Mansi Barberis ș.a.

Cum s-a întâmplat și în trecut cu Scenele nocturne de Anatol Vieru și Sonetul Trecut-au anii de Gheorghe Costinescu, lucrări corale care, prin tehnica lor și prin problematica abordată, se înscriau mai degrabă în sfera noastră de activitate decât în cea a secției respective, biroul a examinat și în anul care s-a scurs o asemenea lucrare corală: e vorba de Aforisme de Ștefan Niculescu, șapte piese pe fragmente din filozoful presocratic Heraclit. S-a apreciat această compoziție drept o reușită majoră atât pe plan tehnic, cât și al conținutului, datorită remarcabilei puneri în pagină și impresionanței intuiției a universului filozofic heraclitean și actualizării lui.

În general vorbind, sectorul cameral prezintă două tendințe:

a) restrângerea creației în formele tradiționale și o oarecare neglijare a pieselor pentru instrumentele soliste de toate genurile

b) cultivarea ansamblurilor de tipuri speciale, cu căutări fervente în direcția unei structurări originale a materialului sonor și a dobândirii unor valori coloristice noi.

Liedul. Un număr de 17 compozitori au prezentat fie cicluri, fie piese izolate. Se remarcă lieduri pe versuri de Tudor Arghezi, Adrian Maniu și Lucian Blaga de Tudor Ciortea, care continuă în acest fel o activitate fructuoasă și rămâne, la ora aceasta, între compozitorii români, cel mai consecvent făuritor de lieduri, vădiind o mare subtilitate a transpunerii valorilor poetice și un rafinat comentariu instrumental (pianistic sau al ansamblurilor). Nicolae Coman a prezentat un reușit ciclu de 7 lieduri pe versuri de Sapho, Sandburg, Michelangelo și Mariana Dumitrescu, audiat cu interes într-unul din cenenclurile noastre. Cicluri sau lieduri demne de atenție au scris și Zoltan Aladar, Csiki Boldisar, Kozma Matei, Ion Voiculescu, Emil Lerescu, Diamandi Gheciu, Andrei Șerfetye, Carmen Petra, Ion Borgovan. În ansamblu, o reușită aproape satisfăcătoare, în buna tradiție a acestui gen în muzica noastră, fără soluții deosebit de înnoitoare, dar cultivând finețea vibrației lirice, de multe ori cu succes real.

Muzica electronică a cunoscut o apariție izolată printr-o lucrare realizată de Aurel Stroe în D. Mărmăria. Biroul își propune aprofundarea chestiunilor specifice cu ocazia unui cenaclu închinat preocupărilor din acest domeniu în țara noastră, deși nu dispunem încă de un aparataj corespunzător, și care va avea loc la sfârșitul lunii martie. Eventual — pentru ridicarea propriei competențe în acest domeniu, ce s-ar putea să crească mult în anii ce vin — ne propunem unele eforturi de familiarizare cu problemele specifice, în forme ce urmează a fi discutate ulterior.

Problemele

Am prezentat mai sus un tablou al creației 1969, tablou pe care l-am dorit cât mai complet și mai obiectiv. El reprezintă rezultatul unor strădanii pe care membrii Biroului le-au depus, cu abnegație și un deosebit simț al răspunderii, în decurs de un an. Din datele înfățișate s-au desprins, sperăm, un șir de probleme pe care am dori să le reluăm, mai sistematizat, în acest capitol al raportului nostru.

Care sînt tendințele în muzica noastră, la ora actuală? În mod natural, și nu neapărat repartizat pe compozitori și generații, sînt — credem — trei linii principale de forță, care-și manifestă existența în creația noastră.

Una este continuarea, de multe ori vigoasă, a tradiției, alta o constituie suma eforturilor de prospectare sau asimilare a unor tehnici mereu noi, în fine, între ele există o tendință de a realiza sinteze de limbaj în slujba unui cît mai bogat conținut de idei și sentimente. Desigur toate aceste tendințe sînt justificate și tocmai din coexistența lor rezultă spectrul larg al creației noastre actuale. Trebuie adăugat că toate aceste direcții se află într-un permanent proces dinamic. Ceea ce azi constituie prospectare, mâine poate deveni clasic sau, dimpotrivă — rebut. Ceea ce apare astăzi ca sinteză poate conține, în fapt, germenii noului, sau — dimpotrivă — timpul va demonstra că a fost o falsă sinteză etc.

Independent însă de problema tendințelor stilistice, Biroul ține să sublinieze în raportul său că există încă un procent relativ ridicat de lucrări nereușite. Nu este vorba numai de cele 14 titluri care n-au primit avizul de difuzare, dar și de o sumă de piese care au trecut la limită, piese călduțe care nu fac rău, dar nici bine, de care — de fapt — este îndoielnic că cineva va avea vreodată nevoie. Uneori comisia noastră stă perplexă în fața unor partituri care au mai multe afinități cu un artizanat mărunț de cooperativă decât cu ceea ce ar trebui să fie opera de artă. Alteori ne aflăm în fața unor încercări de înnoire a limbajului ce nu depășesc condiția modestă a unor exerciții componistice mimetice. Și totuși, lucrările trec pentru că nu avem suficiente motive să le respingem, dar este trist pentru birou să ajungă la asemenea considerente și — invers — nu există bucurie colegială mai mare decât să se constate într-o lucrare vigoarea, fantezia, avîntul, profunzimea, ingeniozitatea și competența. De fapt, trebuie spus că problema conținutului despre care s-a vorbit mult, este departe de a fi elucidată în toată complexitatea ei. Unii persistă în identificarea conținutului cu o pompoasă și apriorică declarație de intenții și nu realizează că elementele cu care-și clădesc opera nu sînt nici deosebit de noi, nici interesante, nici ingenioase și nici măcar foarte solide, iar alții sînt încă prea preocupați de elaborarea structurilor pentru a avea timp să se mai gîndească și la altceva și, oricum, par a avea ideea preconcepțată că un conținut apare implicit în momentul în care o structură a fost elaborată. Credem de aceea că pentru viitorul nu prea îndepărtat ar fi bine să se dezbata în cadrul secției noastre, cît mai concret și mai documentat, cu luări de cuvînt ale unor compozitori de orientări cît mai diverse, problema conținutului. Altminteri riscăm să purtăm la infinit discuții fără rost, pentru că, dacă doi oameni nu cad la învoială asupra sensului cuvintelor pe care le utilizează, ei nu se vor putea nici măcar înțelege unul pe altul, necum ajuta.

În altă ordine de idei, trebuie să constatăm, în general, o ciudată neadaptare a activității compozitorilor la mijloacele interpretative concrete. Pianisti avem o mulțime, dar muzică pentru pian nu se scrie, cîntăreți admirabili — dar lieduri apar puține, formațiile de cvartet au prins din nou viață — însă lucrările nu se prea arată, soliști valoroși, unii premiați la concursurile internaționale, numeroși — dar concertele lipsesc, orchestre vreo 16 — însă lucrările pentru aceste orchestre nu se scriu ș.a.m.d. Fenomene îmbucurătoare, ca repertoriul promovată de for-

mația „Musica Nova“ și corul „Madrigal“ rămân fapte izolate — și ele nu pot risipi sentimentul că în creația noastră simfonică și camerală există un fel de lipsă de adresă care cu timpul poate deveni îngrijorătoare.

Între forța de plasmuire a compozitorilor și baza materială existentă s-a constatat întotdeauna o sănătoasă interacțiune dialectică a cărei relativă absență la ora aceasta nu are de ce să ne bucure.

Conexat cu aceasta, trebuie reluată problema ofilirii unor genuri ca sonata, cvartetul, concertul. Este clar că formele evoluează și că ar fi absurd să ne închipuim că se va scrie mereu numai în vechile tipare. Deci — în principiu — nu avem de ce să deplîngem faptul că la un moment dat compozitorii se întorc de la aceste genuri și se avîntă în găsirea unor noi modalități de structurare a muzicii lor. Toată chestiunea rezidă numai în necesitatea efectivă a unei atari mișcări. Cu alte cuvinte — și nu dorim să jignim pe nimeni — avem uneori impresia, în cadrul muncii biroului nostru, că anumite cotituri stilistice pe care le observăm, sînt determinate mai mult de dorința de modernitate, decît de o reală mutație în felul de a gândi și a simți al autorilor respectivi. Nasc în aceste cazuri lucrări care, chiar dacă sînt corect articulate formal, sînt lipsite de forță emoțională. Aceste lucrări pot fi necesare compozitorilor, dar — încă odată — nu orice exercițiu stilistic este în același timp operă de artă. Nu avem temeiuri să oprim de la difuzare aceste bucăți, însă așteptăm totdeauna din partea autorilor aprofundarea intențiilor lor care în ultimă instanță, așa cum atestă observarea atentă a fenomenului componistic, aduce cu sine efecte binefăcătoare tocmai în zona conținutului.

Trebuie subliniat că în cele mai fericite cazuri — nu foarte multe dar nici puține — muzica românească actuală, prin exponenții ei cei mai de seamă, se situează la un nivel de seriozitate, abilitate tehnică, ingeniozitate, inventivitate, căldură și profunzime care o fac semnificativă pe plan internațional și prețioasă ca mărturie a vitalității spirituale românești contemporane. Avem asemenea lucrări valoroase și ne mîndrim cu ele. Cu aceasta considerăm esențialul atins. Observațiile critice formulate mai sus au fost determinate de punctul de vedere statistic în care un raport ca cel de față este obligat a se situa și fără discuție că și acest criteriu își are utilitatea lui. Seria de probleme atinse nu se va putea rezolva doar prin cîteva luări de cuvînt și eventual o rezoluție, ci ea urmează să constituie material de meditație pentru noi toți. Hotărîrile valabile se iau numai după îndelungată și matură reflecție și, în ultimă analiză, ele își capătă adevărata semnificație și valoare pe planul eticii artistice individuale.

Munca biroului

Tehnicește, activitatea noastră a cîștigat cîteva puncte precise, în ultimul an de activitate. Le vom enumera :

a) Analizele care însoțesc lucrările, deși nu totdeauna atît de clare și complete pe cît am dori-o, ne sînt de multe ori de un real folos în formarea unei păreri cît mai adecvate. Vom continua să le cerem și sperăm să le primim din ce în ce mai exacte.

b) Este permanent cerută în ședințe părerea tuturor membrilor prezenți pentru ca redactarea finală să fie o rezultantă a tuturor părerilor.

c) Referatele se fac în colectiv, după discuție, prin formularea cu glas tare a textului, fie de către secretarul comisiei, fie de unul din membri și amendarea imediată a oricărei nuanțe care este improprie sau inacceptabilă pentru unul sau mai mulți membri ai comisiei. În acest fel s-a eliminat — credem — o anumită denivelare a vechilor referate care purtau cîteodată prea evident amprenta unor puncte de vedere strict personale.

Planificarea lucrărilor Biroului, deși ușor îmbunătățită, ceea ce de altfel ne-a și permis să cuprindem în același număr de ședințe un volum sporit de lucrări, nu este încă nici pe departe cea ideală. Se mențin două practici nesănătoase care — ambele — joacă pe factorul timp. Una este cea de a cere în grabă un aviz de difuzare pentru că, între timp, lucrarea a fost programată. Ori socotim că între momentul în care autorul își termină lucrarea și cel în care are loc execuția publică este mai totdeauna suficientă vreme pentru a supune Biroului partitura. Alta este aglomerarea de lucrări în preajma ședințelor de achiziție. Nu sîntem de loc convinși că în lunile decembrie și iunie se termină mai multe lucrări decît în restul anului, ci doar că e vorba, pur și simplu, de o delăsare din partea autorilor care-și aduc aminte de existența Biroului numai atunci cînd se profilează la orizont ședința comisiei de achiziție. Facem pe această cale un apel la compozitori ca, în interesul bunului mers al lucrărilor, să aprovizioneze — cum se spune, ritmic — masa comisiei cu operele lor.

În esență, munca Biroului, în afară de rolul său exterior, de agent de circulație al creației românești — se concentrează asupra unui obiectiv principal care poate îmbrăca două aspecte. Obiectivul se numește exigență și probitate profesională iar aspectele diverse pot fi stimularea părții de conținut sau a perfecțiunii formei. În afară de aceasta, căutăm firește, să determinăm acoperirea tuturor genurilor, crearea de lucrări care să răspundă necesităților reale ale vieții noastre muzicale și ale culturii noastre în general. Membrii Biroului au dobîndit suficientă experiență pentru a putea aprecia toate genurile de lucrări. Ne arătăm prețuirea față de piese, oricît de complexe, dar nu întortochiate și sterile, oricît de simple, dar nu simpliste și vulgare. Nu avem prejudecăți stilistice ; am învățat să judecăm fiecare piesă în cadrul care-i convine, dar inconsecvența stilistică nu poate fi încurajată. Se aud din cînd în cînd vorbe cam în genul următor : „Biroul a devenit prea exigent, nu mai știm cum să scriem !“ Stîmțați colegi, ne place să credem că compozitorii nu scriu pentru Birou, ci pentru a da glas unei necesități interioare de a comunica un adevăr în care cred, semenului lor. De aceea, vorbe ca cele de mai sus nu au realmente nici un sens. Biroul este numit de Dvs. prin mijlocirea Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor și alcătuirea sa este, în principiu, de natură a asigura cea mai obiectivă judecată colectivă — în acest moment — a evoluției muzicii noastre. Nu putem spune că ședințele noastre sînt totdeauna un concert armonios de păreri și nici n-ar fi bine să fie așa. Asistăm cîteodată la ciocniri acerbe de opinii, la discuții care ating, din cînd în cînd un frumos nivel teoretic și poate că — cu toată străduința noastră — într-un tabel comparativ purtînd asupra activității unui an întreg s-ar mai putea isca nedumeriri relativ la perfecta obiectivitate a referatelor. Nu ca o scuză, ci ca o explicație posibilă amintim că anul ce s-a scurs a fost un an de rodaj al

comisiei în noua ei componență și sperăm — oricum — la o perfecționare a muncii noastre. De pildă, rotația membrilor supleanți, din cauze obiective — dar și subiective — n-a fost cea ideală. Poate și prezența unora din membrii Biroului a lăsat uneori de dorit. Tot astfel consultarea membrilor de onoare s-a făcut extrem de rar. Acestea se pot însă remedia, pentru că devotament față de cauza muzicii românești există.

Cele mai importante lucruri din cele ce ar fi fost de spus la acest capitol au fost deja spuse mai înainte și ne exprimăm convingerea că au fost înregistrate de Dvs. O altă parte — cum ar fi necesitatea imperioasă de a

se găsi forme de difuzare prin tipar și disc, mai rapide și mai ieftine — depășește sfera de acțiune a Biroului.

Ne propunem mai departe să luptăm pentru un înalt nivel al creației românești, printr-o exigență asupra calității și conținutului care este astăzi generală în toate sectoarele de activitate. Această exigență se va aplica în primul rând la calitatea muncii noastre în comisie.

În încheierea acestui raport, Biroul consideră de a sa datorie să reamintească membrilor secției simfonice că anul viitor se împlinesc 50 de ani de la întemeierea Partidului Comunist Român și că deci sînt rugați să reflecteze de pe acum la felul în care, în creația lor vor întâmpina acest eveniment.

Expunerea compozitorului

THEODOR GRIGORIU

Problemele secției de muzică simfonică, de cameră, operă și balet sînt și vor rămîne totdeauna deosebit de ample și variate, nu numai pentru că cuprind un cîmp vast de preocupări, ci și pentru că ele însumează frămîntările unui mare număr de creatori, de toate generațiile, care duc pe umerii lor destinul artei simfonice contemporane românești.

Dorința noastră unanimă fiind să imprimăm creației muzicale din țara noastră un sens mereu ascendent, este absolut necesar să descifrăm natura acestor probleme, în care se întrepătrund: eforturile artistice ale fiecăruia dintre noi pe linia propriei evoluții, conlucrarea colegială în asociația noastră de breaslă care se numește Uniunea Compozitorilor, organizarea și perfectarea funcționare a acestui for de cultură, precum și ate aspectele ce țin de valorificarea strădaniilor noastre

Unul din factorii care pot asigura mersul înainte, în faza actuală, este fără îndoială rolul personalităților artistice. În acest sens putem să fim optimiști: în muzica noastră se simte prezența unor puternice personalități, care făuresc cu pasiune o operă artistică de certă valoare. Rolul acestor personalități este determinant, nu numai în ridicarea ștachetei valorii, dar și în a insufla tuturor un înalt gust artistic, un simț al stilului, o mare seriozitate și profesionalitate în lucru.

Așa cum a remarcat și raportul Biroului secției, rolul stimulator al seriozității începe să-și arate roadele, în unele lucrări prezentate, care sînt mai bine gândite, mai îngrijit realizate. Faza „scrieți, băieți, scrieți“ se cam apropie de sfîrșit și tinde să fie înlocuită cu „scrieți bine, băieți, scrieți bine“, căci altfel eforturile noastre sînt zadarnice.

Un mare număr de compozitori și-au ridicat în ultima vreme considerabil nivelul profesional și trebuie remarcată capacitatea unor tineri de a-și acumula un volum considerabil de cunoștințe muzicale, ca și de cultură generală (matematică, filozofie, literatură etc.) cu dorința tenace de a-și fundamenta, pe un plan de gândire superior, strădaniile artistice.

Profesionalizarea internă din toate domeniile de activitate, se observă și în rîndul compozitorilor. Exigența cu care este admis astăzi membru stagiar un compozitor sau un muzicolog este simțitor mai mare decît în trecut, iar

tot mai mulți absolvenți ai conservatoarelor dovedesc și talent și bună pregătire, ceea ce le conferă dreptul de a intra pe poarta principală a Uniunii Compozitorilor. Este cazul tînărului absolvent Dan Buciu, primit în anul 1969 în rîndul membrilor Uniunii.

Iată de ce surprinde că un compozitor, cu reale calități ca tov. Ovidiu Manole, dorind să forțeze deschiderea porților Uniunii, ignoră de fapt stilul de muncă serios și în fond plin de înțelegere și generozitate, care caracterizează astăzi Uniunea Compozitorilor. Cred că ar fi fost mult mai firesc ca tov. Ovidiu Manole să activeze constructiv pe lîngă filiala noastră din Timișoara, să ne prezinte cît de des lucrări, decît să scrie lungi memorii de protest și să joace rolul persecutatului neînțeles în fața camerelor de televiziune, într-o emisiune pe care o urmărește toată țara.

În legătură cu strădaniile profesionale ale fiecăruia dintre noi, aș vrea să mă opresc puțin asupra unui aspect și anume acela al activității de îndrumare, care era cerută atît de insistent, în trecut, biroului secției simfonice și desigur și celorlalte birouri de secție.

Îndrumarea, prin Biroul secției simfonice, în sensul care i se dădea acum cîțiva ani și-a pierdut din înțeles, nu numai pentru faptul că ea n-a fost niciodată prea eficace, dar și din cauza realităților arătate mai sus, cu privire la ridicarea necontenită a nivelului profesional al compozitorilor din Uniune, la exigența de admitere a noilor membri.

Formele de îndrumare ale secției simfonice (și nu numai ale acesteia), la care desigur nu trebuie să se renunțe, constituirînd unul din rosturile de a fi ale Uniunii, pot fi făcute pe căi mai indirecte, mai subtile și mai diferențiate, fie prin organizarea de expuneri teoretice, fie prin audiții cu lucrări analizate în prealabil, fie prin alte forme de stimulare a curiozității și studiului individual.

Și pentru că ne deplasăm gradat de la aspectele individuale către cele ale muncii în colectiv, aș vrea să sesizez unele cazuri interesante, care într-un fel s-ar înscrie în procesul de îndrumare, dar care ilustrează în fond cele afirmate mai sus cu privire la nivelul profesional: de multe ori Biroul Secției simfonice veghează (conștient sau mai puțin conștient), ca unii compozitori care au un bun renume, dar care au prezentat o lucrare mai superficială, sau făcută în grabă, să nu apară cu aceasta în public, indicîndu-le să mai reflecteze asupra ei. Consider acest fapt deosebit de semnificativ, prin solidaritatea colegială în privința calității, care se naște într-un asemenea moment,

Munca Biroului Secției simfonice a fost apreciată ca pozitivă și sîntem convinși că ea va deveni din ce în ce mai competentă și mai obiectivă, semnăind valoarea, stăvillind lucrările slabe, care nu servesc nimănui. S-a remarcat necesitatea confruntării de păreri, ca factor care favorizează obiectivitatea. Cînd confruntările au fost însă de altă natură, s-a ajuns în mod trecător să se tulbure însăși ideea de obiectivitate, ceea ce este oarecum grav și ar fi de dorit să nu se mai repete. Ar fi bine de asemenea ca unii colegi ai noștri, deosebit de inteligenți și capabili a înțelege în chip filozofic-superior fenomenul culturii și care în discuțiile amicale sînt plini de înțelepciune, să nu devină deodată radicali și vehemenți în comisie.

Apărînd principiul diversității de stiluri, ca o regulă de conduită unanim acceptată, a devenit fastidios să-l repetăm în toate ocaziile. Și totuși, cu toate progresele în acest sens, unii colegi ai noștri uită de el și trebuie să le fie reamintit.

Problema cenaclurilor în general, ale secției simfonice în special, rămîne în continuare deschisă, cu toate că, din cele 10 cenacluri ținute în anul 1969 de secția noastră, unele au marcat un vădit progres, în ceea ce privește interesul compozitorilor, ținuta lor generală.

Cenaclurile în care s-au prezentat pe viu lieduri sau muzică de cameră s-au dovedit cele mai reușite și au avut caracterul unor adevărate seri de muzică de cameră. Cred că această formă de cenaclu, deși afectează fonduri bănești, trebuie continuată și într-un fel ritmicizată, fiind în același timp atractivă și stimulatorie. Audițiile pe benzi care au cuprins lucrări serioase, punînd probleme, au suscitât de asemeni interesul compozitorilor. Pentru că audițiile de muzică străină au lăsat oarecum de dorit în anul care a trecut, secretariatul intenționează să le dea un profil mai atractiv, invitînd pe acei compozitori sau muzicologi care au vizitat țări străine să facă unele expuneri privind viața muzicală, în ansamblu, a acestor țări și să prezinte o serie de discuri aduse de ei.

Este trist că la un cenaclu ca acela în care un serios muzicolog al nostru, Grigore Bărgăuanu (pe care l-am dori mai activ) și în care s-au audiat unele înregistrări inedite ale lui Dinu Lipatti, în aula aceasta nu erau decît 10 persoane.

Spuneam mai sus că activitatea de îndrumare a căpătat un alt înțeles și că ea trebuie să-și găsească modalități noi de a acționa, pentru ridicarea neconținută a gustului artistic al compozitorilor, al culturii lor estetice, al informării despre ceea ce este nou în gîndirea componistică mondială. O singură prelegere cu privire la muzica electronică ținută de compozitorul Aurel Stroe este desigur prea puțin și trebuie să inițiem mai multe expuneri de acest gen. Lăsînd de o parte faptul că prelegerile ritmice ale cursului de estetică ne obligă să ținem cel puțin tot atîtea despre însuși meșteșugul nostru, trebuie să avem grijă ca aceste prelegeri să fie competente și cu o ținută obiectiv-științifică, fără a cădea în pledoarii „pour cause”, lucru care — se știe — stîrnește totdeauna spiritul nostru de contradicție.

Anul 1969 a fost deosebit de bogat în mari aniversări și într-un fel poate fi luat ca an de referință în ceea ce privește eficacitatea „campaniilor” de creație inițiate de Uniunea Compozitorilor. Noua conducere a încheiat, chiar din primele luni ale activității sale, un număr de angajamente pentru piese cu un caracter festiv, a acordat

avansuri, a inițiat un concurs de piese simfonice scurte, simple și expresive, pentru formații nu prea ample.

Trebuie să recunoaștem, fără menajamente, că rezultatele artistice ale acestor acțiuni, cu foarte puține excepții, sînt destul de minore și regretăm că unii compozitori ca Theodor Drăgulescu, Valentin Gheorghiu, Alexandru Pașcanu, Sergiu Sarchizov, Dan Voiculescu, n-au reușit să-și predea lucrările pe care s-au angajat să le scrie.

În privința celor două premii acordate la concursul amintit, lucrările premiate sînt fără îndoială valoroase, deși ele nu se înscriu decît în parte în condițiile puse de concurs și enunțate mai sus.

Este de la sine înțeles că aproape nimeni nu mai dorește să scrie lucrări care să fie legate strict de o anumită dată. Chiar dacă, în fond, de cele mai multe ori, lucrările noastre nu sînt cîntate decît o singură dată, nici unul dintre noi nu se gîndește, cînd scrie, la această tristă alternativă. Fiecare țintește către o anumită perennitate a strădaniilor sale creatoare.

În același timp sîntem convinși, și întreaga istorie a muzicii o dovedește, că nu este de loc imposibil să se realizeze acele piese care, deși ocazionale, să poată rămîne în repertoriul permanent. Pentru aceasta, ele trebuie să fie străbătute de o anumită expresie elevată, trebuie elaborate cu o maximă seriozitate, să conțină o reală putere emoțională.

În ceea ce privește concursul, deși el s-a închis „de jure”, rămîne „de facto” deschis în permanență și facem din nou apel la toți membrii Uniunii să mediteze la problema piesei simple, care are de împlinit un rol în educația estetică a contemporanilor noștri, dînd măsura atașamentului pe care îl nutrim față de viața spirituală a țării noastre, în toată complexitatea ei.

Voi trece repede peste două probleme, cea a achizițiilor care s-au realizat ritmic, de două ori pe an, așa cum s-a stabilit de către Comitetul Uniunii și cea a călătoriilor de documentare în general destul de puțin solicitate de compozitori, acțiuni care va lua în anul 1970 o oarecare amploare prin vizitele la București a compozitorilor din filiale și cenacluri, precum și — de ce nu? — a vizitelor compozitorilor din București în țară.

Tot la aspectele interne ale Uniunii aș vrea să ating două probleme, care nu au figurat poate niciodată în lumina unei plenary. Este vorba de Biroul de copiat și al Uniunii compozitorilor și de problema Xerox-ului.

Biroul de copiat își face în mod exemplar datoria și trebuie să arătăm un fapt, deosebit de pozitiv pentru noi, că nu s-a pierdut nici o programare din cauza materialului de orchestră. Deși unele din harnicele mîini care lucrează în acest birou mai au să-și clarifice scrisul, iar prin sîta corecturii mai trece un număr mărișor de greșeli, se cuvine să aducem un cald elogiu acestor devotați colaboratori ai noștri.

În anul 1969 s-au multiplicat stimele la 64 de lucrări, însumînd multe mii de pagini și vom iniția din anul 1970 copierea în două exemplare la Xerox, a oricărei partituri scrise de Biroul de copiat.

Atingînd problema Xerox-ului, mă voi opri puțin asupra ei. Aparatul, importat de Uniunea compozitorilor în anul 1968 și al cărui tip a fost ales după un catalog al Fabricii engleze „RANK”, ne permite — după cum se știe — să realizăm o copie urgentă a unui manuscris sau să facem dubluri după o partitură, cu condiția ca aceasta să fie scrisă cu cerneală neagră, pe portativ cît mai negru.

Tipurile de Xerox mai noi, expuse anul trecut la București de aceeași fabrică, realizează copii după orice fel de manuscrise, într-un număr de copii oricât de mare. Formatul, oglinda cum se spune, a acestor aparate noi este destul de mică, în schimb prețul lor este destul de mare, iar hîrtia pe care se realizează copiile este un brevet al aceleiași firme. Dependența totală de materialele amintitei firme nu pledează pentru a ni se aproba importul unui asemenea aparat în viitorul imediat.

Nu ne rămîne pentru moment decît să exploatăm mai productiv aparatul pe care îl avem și despre care se știe că a lucrat relativ puțin în 1969 din pricina unui număr insuficient de plăci de seleniu.

Trebuie precizat de asemenea, pentru cei care nu știu, că atelierul Xerox este o anexă a serviciului de copiat și că el realizează copii care aparțin bibliotecii Uniunii compozitorilor.

Pentru a-și atinge scopul propagandistic, socotesc că ar fi bine ca aceste copii să stea la dispoziția compozitorilor sau a interpreților din țară, ele putînd fi împrumutate în aceleași condiții ca și celelalte partituri, iar în cazul trimerii lor în străinătate, copiile să fie considerate ca materiale de propagandă și deci să fie amortizate din fondul respectiv al Uniunii compozitorilor.

În anul 1969 s-au realizat la Xerox 27 de titluri, însumînd 2 217 pagini și 212 matrițe corale pentru rotaprint și cred că nu mai este nevoie să subliniez dorința unanimă ca acest aparat să treacă la o productivitate ritmică, în condiții tehnice cît mai bune.

Dacă munca de creație și activitatea pe care o determină direct Uniunea compozitorilor se desfășoară în general în bune condițiuni, valorificarea creației noastre se mișcă greoi, cu multe lacune și generînd multă amărăciune. Deși în ședința noastră de azi tema valorificării creației nu este decît adiacentă, orientîndu-se după cele atinse în ședința Adunării generale a organizației de bază din 24 ianuarie a.c., am socotit că o jalonare a unor probleme și reluarea lor în detaliu cu alte ocazii ar fi utilă dat fiind acuitatea lor. Cercetînd un material amplu de informare în acest sens, aș dori să-l prezint sintetic plenarei noastre, urmînd să tragem unele concluzii ce se desprind din el.

Revenindu-i sarcina principală în valorificarea creației muzicale românești, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, prin tovarășul Sergiu Sarchizov, se străduiește să difuzeze cît mai multe lucrări în țară. Astfel, execuțiile pe tot cuprinsul țării oscilează de cîțiva ani în jurul cifrei de 500 pe an, iar primele audiții absolute în jurul a 45. Din cifra de aproximativ 500 execuții în 1969, 232 — deci aproape jumătate — sînt lucrări mari (concerte, simfonii), 18 lucrări vocal-simfonice într-o singură parte, 180 lucrări în mai multe părți (suite, divertismente), 62 lucrări de forme mai mari (concerte, simfonii).

Pe primul loc al programărilor de muzică românească se află Filarmonica din Craiova cu 41 de execuții, fiind urmată de Filarmonica din Timișoara cu 37 de execuții, Filarmonica din Brașov cu 35 de execuții.

Primele audiții absolute, în număr de 35 în toată țara se repartizează astfel :

Radio — 10 prime audiții, Filarmonica din București — 9, Filarmonica din Cluj — 8, Tîrgu Mureș — 3, Craiova — 3, Iași — 2, Sibiu — 2, Timișoara — 1, Brașov — 1, Ploiești — 1.

Dacă socotim că anul 1969 este — cum arătam mai sus — un an de referință, în care trebuiau cîntate, în

orice caz, în primă audiție o serie de lucrări, printre care și cele comandate, găsim insuficient modul în care au fost repartizate primele audiții în țară. Problema primelor audiții trebuie să formeze un capitol aparte și, în fața realităților muzicale actuale, trebuie să se ajungă la o repartizare a lor în programele tuturor orchestrelor din țară. Orchestrele din capitală neputînd realiza nici pe departe toate primele audiții, această repartizare decurge în mod logic. Rămîne bineînțeles de văzut dacă, din punct de vedere tehnic și al aparatului orchestral, acest lucru se poate realiza totdeauna în bune condițiuni.

În momentul de față din lucrările avizate pînă în prezent de Uniunea compozitorilor au rămas necîntate 60 lucrări și anume : 5 simfonii, 13 lucrări concertante, 15 piese simfonice diverse, 27 lucrări vocal-simfonice.

Materialul trimis de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă motivează că, din cauză că dispunem numai de 4 coruri în țară, lucrările vocal-simfonice necîntate au ajuns la această cifră, pe care noi o considerăm îngrijorătoare.

În sectorul muzicii de cameră s-au cîntat în 1969 un număr de 47 de lucrări, din care numai 5 în primă audiție absolută. Activitatea concertistică de pe lîngă filarmonici pare să lase mult de dorit și atunci apare explicabil faptul că în unele genuri ca liedul, cvartetul, cvintetul de suflători etc. se scrie din ce în ce mai puțin.

Legăturile noastre cu Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă au fost — trebuie s-o recunoaștem în chip autocritic — destul de anemice și, fără a face un „ping-pong“ din „cine este de vină“, trebuie să acționăm pe viitor mai coordonat, mai armonios, ca să se generalizeze bunele noastre relații cu Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă din sectorul achizițiilor, legăturilor cu străinătatea și în alte probleme, cu atît mai mult cu cît tovarășii care lucrează acolo sînt toți membri deosebit de activi ai Uniunii compozitorilor.

Situația discului românesc de muzică simfonică, de cameră, operă și balet continuă să fie grea.

În 1969 doar 12 compozitori și-au văzut numele trecut pe disc. Problemele financiare sînt acute în acest sector și conducerea „Electrecordului“ se străduiește să îmbunătățească situația chiar din 1970, cînd, pe lista pe care am avut-o în față am citit numele a 17 compozitori. Adăugînd deci în fiecare an cîte 5 nume și, dacă se poate mereu altele decît cele care au figurat eventual în anul precedent, s-ar putea să ajungem (într-un deceniu, două...) la o discografie care să facă cel puțin istoric dovada că ne-am folosit și noi de această splendidă invenție a secolului XX.

Iar în urma unei ședințe comune între „Electrecord“ și Uniunea compozitorilor, aceasta din urmă a întocmit o listă de propuneri cu cele mai reprezentative lucrări scrise în ultima perioadă. Așteptăm deciziile „Electrecordului“.

Cercetînd o listă a imprimărilor realizate de Radio în 1969 trebuie să apreciem că această instituție s-a străduit să sprijine cu multă sollicitudine creația românească. Statistic vorbind, s-au realizat 37 lucrări simfonice cu orchestrele sale, reprezentînd 750', 30 lucrări în colaborare cu alte orchestre, reprezentînd 600', 40 lucrări de muzică de cameră, însumînd 580', precum și două opere : „Năpasta“ de Sabin Drăgoi și „Stejarul din Borzești“ de Theodor Bratu.

Titlurile sînt numeroase, minutele de asemenea. Cum se prezintă oare nivelul artistic și tehnic al acestor înregistrări? Sperăm că aceste două deziderate se realizează

cum se spune astăzi „în parametrii” ceruți, pentru că altfel, în avalanșa de lucrări noi, o lucrare slab înregistrată nu mai are șansa să fie reînregistrată decât după mult timp, ceea ce duce la situația penibilă ca înregistrările radiofonice să devină o adevărată muncă a lui Sisif.

Dacă la strădaniile de a înregistra muzica românească, se adaugă muzica difuzată pe cele trei posturi, tribuna tinerilor compozitori, precum și schimburile de benzi cu străinătatea, putem aprecia ca pozitivă activitatea Radioului.

Nu același lucru se poate spune despre Televiziune, care ar trebui să fie mai profesională în difuzarea muzicii, obligînd-o la aceasta milioanele de telespectatori, care urmăresc emisiunile sale.

Am lăsat, în această trecere în revistă, la urmă Filarmonica din București, care, prin puterea exemplului, ar trebui să influențeze celelalte filarmonici din țară. Nu cred că ea trebuie să aibă șovăiri între piesele scurte sau lungi, grele sau ușoare, cu cor sau fără, tradiționale sau de avangardă; singura preocupare a primei orchestre a țării să fie înaltul nivel de prezentare a muzicii românești și să realizeze imprimările pe care ni le-a promis de atîta vreme. O orchestră care nu se ascultă nu poate progresa, iar o istorie a unei activități concertistice se scrie astăzi cu benzi și discuri, nu doar cu amintirile publicului meloman.

Strădaniile de a sprijini moral și material creația românească există, se fac eforturi mari în acest sens, dar — din păcate — din cauza unei slabe organizări a concertelor, a unei lipse de entuziasm din partea unor șefi de orchestră și chiar a unor soliști, din comoditate, piesele noastre sînt executate slab și neconvingător.

Preocupată de această realitate dură, Uniunea compozitorilor vrea să inițieze în curînd o întîlnire cu interpreții, să discute cu ei, să caute unele modalități de a-i stimula.

Am văzut cum se poate repercuta asupra anumitor genuri muzicale faptul că ele apar sporadic și neconvingător în sălile de concert. Remedierea acestor carențe, înfrîngerea comodității unor instituții care difuzează muzica românească (în special a lucrărilor vocal-simfonice), atra-

gerea din nou în jurul Uniunii a unor interpreți valoroși, se impune cu necesitate.

Din cele de mai sus s-a putut vedea cum sînt distribuite rolurile difuzării, precum și rolul Uniunii compozitorilor, care trebuie ajutată în strădaniile sale, ea făcînd — la rîndul său — tot ce este posibil pentru a folosi cît mai eficient fondurile sale, fie că este vorba de tipar, relații cu străinătatea, trimiteri de materiale (partituri, discuri) peste hotare etc.

Am ocolit în aceste rînduri problema tiparului, ea dezbătîndu-se chiar în prezent în Uniunea compozitorilor, cînd se definitivează planurile editoriale.

În această direcție, dezideratele noastre sînt atît de vechi, încît au obosit și respiră greu, dar se poate afirma — cînd cunoști mai temeinic problemele — că nu numai din cauza noastră, ci și din cauza unei plase rigide și ruginite de norme, care împiedică orice mișcare.

Redactînd acest material, am studiat unele dări de seamă anterioare și am avut motive de bucurie și întristare. Bucurie pentru că ne este mai clar acum ca în trecut cum și ce trebuie să facem pentru a îmbunătăți munca noastră, întristare pentru că am observat cum unele probleme care se puneau în dări de seamă anterioare, s-au mutat — precum melcul cu cochilia sa — dintr-o dare de seamă în alta.

M-am întrebat de ce?

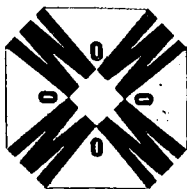
S-a schimbat ceva în relația muzică-societate, nu sîntem destul de combativi sau sînt greutățile inerente ale oricărei edificări de o asemenea amploare?

Un lucru este clar și cu asta doresc să închei ca într-o formă muzicală, aducînd o temă din introducere: rolul nostru individual, de creatori de artă și istorie culturală este determinant în bătălia pe care o dăm.

Nu se poate trăi tot timpul formulînd deziderate și critici.

Cine cere unei colectivități, trebuie să-i și dea.

De aceea, cred că exprim o dorință generală rugînd pe toți membrii Uniunii și în special pe cei care activează în diverse pîrghii ale culturii, să devină exemple de inițiativă și acțiune în propășirea creației muzicale românești.



ARMONIZAREA CÎNTECULUI POPULAR ROMÂNESC

● VIII ●

Texte inedite de SABIN V. DRĂGOI

Armonizarea dansurilor populare

Cînd am vorbit de polifonia întîlnită în cîntecul popular românesc, am amintit că în acompaniamentul doimelor, baladelor, dar mai ales în cel al dansurilor populare, găsim două feluri de armonii: cea a lăutarilor profesioniști, care este *împrumutată* de la muzica universală și adaptată specificului nostru prin intuiția lăutarilor și cea a tarafurilor țărănești neprofesioniste, care se servesc de așa-zisele *pseudoarmonii*, bazate pe suprapuneri de cvarte combinate cu terțe mari, alternînd cu armonii propriu-zise mai ales la cadențe.

După cum am mai afirmat, terțele pot fi suprapuse deasupra a două sau trei cvarte, dar tot așa de bine pot fi situate dedesubtul cvartelor. Această combinație dă naștere la disonanțe nesupărătoare care cuprind și raporturi de intervale consonante — cînd sînt întîmplătoare și urmate de o rezolvare obișnuită — și care se explică, prin sensul armoniei clasice, ca suspensiuni, anticipații verticale sau orizontale (polifonice) iar cînd aceste combinații sînt întrebuintate în serie, treptat sau prin salt, le considerăm independente. Cum aceste armonii pot aduce o serioasă contribuție la îmbogățirea muzicii universale, ele merită toată atenția pentru a fi studiate și dezvoltate în mod creator de către compozitorii noștri și, mai ales, de cei care cunosc folclorul, adîncirea și întrebuintarea lor creatoare fiind condiționată de o îndelungată experiență.

Astfel, la armonizarea melodiilor de dans ne vom folosi în general numai de armoniile obișnuite, destul de variate și bogate pentru a putea servi la înveșmîntarea armonică a jocurilor, căuțînd ca și pînă acum să evidențiem, prin folosirea lor justă, specificul național.

În ce privește horele și sîrbele din Oltenia, care sînt jocuri cîntate cu text, rămîne valabil tot ceea ce am afirmat cu ocazia explicării armonizării respectivului dialect.

Din celelalte regiuni vom alege cîte una, două melodii de joc reprezentative și, sper că după o

oarecare experiență cîștigată, va fi ușor să găsim armoniile atrase de liniile melodice respective.

De asemenea trebuie să ținem seama de ritm, care după cum știm este un factor important în specificul melodiei, și mai cu seamă în cazul de față unde devine caracteristic în acompaniamentul dansului, unde el este în raport de influență și reciprocitate cu mișcările coregrafice.

Este o melodie unde întîlnim două caracteristici generale: dualitatea (paralelismul) major-minor și repetarea frazei la cvinta inferioară (deci DO-la și FA-re cu trecătoarele modulații în dominantele celor două moduri majore).

Un re modal transpus cu inflexiuni în FA.

Invișhă Sibiu

Sol: I IV I Y

Y I Y I m: VI VI X VI

X VI X VI X VI X VI I Y I

Y I

Allegro Tropolitã Tãra Oasului

Do: I

V I I Y

I

Y I Y

I' Y

În măsura a cincea, modulația la dominantă este caracteristică armonizării lăutărești.

Formule de acompaniament: sau

Formule de acompaniament:

De observat repetarea frazei la cvarta inferioară (dominantă).

Tãrina Abrud

Re: I Y

Y I Y I X Y X Y X Y X Y X Y I

I

Formule de acompaniament

Vivece Arcanul Moldova

re: I III I I' VI I

I' I Y I' I I I I I I I I I

Ie: I V# V#

I Y# I

D.C. al Fine

Formule de acompaniament (Cobza)

NB. A se observa puternica tensiune la legătura dintre acordurile V—VI.

Tropolitã Bihor - Munții Apuseni

Do: I

Y I Y I

I V VI I Y

I Y VI V VI

Bun siage

Allegro vivace Ca la Breaza Fãhova

Sol: I I IV I I IV

I IV I V I VI I VI I I

I VI I I

V I I Y

De remarcat modulațiile foarte interesante și caracteristice: în fraza a doua, în modul sub-tonului cromatic, și în fraza a treia, în modul tonice, tot cromatic (minor).

apărut sub îngrijirea lui
CONSTANTIN V. DRĂGOI

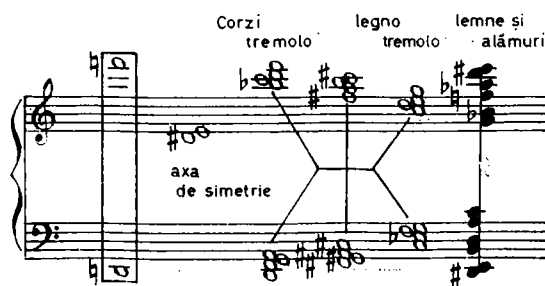
ANATOL VIERU

Tăcerea, ca o sculptare a sunetului*

În lucrările „Trepte ale Tăcerii” și „Odă Tăcerii” (1966—1967) am continuat, am extins și în bună măsură m-am limitat la câteva tendințe noi ce se iviseră în lucrările mele din ultimii ani.

Anumite stadii din evoluția mea se terminaseră, sau cel puțin se răscopseseră. Un jenant sentiment retrospectiv însoțea lucrul la compozițiile noi. Genul concertant mă obosea și îl găseam tot mai perimat. Excesul de culori, fie ele și bine articulate, devenise de prisos. Și tehnicile mele, acum bine puse la punct, suficiente siesi, își pierduseră din necesitate. Când ajungi la un oarecare nivel, nu ai ce face cu el, dacă nu țintești la altul mai sus care-l pune în umbră și chiar îl face inutil pe cel cucerit. Deprinderile eficiente numite măiestrie se primează atunci când, perfecționate, nu mai au un rost vital, atunci când se prelungește fără idei noi, rămânând retrospective.

Aceasta s-a întâmplat și cu tehnica mea modală, apropiată uneori de cea serială: punctul de neper al totalului cromatic a atras la viață o sumedenie de moduri articulate între ele prin operațiuni din teoria mulțimilor; reuniuni, intersecții, complementarizări, toate acestea proiectate în domeniul duratelor, m-au dus destul de departe. Un rol important l-au jucat simetriile: aci am găsit sugestii puternice la Webern și Messiaen. Această tehnică și-a avut maturația atunci când întregul material muzical deveni un sistem modal ca de vase comunicante, bazat pe moduri simetrice elementare, un fel de cristale sau de forme geometrice simple care recompuneau mari structuri. Un moment important al acestei perioade au fost „Jocurile pentru pian și orchestră” (1963); pornind de la un mod de 3 note (descântec al copiilor), recompuneam prin simetrii totalul cromatic. Expunerile combinatorii și acumulările duceau la dispunerea modal-simetrică a unui mare fascicol sonor, pe o mare parte din spectrul audibilului. Acest mare „cluster” era însă în prealabil compus, pregătit, și rezultatul era, nu o pată fumurie, ci înghețarea muzicii într-un mare acord, plin de strălucire modală.



* Expunere făcută la școala Juilliard — New York. 24.I.1968.

La un moment dat toată olădirea modală își pierdu din importanță și pe primul plan rămase însăși ideea de simetric precum și... necesitatea de a lupta contra ei.

Necesitatea de limitare a formulelor modale prin simetrie se împlinește prin congruențele la divizorii lui 12 (2, 3, 4, 6) [Moduri — „Messiaen“]. Reacția la simetrie m-a dus la numerele 5 și 7 (5 și 7 sînt tocmai cvarte și cvinte ; sistemul tonal urcă și el din cvintă în cvintă, epuizînd totalul cromatic abia după 12 salturi de cvintă) și, în continuare, la șirul numerelor prime. Astfel, travaliul modal a rămas în surdină ; pe primul plan au trecut simetria și șirul numerelor prime.

La rîndul lor și acestea au rămas în penumbră ; iată de ce : materialul sonor se precompunea în matrice, în care aveam dinainte întreg materialul compoziției viitoare. Preocuparea principală era acum să torn în timp materialul preexistent.

Astfel, în Concertul de vioară, am început să caut *traseuri* pentru a ordona succesiunea sunetelor. Nu-mi plăcea să iau seriile ca pe panglici (telegrame pe benzi de hîrtie) și să le lipesc una de alta, în felul cum operează dodecafonia ; am spart seriile în mod liber, practică pe care o aveam și din domeniul modal, unde se lucrează mult cu submulțimi ale mulțimii totale de 12. De exemplu, în partea a III-a a Concertului de vioară cunosc dinainte toate sunetele folosite de vioară, am deci mulțimea lor globală, dar îmi permit să expun acest material într-o ordine specială fixată de mine și care transcende tabelul sunetelor folosite.

legno pont. flag. trem. > pizz.

<i>dim.</i>	la	re	fa	sol	do	mi	
<i>cresc.</i>	re	sol	si ^b	do	fa	la	
,	fa	si ^b	re ^b	mi ^b	la ^b	do	
<i>gliss.</i>	sol	do	mi ^b	fa	si ^b	re	
	do	fa	la ^b	si ^b	mi ^b	sol	
	mi	la	do	re	sol	si	

pp p mp mf f ff

Matricea care reprezintă sunetele vioarei între [155] și [171] (fiind ea însăși auriculul stîng al unei mari matrice) este citită după traseul indicat de săgeți. E vorba de un travaliu din 1961 care în 1964, la compunerea concertului de vioară avea un caracter retrospectiv, acesta ascultînd de principii mai noi.

În corurile „Scene Nocturne“ tabelele nu mai includeau sunete propriu-zise, ci intervale pe care le citeam într-o anume ordine exterioară materialului însuși și această ordine era pentru mine momentul cel mai important al lucrului la compoziție.

„Scenele Nocturne“ m-au pus astfel în fața unor tabele care întruneau toate caracteristicile de mai sus : numerele prime erau dispuse în matrice simetrice pe care le citeam după traseuri speciale.

În corul „Țipătul“

1	2	3	5	7
2	3	5	7	1
3	5	7	1	2
5	7	1	2	3
7	1	2	3	5

Matricea a fost citită în „spirală“ lectura orizontală însemnând durate „pure“, iar cele verticale — intervale pure — „expulzate“ din timp (plăstate la început sau sfârșit de sunet-durată).

Astfel muzica s-a transformat în fișii de sunete care reprezentau numai *durată-timbru*, întretăiate de acorduri-vaiete, acorduri încărcate de material armonic, pregnante, însă foarte scurte, apogiaturi aproape expulzate din timp.

pp

f *p* *mf* *ff*

Toate acestea au fost premiza unei etape noi în care nu numai tehnica, dar însuși obiectul muzicii mele se schimbă, cristalizându-se în ceva nou.

Obiectul nou este palparea timpului și spațiului prin muzică. Pipăindu-și pulsul sau contemplându-și corpul ca pe ceva străin, omul are deseori un fior în fața existenței sale. Tot astfel, palpând timpul și spațiul, categorii inexorabile ale cunoașterii, ca pe obiecte străine de restul cunoscutului, omul are fiorul condiției umane. Omul nu poate privi timpul și spațiul „din afară“; cu mare greutate poate el despărți sensibil timpul de spațiu: tot ce e în timp reclamă spațialitate, tot ceea ce este spațiu cere o existență în timp. Puținele clipe când omul poate despărți aceste categorii îi dau un fior cu totul special și formează conținutul unui lirism deosebit.

Muzica este o artă prin fire temporală și cu atât mai prețioase sînt senzațiile spațiale ce ni le furnizează ea, cu cît ele sînt lipsite de materialitate.

Ultimele decenii de dezvoltare a tehnicii, ne-au adus ideea stereofoniei și odată cu ea au atras atenția asupra spațiului în muzică. Dar stereofonia este numai una din dimensiunile spațiului muzical. În fapt muzica este intim legată de intuițiile noastre spațiale elementare: acelea de „sus-jos“ sau „dreapta-stînga“. Însăși evoluția istorică a muzicii europene nu e de conceput fără spațializarea ei; inventarea portativului a fost un pas decisiv. Dar nuanțele (*ff*, *f*, *mf*, etc.) nu sînt oare relatări ale urechii despre surse mai mult sau mai puțin depărtate? Timpul este conceput ca o curgere ireversibilă; a descoperi într-un moment simultaneitate de evenimente este poate tot un indiciu de spațiu (Polifonia este în sensul acesta o formă de spațializare a muzicii).

Cu cît mai departe vom împinge analiza timpului muzical, va fi greu a ne descotorosi de spațiu. Senzațiile de spațiu pe care ni le oferă o artă atât de temporală ca muzica, sînt toamai din cauza aceasta, dintre cele mai prețioase. Punerea în evidență a senzațiilor spațiale ne ajută să izolăm mai bine și senzația de timp.

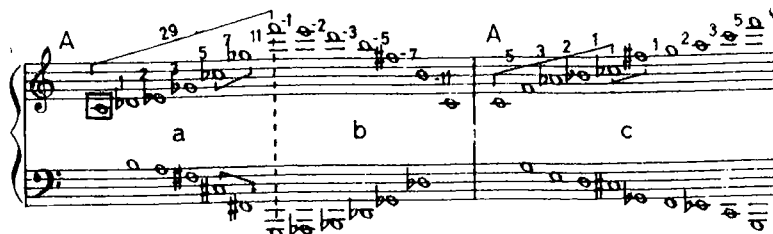
În ce mă privește, mi-am propus să exalt în muzică ceea ce este spațial mai proeminent și ceea ce este temporal mai evident. Mi-am propus

să izolez pe cât e posibil temporalul de spațial pentru ca astfel să întăresc pe fiecare prin celălalt. Mi-am propus să palpez acea vină care ne dă pulsul timpului și senzația spațiului, căutînd să isc astfel fiorul care pune în contact omul cu veșnicia și nemănginirea.



Scriind muzica la filmul „Brâncuși” (1966), am conceput un acord care îngheață (încremenind sintetic) muzica mea anterioară și îndeosebi aceea din „Jocurile pentru pian și orchestră”, „Concertul pentru vioară și orchestră” și „Scenete Nocturne”.

Iată acest bloc sonor și trăsăturile lui principale :



În jurul axei de simetrie $\boxed{do^1}$ se constituie o scară 1, 2, 3, 5, 7, 11 de intervale și recurența ei de la sunetul 29 (fa^3) -1, -2, -3, -5, -7, -11. Același lucru se întîmplă simetric de la $\boxed{do^1}$ în jos. Se formează un acord din 31 de sunete cu două hiatusuri mai mari pe cvinta $si^1-fa^2 \#$,

iar în registrul grav pe $do \# -fa \#$. Aceasta permite o nouă variantă

A c : în jurul noilor axe „locale” (cvintele citate) se formează în toate sensurile o nouă serie 1, 2, 3, 5, 7.

De asemeni, în mijlocul cvintelor $si^1-fa^2 \#$ și $do -Fa \#$ se practică două noi axe de simetrie, respectiv re \flat și la \flat care se pla-

sează în microtonie față de sistemul inițial (semnele $\#$, \flat , \flat , indică uncarea cu un sfert de ton). Prin același procedeu se formează un complex B (B a și B b) de asemeni simetric față de do central.

Se formează astfel două sisteme diatonice avînd aceeași axă do^1 , plasate însă în relație microtonică (necesitatea de simetrie m-a dus la microtonie!) ca și două sisteme solare diferite învîrtindu-se în jurul aceluiași centru solar. Întregul complex cuprinde 61 de sunete; acesta este un veritabil bloc sonor; în întregul lui el pare un „sunet organizat” (după expresia lui Varèse).

De notat că densitatea blocului nu este uniformă. 61 este mai mare decît numărul semitonurilor din ambitusul aproape vocal ouprins. În striatiunile sale, blocul are — simetric — regiuni mai dense și altele mai rarefiate.

Timpul poate pipăi acest bloc prin audierea parțială a diferitelor elemente A a, A b, A c, B a, B b, expuse separat sau reunite în diverse

combinații, sau analizate ele înșile pe registre, pînă la expunerea de sunete izolate.

[În cazul lucrării „Trepte ale Tăcerii” am procedat la fel, ținînd însă seamă de diapazonul mai redus al cvartetului de coarde, care coboară doar pînă la *Do* (nota cea mai de jos a violoncelului); de aceea centrul general de simetrie se ridică deasupra lui *do*¹. De asemenea, acest bloc nu poate fi executat dintr-o dată în întregime de un cvartet de coarde; de aceea el va fi sugerat și recompus în timp].



Înghetarea muzicii într-un bloc statuar a avut ca scop desghetarea ei în altă direcție. Acest bloc este cioplit și analizat la fel cum se taie o sculptură dintr-un bloc de materie; sculptura e rezultatul eliminării din materie a ceea ce este de prisos. S-ar putea spune că în sculptură materia e roasă de goluri, iar golurile sînt cioplite de către materie; la fel în muzică: sunetele sînt roase de pauze, iar tăcerea e îngrădită de sunete. Acum însă, tăcerea devine un fenomen complex, în care — ceea ce se numește „G.P.”, pauză generală — reprezintă doar unul din aspecte.

Se poate imagina un proces diferit de ceea ce se numește compoziție deobicei. În mod obișnuit a compune înseamnă a lega sunete între ele (în simultaneitate, dar mai ales în succesiune) și a le pune să plutească în misterioasa cutie numită timp. Foarte rareori ascultătorii sau chiar muzicienii sînt conștienți de valoarea tăcerii, a pauzelor, și atunci se are în vedere tăcerea ca efect mai mult teatral, decît tăcerea ca realitate fundamentală a muzicii. Muzica pare absorbită de sine însăși fără a atrage atenția asupra tăcerii din jur; există doar pauze minuscule (canale de aer) acolo unde sunetele sînt articulate între ele; pauzele există între părțile unei piese, adică acolo unde ele au mai puțină semnificație. Acum îmi puneam problema a articula pauzele cu sunetele, a îngloba tăcerea în muzică. Știam că aceasta este o condiție veșnică a muzicii, pe care o găsim în orice operă muzicală; voiam doar să intensific experimental, să fac simțit acest adevăr. Pentru aceasta, tăcerea și sunetul sînt închipuite ca participînd la o aceeași existență; tăcerea este imaginată ca o asimptotă, pragul cel mai de jos al sunetului, (va fi de aceea nevoie să colorăm tăceri pentru a le articula) în timp ce sunetul, pătruns progresiv de tăcere descrește de la limita maximă, să zicem, de la *ffff* pînă la *pppppp*, acolo unde sunetul devine tăcere.

În felul acesta sunetul se poate articula cu tăcerea, el poate deveni tăcere, în timp ce tăcerea poate deveni sunet. Acest lucru s-a făcut de atîtea ori în muzică prin *diminuendo* și *crescendo*; eu îmi propuneam acum să compun un < sau >, considerate deseori mai mult „interpretare” decît „creație”; urmăream o articulare de evenimente care să pună în evidență și să exprime o lume tocmai prin aceste mijloace.

Nuanțele deveneau pentru mine element principal în muzică. Întreaga muzică, stană de piatră, va fi luminată de reflectorul nuanțelor care gradează lumii de la cele mai intense pînă la întunecul negru al tăcerii. Nuanțele vor pune în evidență fragmente ale blocului „sunetului organizat”, explicit și ceea ce pare de nepătruns în opacitatea sonoră.

Timpul va rezulta din eroziunea blocului sonor. Trecerea lui spre tăcere, a tăcerii spre el, întreruperea lui, eliminarea unor frecvențe (ca în muzica electronică), toate acestea vor naște timp. Și aceasta se va întâmpla printr-o sculcare a materialului sonor.



Aici intervine necesitatea unei *temperări* a sistemului de nuanțe, a unei dispuneri în trepte a nuanțelor, în care treapta cea mai de jos să fie tăcerea (pauza). E nevoie de o gamă de nuanțe, de o discontinuitate sesizabilă urechii. Acest lucru este practic vorbind, foarte greu. Nuanțele sînt mai mult legate de continuu. Dați nota *re* și toate urechile vor auzi nota *re*; dați nuanța *pp* și veți vedea că cei mai apropiați o vor auzi mai tare iar cei plasați mai departe o vor auzi mai încet (de altfel, nu există o etalonare în decibeli a nuanțelor, ca aceea în vibrații a înălțimilor); într-o gamă de 12 nuanțe va fi extrem de greu să articulezi și să deosebești *pppp* de *ppppp*. O melodie de nuanțe e mai greu identificabilă decît una de timbruri. Spre deosebire de sistemul înălțimilor (frec-

vențelor) în care se poate concepe ușor o organizare discretă, în materie de nuanțe domnește continuul.

Tocmai de aceea, aceste durate se pretează mai degrabă la o organizare bazată pe extreme. În domeniul nuanțelor o asemenea organizare de trepte elementare poate fi $f-p-o$. Aci *forte* înseamnă „tare”, *piano* înseamnă „încet”, iar *zero* înseamnă „tăcere”, pauză.

Gama de nuanțe între forte și zero va putea deveni extrem de variată datorită numărului mare de combinații a acestor trei elemente distribuit la un număr mare de voci.

Blocul nostru sonor are, de exemplu, 61 de voci; de la 61 de voci toate în forte, pînă la 61 de voci toate în tăcere, trecînd și prin nuanțe de piano, se poate obține un număr imens de gradații. Numărul total al posibilităților va fi 3^{61} . Se realizează astfel o discontinuitate extrem de fină pe baza unui număr mic de elemente, brutal diferențiate.

În prima parte din „Odă tăcerii”, nu am avut nevoie să tratez nuanțele pe cele 61 de voci. Am despărțit blocul în numai 5 registre.

Prima parte este o sculptare a celor 5 registre de la 5 forte, trecînd prin 5 piano și pînă la 5 pauze. Există 3^5 posibilități adică 243 trepte.

Acest descrescendo compus se desfășoară într-un tempo foarte rar; de fapt doresc o evitare sau o uitare a noțiunii de tempo. Continuul realizat este plin de trepte imperfecte, ceea ce de altfel nu am dorit să evit; de aceea nu am rafinat treptele la 61 de voci, ci mi-au ajuns 5 pachete de voci (registre). [Am ordonat trecerea de la 5f la 5 zero, după criterii care mi s-au părut mai întemeiate; de ex. *ppfff* luate de la acut spre grav mi s-au părut mai tare decît *ppfff*, considerînd că sunetele din registrele grave sînt mai tari; dar acestea sînt detalii și chiar dacă subcriteriul de ordonare ar fi fost imprecis sau inexact, rezultatul era sensibil același.] Sunetele trebuie să fie perfect ținute, fără un accent special la începutul lor, fără crescendo sau diminuendo. Toată piesa nu are alte nuanțe decît forte și piano. Timpul se scurge, sau mai bine zis se naște, foarte lent. Fiecare treaptă înseamnă o pătrime, cu metronomul circa 50. Pauzele (o) sînt „colorate” prin sunete foarte șterse de gonguri. Toată această muzică se desfășoară la cele 40 de instrumente de coarde ale orchestrei. Acordurile blocului sonor devin un fel de „jaluzele” ale unui oblon. Pentru *forte* se utilizează forma [7, 5, 3, 2, 1] (față de axa de simetrie), pentru *piano* forma [1, 2, 3, 5, 7].



Deosebirea este mică, dar suficientă pentru a motiva trecerea de la *f* la *p*.

În „Trepte ale Tăcerii” lucrarea nu începe cu o „Odă tăcerii”, cu o sculptare a tăcerii din blocul sonor. Un cvartet de coarde nu poate executa un asemenea bloc din cauza numărului redus de voci. De aceea primele XI secvențe nu sînt decît o lentă constituire a blocului sonor și totodată roaderea lui; expunerea începe prin fișii continue de sunete (cu alternanțe de *f* și *p*) în care se infiltrează cu încetul pauze tot mai mari — un fel de „bule de aer” — care sfîșesc prin a se constitui în pauze generale (adică 0, 0, 0, 0, 0). Are loc deci în 11 secvențe o triplă evoluție paralelă: 1) o constituire a blocului sonor pe întinderi mari, 2) o „ciuruire” prin pauze tot mai pronunțate a continuului sonor, 3) o evo-

luție timbrală care topește laolaltă cvartetul de coarde cu percuția, transformându-le într-o masă omogenă.



Am vorbit mai sus despre o temperare a sistemului de nuanțe între forte și tăcere. Aceasta se obține prin trei nuanțe brutale, combinate foarte variat.



Aceeași încercare se face și pe planul duratelor. Într-o conducere de voci „etanșă“ (fără pauze) se iau ca unități pentru durate două valori extreme: una foarte scurtă, alta foarte lungă, de ex.: 2  și 71 


Partea II A din „Odă Tăcerii“ este o invențiune cu asemenea durate foarte contrastante. Iată tabelul combinațiilor de la 5 p la 5 f:

5p		4p 1f		3p 2f		2p 3f		1p 4f		5f	
p	f			f	f	f	f	f			f
p		f		f	f	f	f			p	f
p			f	f	f	f	f	p	p		f
p				f	f	f	f	p	p	p	f
p					f	f	f	p	p	p	f
p						f	f	p	p	p	f
p							f	p	p	p	f
p									p	p	f
p										p	f
p											f



(Căsuțele albe în tabel sînt ocupate de nuanța încercuită). Se vede că tabloul are un pronunțat caracter simetric; numărul total de combinații $C_2^5 = 2^5 = 32$. Avem maximum șase succesiuni de nuanțe de același fel;

duratele lungi devin astfel extrem de lungi (pînă la $6 \times 71 = 426$

) în timp ce acelea scurte rămîn tot așa (maximum $6 \times 2 = 12$ )

Iată cum va arăta partitura (fragmente din cele 73 de măsuri), în care fiecare căsuță reprezintă 16 ; duratele lungi vor fi *piano*, iar cele scurte — *forte*:

Duratele mari sînt onchestrare în *piano* prin diferite zumzete de gonguri [de la vocea I—V: piatti 1°—5°; diferite baghete marchează diferitele lungimi $71 \text{ } \langle \text{quarter note} \rangle = \text{lemn}$; $2 \times 71 \text{ } \langle \text{quarter note} \rangle = \text{filț}$; 3×71 .

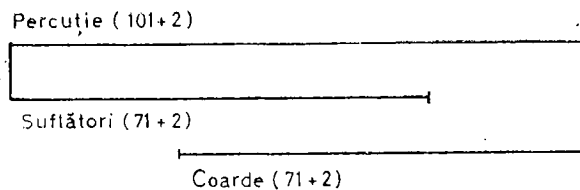
șaisprezecimi =  (tremolo măturică); 4×71 șaisprezecimi =  (tremolo filț) etc.]; „efemeridele“ violente în *forte*, după durata lor (1—6 unități) sînt exprimate prin pizzicate, bongos, lanțuri, păsărele, ș.a. Toate

aceste sunete sînt deci *timbruri-durate*; calitatea esențială este durata, pe cînd timbrul nu face decît să articuleze diferitele durate.

Rezultă opoziția între un „brum“ compozit, cu imperceptibile modificări timbrale în timp și „flash“-uri, violente și efemere apariții cantitative. „Brumul“ este zgomotul de fond care ne înconjoară mereu, de pretutindeni, toată viața, zgomotul lipsit de materialitate sau individualizare (numai timp!) și care prin aceasta *iese* chiar din timp, sau stă la marginea conștiinței noastre; lipsa lui ne face să resimțim dureros tăcerea absolută. „Flash“-urile sînt scurte, aproape aluzive, efemere țîsniri, descătușări instantanee de energie ce ne orbesc retina, lăsîndu-ne imagini aprinse, ce se sting repede și ele; aceste sunete au forță, dar sînt și ele aproape expulzate din timp.

Am numit această parte din „Ode Tăcerii“: „Cîntec al extremelor“ (II A).

În altă parte (II B) am suprapus trei asemenea fragmente, ca trei „cutii de timp“ ce intră una în cealaltă. În „cutia mare de timp“ duratele extreme sînt 101 și 2; în cele mici — 71 și 2. Suprapunerea acestor „cutii de timp“ (cînd dilatate, cînd contractate) s-ar putea numi, după renumitul paradox antic, „Achille și broasca“.



Muzica se constituie aci pe 15 voci; brumul devine mult mai complex, iar fulgerele în forte, mult mai dese și mai variate.

Acordul general, blocul sonor, cu striațiunile lui inegale devine un fel de ecran din care pot prinde viață diferite imagini; el este obiectul unor astfel de peripeții în ultima parte a „Ode Tăcerii“. Am putea numi „rapsodie“, această parte care lasă să se nască diferite forme geometrice mai întii în plan (piano), apoi în spațiu (forte și piano) prin diferite decupaje și decalări. Același ecran se transformă în texturi cu pîlpîiri spațiale, ca marea liniștită care tîlăzuiește imperceptibil, sau furnicarul nocturn al cerului licărind nemișcat.

Formele celor două lucrări sînt foarte diferite.

„Ode Tăcerii“ poate fi considerată o formă închisă, o simfonie. Există patru grupe mari de fragmente; ultima parte dă și sentimentul unei code în sensul clasic al cuvîntului.

Din cele 4 părți ale simfoniei, întîia este un bloc sculptat; a doua, este înlănțuirea a două invențiuni („Cîntecul extremelor“ și „Achille și broasca“); partea a III-a este o înlănțuire de trei fragmente pentru a căror suprapunere este chemat în ajutor magnetofonul (III A — Forte/piano — percuție, coarde; III B forte/pauze — suflători, coarde; III C piano/pauze — suflători, percuție); în fine, partea a patra este rapsodică și se compune din multe fragmente mici curmate și unificate de o codă autoritară.

Totuși materialul muzical este extrem de diferit de spiritul simfoniei clasice; rămîne din acela doar „suflul“ simfonic. Dintr-un punct larg de vedere toate aceste fragmente sînt expuneri de texturi, fără caracter narativ; „Ode tăcerii“ este o înlănțuire de gigantice invențiuni simfonice făcute pentru a fi contemplate de la distanță ca o frescă.

„Steps of Silence“ e muzică de cameră; piesa trebuie să fie considerată o formă deschisă, în sensul că ea are numai un început, iar sfîrșitul

este hotărât doar de unele considerente extramuzicale. Această formă se naște printr-o înlănțuire de segmente de timp care devin din ce în ce mai mari. Fiecare segment provine dintr-o însumare de numere prime (unitatea de timp fiind șaisprezecimea).

Secvențele se compun în felul următor: I (1 + 2 + 3 + 5 + 7), II (2 + 3 + 5 + 7 + 11), III (3 + 5 + 7 + 11 + 13), IV (5 + 7 + 11 + 13 + 17), V (7 + 11 + 13 + 17 + 19), etc. Ultima secvență la care s-a oprit compozitorul este a XIX-a, dar lucrarea ar fi putut continua. Principiul acesta al însumărilor de numere prime se aplică și în țesătura lucrării; toate valorile mari se descompun la rîndul lor în sume ale căror termeni sînt fragmente din șirul numerelor prime (de ex. $29 = 1 + 2 + 3 + 5 + 7 + 11$). Unele numere mari nu se pot descompune în acest fel (de ex. 43, 47 ș.a.) rămînînd astfel „nedizolvate“ în mișcarea permanentă de descompunere a valorilor mari în sume de valori mici.

Totuși, în linia mare a piesei „Trepte ale Tăcerii“ percepția noastră reorganizează întrucîtva forma lucrării; primele secvențe foarte scurte, se grupează în arcul unei secvențe mari, în timp ce secvențele XVIII și XIX se descompun întrucîtva în arcuri mai mici. Cred că această reechilibrare (prin percepție) a piesei se suprapune viu peste forma ei desohisă, pecețluind-o.



Iată cîteva trăsături generale și unele perspective ale lucrărilor despre care v-am vorbit.

Prin cîteva mijloace simple, compozitorul caută să izoleze, să dea în stare cît mai brută senzații de timp și spațiu. El caută să intensifice senzațiile de timp și spațiu pe care le-a dat dintotdeauna muzica. El caută să le separe, să le intensifice separat, pentru ca fiecare din aceste categorii să întărească pe cealaltă, pentru ca fiecare din ele să dovedească imposibilitatea sau cel puțin dificultatea separării de cealaltă.

Poate că este temerar a vorbi despre lucrări care sînt încă prea recente. În orice caz, am vorbit despre intuițiile și intențiile mele, despre atelierul meu.

Acesta a fost pentru mine începutul unui drum. Intenționez să continui acest drum, bine înțeles atîta timp cît este viu și nu pentru a face o nouă mică manieră.

Voi fugi însă de retrospectiv în arta mea ca dracul de tămîie. Amintirea poate fi obiect al artei, nu însă și formă a ei; amintirile ne interesează și ele prin actualitatea lor. Aceasta se poate spune și despre timp în genere: trecutul există numai în prezent. Cît de greu este să ieși din timp și cît este de greu să înțelegi timpul! Ce-o fi fiind această pîlnie îngustă a momentului în care se toarnă veșnicia? Dar spațiul?

INTERLUDIU

acțiune coregrafică

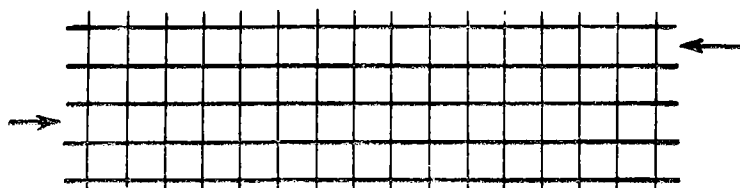
Piesa *Interludiu* se prezintă la prima vedere sub forma unui caiet de regie pentru un spectacol de balet fără muzică. Se poate observa însă, că prin indicații precise mișcarea scenică este determinată în mod univoc mergînd pînă la ultimul amănunt. Este evidentă asemănarea cu realizarea și determinarea unor sonorități muzicale prin scrierea în partitură a fiecăruia din sunetele care compun aceste sonorități. Dar în piesa *Interludiu* intră în joc și o cantitate de element aleatoriu — de altfel bine delimitat și cu efectele posibile, studiate — ceea ce face ca piesa să aibă și aspecte comune cu muzicile care folosesc notații noi, mai puțin restrictive. Într-adevăr ceea ce crează unitatea de „existență artistică” a *Interludiului* nu este amănuntul precizat odată pentru totdeauna ci o structură care-și are originea în ritmul complementar utilizat deseori în muzicile polifonice. Pe scurt, numim ritm complementar o polifonie ritmică din care sînt excluse atacurile simultane (la două sau mai multe voci).

Nonsimultaneitatea atacurilor se traduce în cazul de față prin refuzul plasării a două formații de dansatori pe locuri care au aceleași abscise. În cadrul piesei, considerăm situația creată atunci cînd două formații de dansatori au aceleași abscise ca o relație de incompatibilitate.

După cum se va vedea „caietul de regie” este de fapt partitura mai multor compoziții care au o structură comună. Asupra acestui lucru vom reveni în studiul nostru asupra claselor și speciilor de compoziții unde vom încerca să fundamentăm teoretic fenomenul pe care piese ca cea de față, le ridică în practica artistică. Autorul nu a dorit să facă o simplă experiență ci a dorit să concretizeze o viziune ca în cazul oricărei opere de artă supusă unei estetici apropiate de cele tradiționale.

1) Pe podeaua scenei este trasată o rețea de linii colorate paralele cu rampa și de linii albe, perpendiculare pe rampă, care încrucișează liniile colorate.

În timpul acțiunii, liniile colorate indică direcția mișcării formațiilor compuse din trei sau patru dansatori, în cele două sensuri. Punctele de intersecție cu liniile albe indică locul unde vor cădea pașii dansatorilor.



(Liniile orizontale vor fi colorate diferit, iar verticalele albe)

Distanța dintre liniile colorate va fi stabilită de maestrul de balet, după numărul formațiilor de dansatori care compun ansamblul. E preferabil ca aceste formații să fie în jur de șase. Tot maestrul de balet va decide și distanța între liniile albe și lungimea pașilor.

Distanța între diferitele linii colorate să nu fie sub un metru.

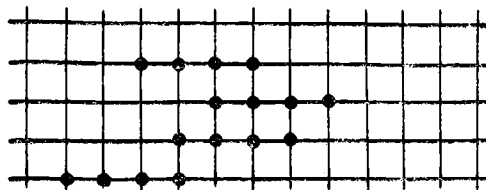
2) Dansatori sau alți salariați din personalul teatrului pe care îi vom numi *indicatori*, vor fi așezați la capătul fiecărei linii colorate și vor scoate dintr-o cutie care se află lângă ei unul din cele opt cartoane cu opt numere scrise foarte cîteț (pe fiecare carton se află un singur număr) : 2, 3, 5, 7, 11, 13, 17, 19.

Cartoanele sînt alese la întîmplare. Este interzis ca un singur indicator să scoată succesiv același carton ; fiecare carton este arătat de către

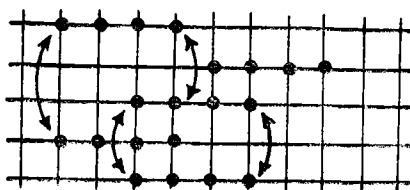
indicatori grupului de dansatori de pe rîndul său. Acești indicatori pot să fie văzuți sau nu de public, după dorința regizorului.

La început, scena este în întuneric, dansatorii fiind așezați pe rețea de către maestrul de balet, după următoarele reguli :

- a) pe fiecare linie colorată va fi așezată numai o formație
- b) fiecare dansator va fi așezat la punctul de intersecție între o linie albă și o linie colorată ;
- c) distanța dintre dansatorii aceluiași grup va fi determinată de spațiul dintre două intersecții alăturate ;
- d) restricții : capetele de coloană a două sau mai multor formații, nu trebuie să fie așezate pe aceeași linie albă :



Bine



Rău

(săgețile indică așezarea pe aceeași linie a capetelor unor coloane diferite).

e) cu excepția prevederilor de la punctele a, b, c, d, locul formațiilor pe rețea va putea fi liber stabilit, în mod diferit la fiecare spectacol, și cu multă fantezie de către maestrul de balet.

4) Când lumina pe scenă a crescut, astfel încît cifrele să poată fi citite de dansatori, acțiunea începe. Fiecare formație, după ce a parcurs o linie colorată într-un sens, face volte-face (un timp) și continuă să parcurgă linia în sens opus. Timpul necesar pentru a face volte-face, va fi inclus în numărul de pași indicați pe carton. Formațiile se opresc la capătul liniei numai în cazul în care numărul pașilor prescriși indică această oprire.

Reguli de mișcare

a) $\text{♩} = 144\text{Mm.}$ este considerată ca unitate de timp atît pentru pașii dansatorilor, cît și pentru cîntecul despre care vom da explicații mai tîrziu.

b) Luînd ca bază această unitate de timp, avem trei mișcări pentru dans :

— allegro, 1 pas = ♩

— moderato, 1 pas = ♩

— adagio, 1 pas = ♩

Aceste mișcări sînt valabile pentru întreg ansamblul de dansatori.

Maestrul de balet stabilește, după dorință, una din aceste mișcări pentru fiecare carton. De exemplu, pentru formația din rîndul întîii, cifra 3 poate indica trei pași în „adagio“, în timp ce pentru o altă formație, cifra 3 poate indica trei pași în „allegro“. Printr-un procedeu analog, maestrul de balet trebuie să stabilească după dorința sa o corespondență între numărul pașilor și felul acestor pași.

c) Pașii trebuie să fie executați în același timp (simultan), în același tempo de toți membrii unei formații.

5) *Relația de incompatibilitate între două sau mai multe grupe.*

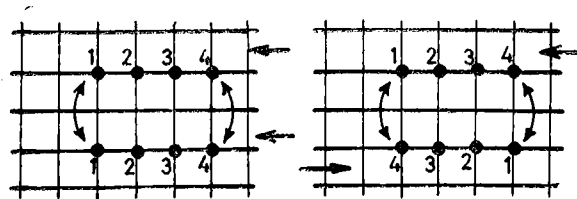
Prin definiție considerăm că o relație de incompatibilitate se stabilește între două (sau mai multe) formații atunci cînd fiecărui membru al unei formații, în momentul opririi, — după ce a parcurs numărul de pași indicați — îi corespunde pe aceeași linie albă un membru din cealaltă formație care staționa deja înainte de sosirea primei formații (coordonatele celor două formații sînt egale).

a) Cînd cele două formații au ajuns în această situație prin deplasarea în același sens, corespondența se stabilește ținînd seama de numărul de ordine al fiecărui membru ; pentru nr. 1 corespunde 1 ; pentru 2 corespunde 2 ; pentru 3 corespunde 3, etc.

b) Cînd cele două formații au ajuns în această situație venind din două direcții opuse, corespondența se stabilește invers : primului membru al unei formații îi corespunde ultimul din cealaltă formație, celui de al doilea, penultimul din cealaltă formație ș.a.m.d.

a) relație de incompatibilitate care a luat naștere după deplasarea celor două formații în același sens

b) relație de incompatibilitate care a luat naștere după deplasarea celor două formații în sens contrar.



Relația de incompatibilitate între două formații

După ce a parcurs numărul de pași indicați pe carton, formația se oprește. În acest moment apar două posibilități :

I. — Dacă nu apare relația de incompatibilitate, formația va aștepta pe loc zece timpi. Aceasta reprezintă o scurtă pauză pentru întreaga formație. În acest timp, persoana însărcinată cu scoaterea cartoanelor, va scoate un alt carton, care să indice numărul de pași ce urmează să fie executați în mișcarea următoare.

II. — Dacă apare relația de incompatibilitate, ea trebuie să fie anunțată de către formație printr-un vers din cîntecul reprodus mai jos. Tempo-ul cîntecului este acela al întregii acțiuni : $\text{♩} = 144 \text{ Mm}$. Versul ocupă opt timpi, la care trebuie să adăugăm patru timpi de pauză care preced acești opt timpi. În timpul duratei celor patru timpi, formația

trebuie să facă o mișcare de rotație de 90° spre public (căruia îi e adresat cântecul), după care urmează: în primii doi timpi, formația se oprește pentru a realiza situația existentă (dacă este sau nu relație de incompatibilitate) și numai în cel de-al treilea și al patrulea timp are loc mișcarea de rotație propriu-zisă.

După ce a cântat un vers din cântec, formația face din nou o mișcare de 90° întorcându-se — într-un singur timp — la locul pe care îl ocupa înainte de executarea deplasării care a dus-o în situația de incompatibilitate. Urmează o deplasare inversă, făcând același număr de pași și păștrind același tempo ca și în deplasarea precedentă. Deplasarea inversă repune formația pe coordonatele anterioare, anihilând astfel relația de incompatibilitate rezultată din deplasarea precedentă. Când formația revine la poziția precedentă, apare una din cele două situații (I sau II). Și astfel acțiunea continuă pînă ce regizorul indică sfîrșitul: luminile încep să se stingă treptat și acțiunea se termină în momentul în care pe scenă se face întuneric.

Durata medie a acțiunii este de 6 minute pînă în momentul cînd lumina începe să scadă.

Pentru a-i ajuta pe dansatori, în cazul cînd se stabilește relația de incompatibilitate, persoanele însărcinate să scoată cartoanele trebuie să le arate dansatorilor pînă ce formația respectivă ajunge să se așeze pe coordonatele care nu mai crează relația de incompatibilitate cu o altă formație (posibilitatea I).

6) După cum am mai spus, relația de incompatibilitate este anunțată de membrii formației, cîntînd la unison un vers din cântecul următor*)

♩ = 144

refren

Sub cel ro - su rã - să - ri - tu
Mî - dri - s po - î - miu d'în - fla - ri - ti

Fiecare formație trebuie să alterneze versurile; la fiecare anunțare se execută versul care n-a fost executat la anunțarea precedentă.

Piesa *Interludiu* a fost scrisă în anul 1967.

*) Cf. SABIN V. DRĂGOI: 303 COLINDE, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, No. 21, pag. 23 pentru melodie și No. 1, pag. 1, pentru text.

GEORGE ENESCU

Peste câteva luni, în septembrie, vom sărbători un jubileu : a V-a ediție a Concursului și Festivalului „George Enescu“. S-ar cuveni deci, într-o succintă retrospectivă, să amintim măcar câteva momente din istoria, e adevărat recentă, lar incontestabil fructuoasă a acestui eveniment artistic românesc de real prestigiu mondial.

Însuși faptul că de la început s-a stabilit ca Festivalul și Concursul să se desfășoare simultan, a contribuit la succesul său. Nu mai puțin important a fost faptul că, în mod consecvent, au fost respectate unele reguli indispensabile unei bune organizări, reguli de la care Concursul și Festivalul nostru nu s-au abătut niciodată.

Dar, pentru că lucrurile sînt bine cunoscute, mai ales cititorilor noștri, care au avut prilejul să culeagă personal recolta atît de bogată a manifestărilor artistice de pînă azi, îmi voi îngădui să renunțînd la istoric, să notez câteva lămuriri referitoare la ediția din 1970, ediție care încheind ciclul de 5, va deschide un altul, care sperăm să va continua pe un plan superior, perfecționat și adecvat condițiilor anilor '70, tradiția strălucită a acestei sărbători românești.

Fără a modifica structura generală a Concursului ce va avea, ca și în trecut, tot trei secții (pian, vioară și canto), pentru ediția din 1970 s-au adus unele modificări care avem convingerea că vor fi apreciate de majoritatea specialiștilor.

Repertoriul, punînd un accent deosebit pe muzica românească, ca de altfel și la edițiile precedente, oferă posibilități mai largi de opțiune candidatului, dîndu-i-se dreptul de a alege dintre mai multe lucrări de aceeași dificultate, în conformitate cu înclinațiile sale artistice. Comitetul de organizare a considerat că limitele rigurozității repertoriului trebuie lărgite pentru a se da candidatului posibilitatea să se simtă mai legajat, să se desfășoare mai liber pe terenul cel mai potrivit sensibilității sale, bineînțeles fără a se abdica de la seriozitatea și severitatea unor exigențe artistice justificate. Sigur că sînt unele piese, așa-zisele „pietre de încercare“, pe care candidatul trebuie oricum să le execute. Dar acolo unde lucrările impuse nu sînt esențiale aprecierii calității artistice, concurentul va avea o mai mare libertate de alegere.

Cele trei jurii ale Concursului nostru din 1970 vor fi formate din cîte unsprezece membri, dintre care opt străini și trei români, proporție aproape neobișnuită, care oferă însă garanția unei judecăți perfect obiective, indispensabilă unui renume. Juriile vor fi formate din personalități proeminente ale vieții artistice internaționale, din țară și de peste hotare. Dintre invitați, au și confirmat participarea în juriul

de pian : André Marescotti, Magda Tagliaferro, de Gontaut-Biron, Maria Canals, Eugène List, Josef Palenicek, Dimitri Bașkirov ; din juriul de vioară : Ricardo Odnoposoff, Louis Poulet, Calvin Sieb, Tadeusz Wronsky, Vagn Helmbol, Michèle Auclair, Dimitri Țiganov ; din juriul de canto : Menelaos Pallandios, Lore Fischer, Dimitri Tapkov, Réti Jozsef, Mark Reisen, Redvers Llewellyn, Diplomat Joren Gligoriević și mulți alții, la care se vor adăuga reprezentanții țării noastre. Calitatea de membru în juriu este incompatibilă cu prezența pe scenă, indiferent de valoarea artistică, ceea ce permite concentrarea acestora, exclusiv asupra problemelor Concursului.

Premiile, factor stimulatoriu necontestat, au fost majorate, iar Uniunea compozitorilor, în strădania ei permanentă, atît de meritorie, de a promova creația românească, va acorda premii speciale suplimentare, pentru cea mai bună interpretare a lucrărilor compozitorilor noștri.

Orice Festival Internațional care vrea să se impună pe arena internațională, ceea ce este din ce în ce mai greu din cauza înmulțirii manifestărilor artistice de acest gen, trebuie să se supună unor reguli ireversibile. Dintre acestea, înalta calitate artistică a manifestărilor (ceea ce se obține în primul rînd prin calitatea interpretărilor) și împropiata programelor, sînt hotărîtoare. Orice concesie, orice slăbiciune, oricît de neînsemnată, poate dăuna Festivalului, după cum o notă falsă poate anula sau — în cel mai bun caz — diminua valoarea unei execuții magistrale.

Simpla înșiruire a formațiilor și artiștilor străini, care ne vor vizita în acest an, la care se vor adăuga cele mai bune colective muzicale românești și cei mai de seamă artiști ai noștri, va fi, nădăjduim, suficient de grăitoare. Ca formații vom urmări : London Symphony Orchestra, care va fi dirijată de André Previn și-o va avea ca solistă pe cîntăreața Sheila Armstrong, baletul Teatrului „Kirov“ din Leningrad, Bach-Orchestra des Gewandhauses din Leipzig, Quartetele Juilliard și Smetana precum și „Soliștii din Varșovia“. Dirijorii Wolfgang Sawallisch, Paul Kletzky și decanul șefilor de orchestră Paul Paray, vor conduce orchestre simfonice românești, iar la pupitrul Operei Române vom avea ocazia să-l vedem pe dirijorul iugoslav Bogoslav Lescovic. Violoniștii Henryk Szering și Wolfgang Schneiderhan, pianistii Rudolf Firkussny, Iörg Demus și Paul Badura-Skoda, violoncelistul Mstislav Rostropovici ca și flautistul Jean Pierre Rampal — își vor da concursul în concert și recitaluri.

Virginia Zeani, Nicola Rossi-Lemeni ca și basul bulgar Nicola Ghiuzelev fi vor oaspeții Operei Române din București.

Din enumerarea de mai sus reiese că mulți dintre artiștii străini ce vor fi prezenți la Festival, de o valoare artistică mondială incontestabilă, figurează pentru prima oară, nu numai în programul Festivalului Enescu, dar și ca oaspeți ai României.

Filarmonica „George Enescu“ din București, formațiile Radio-Televiziunii Române, Opera Română, Filarmonica din Cluj și Timișoara, Corul „Madrigal“, vor fi dirijate de șefii lor de orchestră permanenți dintre care numele lui Mircea Basarab, Mihai Brediceanu, Mircea Cristescu, Iosif Conta, Emanoil Elenescu, Erich Bergel, Emil Simon, Nicolae Boboc și Marin Constantin, sînt bine cunoscute și în afara hotarelor țării. Soliști de renume ca : Radu Aldulescu, Valentin Gheorghiu, Radu Lupu, Ștefan Ruha, Ion Voicu și mulți alții vor concerta în cadrul Festivalului.

De data aceasta, încă două orchestre simfonice din țară vor fi incluse în programul Festivalului, practică inaugurată la ediția din 1967. Desigur, o serie de formații de muzică de cameră vor in-

terpreta lucrări ale compozitorilor noștri, iar liedului românesc i se va rezerva în programe un loc special. Creația enesciană va ocupa locul ce i se cuvine, iar Beethoven, de la a cărui naștere se împlinesc 200 de ani, va fi, în semn de omagiu, larg reprezentat.

Organizarea unui Festival internațional ridică numeroase probleme, deseori dificile și nu de puține ori contradictorii. A găsi măsura exactă, echilibrul dintre diversele tendințe și preferințe pe care, unindu-le, să le poți supune obiectivelor majore ale Festivalului, este un lucru foarte complicat care se obține printr-o severă selecție, printr-o judecată sine ira et studio.

Înalta competență și obiectivitate a Comitetului de organizare a celei de a V-a ediții a Concursului și Festivalului „George Enescu“, experiența pe care a cîștigat-o ca și premisele temeinice care există de pe acum, sînt o garanție care ne îndreptățește să credem că se vor găsi răspunsuri tuturor problemelor ce se pot ivi, că se vor adopta soluțiile cele mai echitabile și mai adecvate, pentru ca numeroasele succese înregistrate pînă în prezent să nu fie în vreun fel umbrite.

DAN NEGREANU

ARTA SPECTACOLULUI

impresii asupra vieții muzicale sovietice

La începutul unei călătorii care are ca țintă să ofere o mai largă privire asupra unei culturi muzicale, așa cum se prezintă în formele caracteristice pentru viața muzicală, desigur informările prealabile, și poate eventuale preferințe, au un caracter subiectiv, depinzînd de o experiență personală, ca spectator al artiștilor de turneu. Dimensiunile Teatrului Mare din Moscova sînt date de basul Ivan Petrov, sau de virtuozitatea Maiei Plisețkaia ; cele ale „noptilor albe“, de Evgheni Mravinski, de Natalia Dudinskaia ; vechile monumente arhitectonice poartă închise în ele rezonanțele muzicii lui Musorgski, iar cele noi sînt construite în magistrale fraze simfonice ale lui Șostakovici. Impresiile de acest fel, închipuite după arta marilor interpreți și creatori, dau o imagine pe care călătorul se așteaptă să o regăsească întocmai, de-a lungul drumului său. Și, așa spune că concretizarea lor nu contrazice, ci mai degrabă modifică, amplifică și corectează nuanțele, le dă o măsură reală, armonios plasată în contextul unei ambianțe specifice. Pe parcursul observațiilor recepționate, fenomenul artis-

tic capătă consistența necesară adevăratei înțelegeri, o spațialitate emoțională nouă, complexă.

Desigur, de-a lungul unei luni, aspectele relevate de ansamblul vieții muzicale prilejuiesc imens de multe constatări și, implicit, concluzii. Uom selecta doar cîteva dintre ele, legate de una dintre trăsăturile dominante observate — arta spectacolului. Nu înseamnă numai arta întruchipării scenice, sau arta unui interpret. Asistînd la cele mai variate producții muzicale, arta spectacolului, sau mai bine zis, arta de a da viață muzicii, se dezvoltă într-o nepuizabilă succesiune de ipostaze, de la simplul recital, pînă la marile montări reunind toate elementele unei imagini sonore și plastice.

Teatrul Mare academic din Moscova este, fără îndoială, locul cel mai potrivit pentru a înțelege specificul spectacolului de operă rusă. Totul se desfășoară aici sub semnul unei tradiții de secole, purtînd responsabilitatea continuării unei concepții asupra rolului operei, ca fenomen de artă. O solemnă atmosferă de „ritual liric“ oferă spectatorului, dornic de comparații, o sugestivă

imagine a acestei replici continentale a Teatrului Scala. Se vede că în concepția realizatorilor, câteva coordonate sînt cu claritate supravegheate, în scopul obținerii rezultatului total, a impresiei complementare, construite din interpretarea individuală, cea de grup, sudura imaginii plastice și continuitatea simfonică a acțiunii. Este un fenomen general, faptul că regia se orientează spre respectarea în primul rînd a personalității solistului, prin care principalele elemente ale acțiunii dramatice și muzicale își fac drum spre sensibilitatea publicului. Fără ostentație, momentul solistic este astfel prezentat într-un plan aparte, suprapus fundalului. Desigur, de aici varietatea interpretării, de la un spectacol la altul, păstrează nealterat unul dintre elementele definitorii ale genului — primatul vocii. Celelalte componente se polarizează în jurul „subiectului”, consolidînd impresia. Pentru nivelul unui teatru ca acesta, în care fiecare seară înseamnă o premieră în fața unui public receptiv și mereu nou, asemenea aspecte ar putea genera, la prima vedere, un oarecare climat arbitrar. Dar tocmai în întîmpinarea unui asemenea pericol vin alte elemente, care chiar dacă sînt complementare, le simți gîndite ca esențiale. În primul rînd orchestra, un aparat sonor impundător, dublează primele impresii cu o constantă — și uimitoare — calitate interpretativă, situată aproape continuu la nivelul concertului simfonic. Apoi, ansamblurile — de la cvartete, pînă la marile scene corale — sînt urmărite cu minuțiozitate, pe ele bazîndu-se în principiu sudura între efectul sonor și cel al montării plastice. Iată de ce majoritatea scenelor de amploare apar ca o culminație gradată, cu un efect ce nu poate fi ratat. Se adaugă, în suflul spectacolului, ritmicitatea schimbării decorurilor, fără răgazuri ce ar putea scădea tensiunea dramei. Chiar dacă din punct de vedere al concepției — fenomen general în aproape toate spectacolele vizionate — cadrul plastic nu depășește orientarea tradiționalistă a planurilor de cortine, a amănuntelor minuțios redade uneori însă naiv ilustrate, prin manevrarea elementelor de decor, prin punerea luminilor, compoziția imaginii nu apare greoaie, urmînd alert ritmul scenei. Valorificarea intensă a muzicii marelui repertoriu romantic este în asemenea condiții interesantă, mai ales dacă ținem seama că se pune accentul și pe lucrări destul de rar prezentate. Este în primul rînd cazul operei Poveste despre orașul nevăzut Kitej de Rimski-Korsakov, operă de mare efect scenic, în care compozitorul se afirmă ca un mare simfonist și cunoscător al celor mai specifice — nu tradiționaliste — trăsături ale spectacolului liric. Prin originalitatea dramaturgiei, care se bazează pe un vechi basm rusesc, prin puterea suflului vocal-simfonic, această lucrare ocupă actualmente primul loc în șirul creațiilor sale, depășind reușita lui Sadko sau a Logodnicei țarului.

Dacă pentru genul operei, Teatrul Mare este interpretul „de referință”, în domeniul baletului, arta spectacolului deține întîietatea pe scena Teatrului „Kirov” din Leningrad. Nu vrem să spu-

nem că producțiile Teatrului Mare nu ar putea reține atenția, dar faptul că aici performanța tehnică predomină, scade oarecum interesul pentru specificitatea integrală a creației artistice. La Leningrad, tradiția Școlii „Uaganov”, în care, în afara prim-soliștilor actuali, s-au pregătit dansatori ca Fokin, Pavlova sau Nijinski, continuă să uimească prin fermitatea principiilor sale. Asistînd la clasa de studii cu primele balerine, condusă de Natalia Dudinskaia și Constantin Sergheev, adăugînd la aceasta convorbirile despre concepția lor privind dansul, am descoperit în mare măsură care este „secretul” strălucitei măiestrii demonstrate în spectacol. Înainte de a ne opri asupra rezultatelor scenice, merită să arătăm modul de lucru, așa cum a fost observat la studii. Trebuie subliniat că orele zilnice de studiu constituie punctul de greutate al muncii dansatorilor, adevărate spectacole fără public. Ele sînt organizate pe două coordonate vizînd efecte paralele, dar avînd un scop comun — realizarea pe scenă a unei poetici a dansului. Pe de o parte, executarea exercițiilor urmărește o progresie a dificultăților, gîndită pe respectarea acumulării performanței fizice, de la scheme simple, descompunînd mișcarea și pînă la adevărate combinații coregrafice. Deși chiar din acest punct de vedere execuția ar putea fi spectaculoasă, o a doua trăsătură impresionează mult mai puternic. Am asistat la o adevărată lecție de pedagogie a poeticii gestului și atitudinii, Natalia Dudinskaia, remarcabilă interpretă a scenei leningrădene, indicînd cu răbdare și farmec sugestiv, care sînt înțeleșurile fiecărei mișcări. Transpuse pe scenă, aceste indicații se pot prevedea în conținutul însuși al coregrafiei, care deseori preferă evoluția lentă, linia perfectă a direcționării gestului, unor probe de acrobație, foarte apreciate de publicul baletelor. Iată spre pildă secvențe din Legenda dragostei (balet în trei acte de Arif Melnikov, după un poem de Nazim Hikmet), în care orchestra este înlocuită cu o formație de cvartet. Interpretii se desprind din vechi desene orientale, și par că se mișcă în cadrul desenului. Sau în baletul Cenușăreasa de Prokofiev, montat sub supraveghearea compozitorului, deși acțiunea cere o serie de mișcări explicative, apropiate de pantomimă, realizarea maestrului de balet Sergheev insistă spre eliminarea oricărui element nedansant, solicitînd interpretilor să se exprime prin dans, prin gesturi ritmice și combinații de pași. Sîntem de fapt în același climat de spectacol ca la Teatrul Mare, actul solistic sau de grup situîndu-se mult înaintea complexului imaginii scenografice, simplistă, poate chiar naivă. De altfel, ideea de montare muzical-dramatică se întîlnește și în lucrări destinate concertului, aici putîndu-se urmări mai lesne modalitatea de construire a spectacolului. Atunci cînd efectul este strîns legat de cauza muzicală, rezultatul se ridică la nivelul unei noi versiuni, mai bine zis al unei noi viziuni asupra operei. Nu întotdeauna alegerea mijloacelor corespunde acestor cerințe, forțînd exprimarea sonoră, scoțînd-o din făgașul firesc. Este ceea

ce am observat în montarea cantatei Alexandr Nevski de Prokofiev, unde am apreciat mai mult ideea scenarizării în sine, decît soluțiile, limitate la expositiv. Mai aproape de adevăr, baletul făcut pe Simfonia a VII-a de Șostacovici prezenta o posibilitate de interpretare, deci o variantă a mesajului muzical. Reușita, condiționată de expresia dansului, merita efortul interpreților, slujii de o coregrafie adecvată.

Tendințe deosebite în conceperea spectacolelor le-am constatat la repetiția generală a unei noi creații coregrafice pe muzica lui Stravinski. Sacre du printemps, deși schimbat ca libret, față de original, păstra în viziunea lui Uasiliov și Kasatkina, — de la Teatrul Mare din Moscova — autenticitatea mișcării și culoarea de epocă (dacă se poate vorbi de epocă, coregrafic „primitivă”, de fapt foarte modernă ca inventivitate a atitudinilor). Este de reținut, și nu numai în acest caz, că și atunci cînd regizorul intervine în materialul original, nu operează printr-o negare, ci prin nuanțarea interpretării. Exemplul lui Sacre este poate cel mai elocvent, căci am avut certa senzație că Stravinski nu a fost „trădat” de realizatori, că intențiile lor îmbogățeau efectiv originalul. În aceeași sferă a montării, autorii subliniau că înțeleg prin aceasta o producție mai complexă ca rezultat decît o punere în scenă coregrafică — premiera unui balet contemporan, Aurul incașilor — muzica de Oleg Barskov, la Opera din Riga ne-a interesat prin căutările deliberate ale compozitorului și regizorului coregraf — Alexandru Lemberg — de a depăși limitele „clasicului”, de a aborda o formă de dramă în care se întretaie dansul cu pantomima și teatrul propriu-zis. Se obține astfel — desigur nu în totalitate, ci mai clar în cîteva secvențe — o interpretare sonoră, plastică, de o forță dramatică deosebit de captivantă pentru public. Sîntem în pragul acelei joncțiuni a baletului cu alte moduri de exprimare simbolică, din care probabil va lua naștere o formulă de spectacol sinteză, avînd ca ordonator ideea filozofică, prezentată pe diferite trepte de concretizare a ei.

Deși poate să pară neobișnuită la o primă vedere, situarea concertului simfonic în acest context al artei spectacolului corespunde impresiilor resimțite. Căci începînd de la protocolul deschiderii concertului și continuînd apoi pe tot parcursul programului, sentimentul unei prezențe de spectacol — nu exterioare, ci de conținut emoțional — stăruie în rîndurile publicului. Și cum nu ar exista, cînd un imens aparat sonor, cu cor, orchestră, soliști și recitatori dau viață Oratoriului Ivan cel Groaznic de Prokofiev, într-o tensiune ce suplinește întru totul imaginile filmului lui Eisenstein, din care a fost selectată muzica. Desigur, aici intervine și meritul dirijorului, un tînăr talent de-a dreptul formidabil — Iurii Temirkanov. Ceea ce impresionează la el nu este doar reflexul unei serioase pregătiri muzicale, deși acest lucru este evident de la început. Trăsătura dominantă este dată de acea caracteristică specifică dirijorului de vocație, care este în

momentul concertului: interpret, regizor, compozitor, polarizînd întregul mînunchi de date ale exprimării. Aspecte deosebite, oglîndind plinara maturitate a muzicianului, au fost relevate de spectacolul oferit în concertul dirijat de David Oistrach. La pupitrul Filarmonicii leningrădene — condusă cu o seară înainte de Iurii Temirkanov — David Oistrach a realizat una dintre cele mai zguduitoare versiuni a Recviemului german de Brahms. Greu de exprimat care sînt elementele convingătoare ale interpretării sale, dar siguranța dozării aparatului vocal-sinfonic, echilibrul formei, oglîdesc o experiență enormă, ce depășește limitele instrumentului menit să ofere muzica.

În fine, se cuvine să adăugăm două genuri de largă accesibilitate — teatrul muzical și ansamblurile de cîntece și dansuri. În sfera teatrului muzical, cel mai strălucit exemplu, și neîndoios cel mai puțin obișnuit, ne-a fost oferit de un spectacol al trupei teatrale din Leningrad, condusă de renumitul regizor A. G. Tostonogov. Lucrînd cu actori perfect antrenați în diversificarea disponibilităților lor expresive, Tostonogov a realizat o demonstrație de virtuozitate scenică în montarea dramei muzicale Povestire din cartierul de Vest de Leonard Bernstein. Deși aveam de-a face doar cu actori, modul în care interpretau complexa partitură, ce solicită laolaltă dans, cîntec și proză, prin dinamica gestului și replicii ritmice depășea condiția obișnuită a profesiunii lor, sugerînd o formație aparte, spectaculoasă nu numai prin tensiunea emoției ci și prin tehnica de manifestare. Pentru a evita eventualele discordanțe ale redării muzicale, regizorul a folosit, procedeu inedit în spectacol, dublarea vocilor cu redarea cîntecelor pe bandă de magnetofon, creînd iluzia unei perfecte suprapuneri. Apropierea între un asemenea spectacol și programul unui ansamblu de cîntece și dansuri poate fi făcută prin anumite caracteristici comune, în sfera demonstrației unui înalt profesionalism. Este adevărat, programul prezentat de Ansamblul „Beriozka”, avea anumite carențe de atmosferă, prin accentuarea prea marcată a aspectului spectacular, în dauna autenticității. Dar dincolo de asemenea rezerve, uimitoarea formă tehnică a execuțiilor stîrnește într-adevăr binemeritate ropote de aplauze. Este efectul unei puneri la punct de mare exigență, atît ca nuanțare cît și „coloristică” a regiei, fidel recepționate de interpreți. Dacă farmecul cîntecului popular apare puțin estompat, calitatea de redare compensează deplin.

Am dori să încheiem, adăugînd la aspectele amintite, o constatare ce s-a impus, la dimensiuni ce cuprind majoritatea celor văzute: certitudinea că interpreții, fie muzicieni, instrumentiști sau cîntăreți, dansatori sau actori, își clădesc munca pe o solidă tradiție. Iar această tradiție, departe de a constitui o stavilă, îi solicită, îi determină să caute neobosiți noi rezolvări, oricît de libere, cu condiția să slujească unui scop comun, artei închinată omului.

GRIGORE CONSTANTINESCU

A aborda fenomenul sonor printr-un studiu al senzațiilor și a căuta cauzele ce le determină este firesc, atractiv, imperios necesar pentru ounoaștere.

Important este să se interpreteze corect departajarea dintre gândire și sensibilitate. Să nu fie considerat simplu ceea ce poate fi complex și invers.

Evoluția muzicii s-a manifestat ca un proces logic ale cărui elemente de construcție și echilibru s-au caracterizat prin melodie, armonie și ritm, indiferent de modul cum s-au desfășurat preocupările teoreticienilor sau compozitorilor în problemele de acustică, indiferent de formele de interpretare a acestora.

Oricum va decurge procesul de transformare în timp a acestor coordonate — absorbite de elemente noi structurale, sau dizolvate într-o abundentă esență muzicală — ele, luate în totalitate sau separat, vor constitui baza echilibrului natural, în ceea ce privește ideea de conturare a imaginilor muzicale, valoarea spectrală, dinamică (în mișcare, interioară sau aparentă).

Obiectul de studiu în muzică și acustică este același — „Fenomenul sonor“ (muzical sau nemuzical), optica de cercetare și limbajul fiind însă diferite.

Această situație, un timp, nu a deranjat și ambele domenii s-au situat oarecum pe poziții independente, pînă în momentul apariției electro-acusticii, a radiodifuziunii, a benzii de magnetofon, a necesității dezvoltării parametrilor muzicali și a interpretării lor prin intermediul lanțului electroacustic.

Doar luthierul, plasat pe o poziție neutră, a fost obligat, în evoluția construirii instrumentelor, să țină o legătură strînsă cu acustica, chiar dacă o îndelungată perioadă de timp a practicat, prin moștenire și intuitiv, meseria, arta sa de constructor.

Geneza instrumentelor reiese dintr-o necesitate firească, care a mers paralel cu evoluția gândirii creatorilor artei muzicale, fenomen care poate fi plasat în epoca și locul de la care a împrumutat o seamă de caractere. Se poate vorbi și de o interdependență, amintind clasicul exemplu al pianului, care, prin apariția sa — cu noile sale performanțe mecanice și de expresie — a provocat trecerea de la clavecinul bine temperat la o literatură nouă, specifică pianului.

Astăzi, cînd evoluția în ceea ce este nou se desfășoară extrem de rapid, luthierul a fost de-

pășit de o epocă în care sunetul instrumental preparat își reclamă prezența cu insistență; în care compozitorul caută să folosească o gamă mult mai vastă, mai variată, de sunete muzicale și nemuzicale, cu contraste mari, cu un spectru neobișnuit de larg și situații ce nu pot fi reproduse de instrumentele existente; în care luthierul, om al științei și tehnicii să poată crea instrumentajul tehnic caracteristic muzicii experimentale (concrete și electronice), cencetării muzicale.

De fapt, acustica a pătruns pe nesimțite în arta muzicală și aceasta a acceptat-o ca o necesitate în a perfecta și grăbi procesul evolutiv, bazat în genere pe intuiție; a acceptat-o pentru a sonda, a explora cît mai profund cu ajutorul sistemelor de tip electronic, universul sunetelor.

Tehnica electronică îi mai este de asemenea necesară pentru a executa cît mai multe operațiuni constructive de tip matematic, ușurînd astfel munca compozitorului, care, descătusat de o seamă de operațiuni, să poată medita mai liber și mai mult asupra „ideii“, esenței artei muzicale.

În muzica concretă și electronică, de exemplu, în laboratoare specializate, compozitorul poate realiza prin procedee tehnice cu elemente de microstructură, o macrostructură propusă, în momentul creației, a nașterii operei muzicale experimentale.

Considerînd cencetările cele mai recente, nu mai apare ca un lucru ieșit din comun conlucrarea dintre specialiștii muzicieni, fizicieni, matematicieni în fața complexelor și elevatelor problematice contemporane, specialiști ce manifestă o dorință activă, creatoare, aceea de a îmbina cît mai armonios lumea științei și artei, de a stabili între ele sigure și solide punți de legătură și întrepătrundere.

Astfel, tentativa de apropiere între cele două sisteme de explorare a universului sonor — sistemul estetic care pornește de la produsul elementelor sonore la integrarea lor în sfera sensibilității și sistemul științific care pornește de la fizica acustică la acustica fiziologică — nu mai pare iluzorie.

Este necesar ca raționamentul și logica să tonicizeze valoric intuiția, fantezia, imaginația, să ușureze, să preia, să automatizeze chiar, ceea ce presupune calcul matematic în închegarea construcției propuse. (Sînt relații care există de mult între arhitect și constructor).

Totul poate fi stimulat cu discernămint, armonios — și factorii estetici și cei constructivi —

într-o manieră care să permită artistului creator să stabilească corelații între diferitele fenomene muzicale — între știință și artă — printr-un sistem arbitrar, sistem care să constituie osatura unui discurs inteligibil, indiferent de stilul în care vrea să se încadreze.

Estetica considerând acest sistem ca obiect de studiu, știința poate oricând și sigur să ușureze și să dezvolte problematica, nu numai a formelor de construcție ci și a unora de conținut.

Or, ceea ce caracterizează muzica electronică este tocmai considerația acordată acusticii fundamentale, studiului sunetului în actul însuși al creației.

Sigur că un dialectician poate jongla abil și cu subtilitate în alegerea unor principii, unor sisteme, le poate combina, le poate anula unul în favoarea celui alt, dar numai ce este demonstrat în timp poate deveni adevăr, oricare ar fi domeniul de cercetare.

Tehnica electro-acustică, radioul, banda de magnetofon nu au provocat schimbări în arta muzicală ci au înzestrat-o cu un instrumentaj ce a îmbogățit sfera preocupărilor ei, perspectiva valorică.

Compozitorii se folosesc din ce în ce mai mult de acest avantaj, iar adepții muzicii de tip experimental (concret și electronic) folosesc din plin acest nou teren, sub auspiciile cărui s-a născut de fapt muzica experimentală.

Mai mult chiar, abstracționiștii au intuit sursele specifice generate de formele particulare ale sunetului (punctul sonor, dreapta acustică, viteza și accelerația acustică) puse în valoare de stereofonie, forme ce pot fi interpretate static sau în mișcare, similar cu noile dimensiuni din plastica contemporană.

Acesta este doar un aspect, prin care știința — cu ajutorul tehnicii electro-acustice ca intermediar — pătrunde în fondul problemelor muzicale.

Radiodifuziunea a pus la îndemâna muzicii sistemele de transmisie și înregistrare, un laborator imens de vaste posibilități, cu cel mai propriu și mai neutral teren de conjugare a științei și artei muzicale.

Pe acest teren s-au manifestat și primele divergențe directe între reprezentanții celor două domenii, a limbajului lor diferit în interpretarea fenomenului sonor, artei muzicale, transmise sau înregistrate.

Divergențele au provenit mai puțin din dificultățile pe care specialiștii ingineri și muzicieni le-au întâlnit mutual în cunoștințele lor reciproce, decât din excesul firesc al reacției produse de formarea lor naturală, profesională (științifică sau estetică).

Există însă tendința de convergență spre un punct de vedere unitar, nu numai prin specificul activității mixte ci și prin cercetările efectuate special pentru codificarea, pe cât posibil cât mai cuprinzătoare, a caracterelor dominante, (tehnice și muzicale), a formelor de asociere a lor, caracte-

tere care angajează la nivelul percepției, impresia psihologică.

Radiodifuziunea în domeniul creației a dezvoltat muzicii, compozitorilor, posibilitatea unor noi genuri de creație de tip ilustrativ și mai ales de tip radiofonic, gen din ce în ce mai apreciat și pentru stimularea cărui s-a instituit și un premiu internațional „Premiul Italia“.

Din incitarea la cercetare și dezvoltare a stilului radiofonic s-au format grupele de studii radiofonice, de cercetare muzicală, ce au grăbit explozia muzicii de tip experimental (Paris, Köln, Milano etc.).

Sunetul putând fi înregistrat pe disc sau bandă magnetică, a devenit obiectul de joc combinativ, de transformare și montajare; un sunet descătușat prin manipulările efectuate de compozitorul mînuitor al aparatului; un sunet maleabil, înzestrat cu noi caracteristici, noi parametri valorici.

Sunetul muzical fiind interpretat fenomenologic, noțiunea de „notă“ este înlocuită cu aceea de „obiect sonor“, indiferent dacă un sunet este emis de un instrument tradițional sau de banda magnetică.

Compozitorul este liber de a crea o materie sonoră cu totul nouă, sau să prelucreze un material sonor existent pe banda de magnetofon.

În ceea ce privește tentativa de codificare a unor legi, — specifice muzicii experimentale — nu a fost posibilă, din nesiguranța de a urma o lege morfologică dată de obiect, sau de a da obiectului sonor morfologia intuită în lucru, în momentul sortării situației alese.

Aparatura tehnică principală a laboratoarelor experimentale este aceea a studiourilor radio la care se adaugă, în funcție de necesități, aparatură specifică: complexe de descompunere a sunetului de tipul phonogenului; selectoare de amplitudine și transpozitoare care permit schimbarea tonalității fără a schimba constanta de timp și invers (tip Springer); complex ce poate realiza sintetic o multitudine de compozanți (tip Kendall); sisteme cu claviatură de tipul orgilor electronice (tip Melvill Clark); aparatură de tipul creierilor electronici cu bandă perforată program (mașini cibernetice).

În principiu, oricare ar fi tema sau forma de cercetare, ea nu va fi hazardată, atîta timp cît va contribui la progresul artei muzicale.

În ceea ce privește viitorul relațiilor dintre știință și muzică, este edificatoare afirmația lui O. Messiaen: „Climatul actual acordă un considerabil loc unei analize mult prea minuțioasă care tinde să reducă muzica la o algebră combinatorie.“

Este o evoluție care l-a determinat se pare pe compozitorul A. Stroe să declare că „muzica tinde în mod necesar spre cercetări cibernetice“.

DUMITRU DUȚU



CONCURSUL ȘI FESTIVALUL
INTERNĂTIONAL DE MUZICĂ
UȘOARĂ „CERBUL DE AUR“
BRAȘOV. — ROMÂNIA EDIȚIA
A III-A 1970

LAUREAȚII

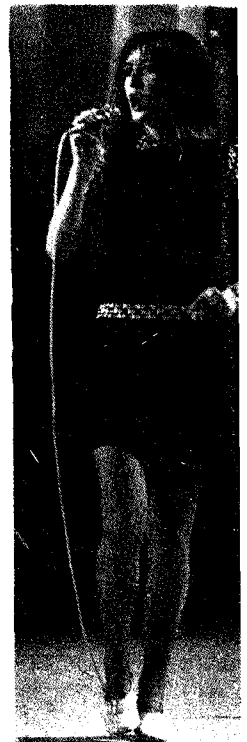
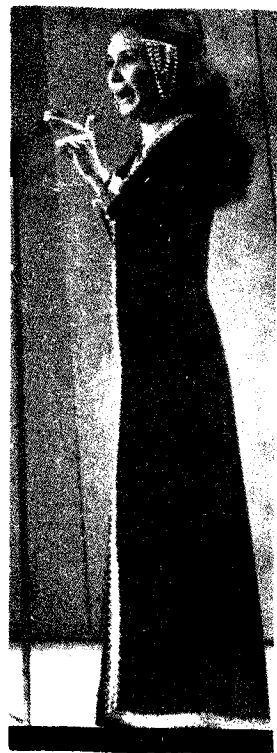
Therese Steinmetz (Olanda)
„Cerbul de aur“

Lize Marke (Belgia)
„Cerbul de argint“

Angela Similea (România)
„Cerbul de argint“

Pașa Hristova (Bulgaria)
„Cerbul de bronz“





Doina Spătaru (România), Menţiune specială ; **Galina Nenaşeva** (U.R.S.S.), Menţiune specială ; **Bernadette** (Scoţia), Menţiune specială (sus)

Julie Saget (Franţa), Premiul Uniunii compozitorilor pentru cea mai bună interpretare a unui cântec românesc ; **Joe Dolan** (Irlanda), Premiul de popularitate ; **Lilian Harriet** (Norvegia), Premiul special al juriului ; **Francine** (Elveţia), Premiul tinereţii (jos)

Ciclul de trei concerte „BEETHOVEN” ale Orchestrai simfonice a Radioteleviziunii Române

Recunoașterea valorii muzicii beethoveniene este de mult o realitate, pentru că iubitorii muzicii au găsit, și găsesc mereu în operele sale valoarea superioară etică, cea vibrație puternică și inegalabilă ce constituie înălțarea spirituală a gândirii și conștiinței oamenilor de pretutindeni.

Organizînd și prezentînd, într-un prim ciclu, trei concerte cu luorări reprezentative ale creației beethoveniene, orchestra simfonică a Radioteleviziunii Române, dirijată de Iosif Conta, a desohis de fapt șirul concertelor și festivităților ce vor avea loc în acest an în țara noastră, în memoria Titanului.

Primul concert a avut loc la data de 15 ianuarie, a.c. și a cuprins **Concertul nr. 3 în do minor op. 37 și Simfonia III-a Eroica în Mi bemol major op. 55.**

Cu această ocazie l-am ascultat pe pianistul italian Fausto Zadra, interpretînd într-o manieră stilistică proprie, cunoscutul concert beethovenian.

Popularitatea de care se bucură acest opus, determinată și de faptul că mai toți marii pianiști au cîntat sau cîntă această lucrare, constituie de la bun început un handicap atît pentru tinerii pianiști, cît și pentru cei ce n-au ajuns încă la o înțelegere profundă a conținutului și a formei sale.

Pianistul Fausto Zadra ne-a convins prin profunzimea cu care a redat în special partea a II-a a Concertului, relevînd calități pianistice deosebite. În mod special, sonoritățile fine și discrete au contribuit la punerea în valoare a conținutului expresiv, atît de caracteristic al acestei părți.

În ceea ce privește **Simfonia a III-a „Eroica”**, vrem să subliniem că, de mult n-am mai ascultat o asemenea emoționantă interpretare.

Se știe că în privința Simfoniilor beethoveniene există — ca o tradiție — două concepții interpretative foarte distincte aparținînd marilor dirijori Furtwängler și Toscanini. Furtwängler era adeptul redării unor expresii mai sobre în desfășurările muzicale și în consecință tempoul folosit era mai moderat, iar Toscanini solicita un suflu avîntat, dinamic, impunînd un tempo mai accelerat. Dacă ar fi să apreciem drumul ales de dirijorul Iosif Conta în interpretarea simfoniilor beethoveniene, ar trebui remarcate multe elemente ce aparțin tradiției. Dar, important este faptul că dirijorul a scos în evidență o concepție interpretativă proprie, ce decurge dintr-o bună cunoaștere a stilului beethovenian, prin reliefaarea a ceea ce constituie esențialul în realizarea unității între conținut și formă: suflul eroic-dramatic și menținerea unei pulsații dinamice, interioare, imaginile muzicale contopindu-se și căpătînd acea fluiditate prin care auditoriul percepe mesajul muzicii genialului compozitor.

Dacă prima parte a **Simfoniei a III-a** cere din partea dirijorului și a orchestrai o concentrare maximă pentru a găsi un perfect echilibru între dinamica avîntată, eroică-dramatică a primei teme și cea lirică, uneori meditativă a grupului secundar, în schimb partea a doua, constituie de fapt momentul hotărîtor în aprecierea valorii interpretărilor. Celebrul marș funebru pune în fața dirijorilor complexe probleme de conținut și formă, pentru că aici, pe lîngă atmosfera predominant funebă, prin care Beethoven redă durerea și suferința umană în fața tristei realități a morții, apar și încercări de împotrivire, de smulgere din brațele acestui destin. Ideile muzicale contrastante aduc doar pentru scurt timp, rememorări ale unor momente din viață, raze de lumină, de speranțe, dar totul este zadarnic, destinul implacabil își spune cuvîntul. Se revine apoi la atmosfera inițială, de durere și tristețe. În această parte, dirijorul Iosif Conta, ne-a dez-



văluit o gândire profundă, judicioasă, un temperament și o trăire artistică remarcabilă. De asemeni, misteriosul și frământatul Scherzo din partea III-a, ne-a surprins prin impulsul dinamic, prin emoția reținută în care a fost redat. Ca o concluzie logică a întregii drame, partea IV-a, Finalul Simfoniei, ne-a dezvăluit diferite etape ale drumului neînfrînt spre victorie a spiritului uman. Șirurile de variațiuni realizate pe baza unei teme proprii, concepută de Beethoven pentru baletul său **Prometeu**, dau un sens profund, filozofic, întregii desfășurări muzicale.

Al doilea concert, ce a avut loc în 22 ianuarie a.c., a prilejuit audierea **Concertului pentru pian și orchestră nr. 5 în Mi bemol major, op. 73 și Simfonia a V-a în do minor op. 67**. Concertul, a fost interpretat de renumita pianistă franceză Magda Tagliaferro. Aflindu-se la o vîrstă cînd majoritatea marilor interpreți renunță la cariera solistică, dedicîndu-se în exclusivitate profesoratului, Magda Tagliaferro, ne-a demonstrat înțelegerea problematicii muzicale, specifice acestui concert.

Se știe că, amplele dezvoltări tematice pline de contraste expresive și dinamice ale primei mișcări, cantilena interiorizată, calmă, emoționantă a celei de a doua și izbucnirea de energie și avînt a ultimei mișcări, cer din partea interpretului o profundă muzicalitate, o tehnică impecabilă și o rezistență psihică și fizică deosebită. Pianista ne-a convins prin subtila frazare și modelare a imaginilor muzicale, prin frumusețea și amplitudinea sunetului, plin de expresie și vibrație. Acompaniamentul, (termen impropriu pentru acest concert întrucît rolul orchestrei este aici mult mai mare — aproape un partener egal cu interpretul) a fost bine realizat, dirijorul Iosif Conta urmărind obținerea unei bune sinorizări între intențiile solistei și receptivitatea muzicală a orchestrei.

În partea doua a concertului am audiat **Simfonia V-a**. Compusă între anii 1805—1808, aproape în același timp cu **Simfonia VI-a Pastorală în Fa major op. 68, Simfonia V-a în do minor** s-a impus prin puternica ei forță de comunicare, prin coeziunea stilistică și penetrația imaginilor muzicale.

Chiar dacă Beethoven considera **Simfonia III-a Eroica**, drept cea mai reușită dintre lucrările sale, trebuie recunoscut că în perioada ce a trecut de la prima ei audiție și pînă astăzi, Simfonia V-a s-a impus în viața muzicală ca una dintre cele mai apreciate și frecvent prezentată în concertele publice. S-a încercat explicarea acestui succes prin conținutul filozofic ce stă la baza simfoniei, pornindu-se de la afirmația lui Beethoven, că cele patru sunete ce apar la începutul Simfoniei și ulterior în întreaga lucrare, ar constitui exprimarea muzicală a ideii „Așa bate destinul în ușă”.

Nimeni nu va contesta importanța și rolul „programului” în explicarea popularității simfoniei.

Dar trebuie recunoscut că, esența acestei popularități constă nu în aspectul exterior, ci în conținutul profund uman, în formidabila măiestrie cu care Beethoven și-a realizat ideea.

În ceea ce privește interpretarea Simfoniei, problema esențială, pentru dirijor și orchestră, constă în a modela în așa fel fluxul sonor, încît cele patru sunete ce apar de fiecare dată în altă ipostază expresivă, dinamică și orchestrală să fie sesizate de auditori, fără a crea prin nimic impresia unei repetări forțate, exterioare.

În plus, fiecare dintre cele patru mișcări este structurată pe opoziția dintre două teme — grupuri tematice —

independente ce se contrapun pentru a putea ajunge de la caracterul dramatic neliniștit, plin de frământare lăuntrică a primei mișcări **Allegro con brio**, la o imagine mai liniștită, de încredere și destăinuire a unor idealuri mult visate, cu mici izbucniri eroice în partea a doua, **Andante con moto**, spre o nouă etapă de încordare și luptă, cu o nuanță misterioasă, ce se face auzită în unele desfășurări muzicale ale Scherzo-ului — partea III-a. Ulterior, fără nici o întrerupere, izbucnește o teribilă și triumfală revărsare (în partea IV-a **Allegro**), anunțînd parcă victoria forțelor luminoase asupra acelorale ale întunericului.

Desăvîrșita măiestrie cu care dirijorul Iosif Conta și-a concretizat intențiile interpretative, prin realizarea unor imagini sugestive, pregnante, pline de vibrație interioară, a creat în sala de concert o atmosferă de adevărată trăire artistică, atît de mult dorită și apreciată de publicul spectator.

În mod cu totul deosebit am vrea să subliniem momentul trecerii de la partea a III-a spre a IV-a — examen dificil pentru orice dirijor — unde acumulările senzitive crează o stare de încordare ce se amplifică mereu pentru a dezvălui forța și strălucirea impresionantă a primei idei muzicale a părții a patra, a cărui conținut — de triumf, de victorie — se impune imediat.

În sfîrșit, al treilea concert prezentat pe data de 29 ianuarie a.c. a reunit două Simfonii: a **VII-a în La major op. 92 și a IX-a în re minor op. 125**.

Să recunoaștem că, pentru prima oară am avut posibilitatea să ascultăm aceste două simfonii, atît de diferite concepute, prezentate într-un singur concert. De obicei Simfonia IX-a este prezentată în concert singură sau precedată de o uvertură beethoveniană. Această practică este determinată de amploarea și problematica simfoniei, care cere din partea dirijorului, orchestrei, corului și soliștilor, eforturi deosebite. Spre bucuria publicului spectator, concentrarea activă de care au dat dovadă cei citați mai sus, a dus la realizarea unui concert de înaltă ținută artistică.

Și în acest caz, dirijorului Iosif Conta îi revine meritul de a fi reușit, prin talentul și măiestria sa, să ne convingă de ceea ce dorește a spune, realizînd o emoționantă culminație a întregului ciclu de concerte.

Simfonia a VII-a a fost compusă în același timp cu **Simfonia a VIII-a**, în cîteva luni ale anului 1812, la Töplitz, unde Beethoven se simțea fericit de bucuria de a se afla în mijlocul naturii și înconjurat de atențiile prietenilor săi.

Romain Rolland caracterizează această simfonie în felul următor :

„Nicăieri, în nici o altă operă a sa, nu găsim atîta sinceritate și atîta forță ca în Simfonia în La. E o nesăbuită risipă de energie supraomenească, fără nici un scop, doar pentru propria desfătare a unui fluviu ce se revarsă și îneacă totul”.

Simfonia a VII-a a fost cîntată cu o deosebită precizie ritmică, element important în reliefaarea celor patru mișcări, patru tablouri contrastante, dar în același timp unitare ca expresie și gândire muzicală.

Despre **Simfonia a IX-a** s-au spus și scris multe, atît în ceea ce privește istoria propriu-zisă, cît și în privința conținutului ei. Anii care au trecut de la prima ei audiție — 7 mai 1824 — n-au scăzut cu nimic din entuziasmul cu care a fost atunci întîmpinată.

Se știe că poliția a trebuit să intervină pentru a pune capăt manifestațiilor de simpatie pentru Beethoven, care fuseseră permise cu cinci salve de aplauze, când — după tradiție — familia Imperială era întâmpinată doar cu trei salve de aplauze.

Prezentarea **Simfoniei a IX-a** de către Orchestra și corul Radioteleviziunii Române și a soliștilor: Emilia Petrescu, Elena Cernei, Valentin Teodorian și Gh. Crăsnaru, a determinat o reacție entuziastă din partea publicului spectator, care, minute în șir, a aplaudat interpretarea acestei comori fără de preț a muzicii universale.

Fie ca acest ciclu de concerte să constituie o nouă etapă de valorificare artistică a moștenirii beethoveniene și în același timp o certitudine că, în viitoarele concerte, Orchestra își va dezvălui mereu măiestria de care a dat dovadă.

DUMITRU BUGHICI

Concert de muzică veche din Transilvania

Iată, că am trăit și acea zi când cineva a avut curajul să alcătuiască un program de concert exclusiv din muzica secolelor XVI și XVII, scrisă la noi în țară. Desigur, o zi memorabilă!

Ludovic Baci este autorul acestei isprăvi. Vei întreba, stimată cititor, oare a avut și public la acest concert, sau..., nu cumva, s-a cântat într-o sală goală! Nu, nici-cum. Auditoriul era numeros. Și, ceea ce este mai important, a fost captivat de cele auzite.

Nu putem afirma că am ascultat o muzică în stare să răstoarne concepția noastră despre artă, ceva extraordinar, nemaiauzit. Nu, dimpotrivă. Ce ni s-a oferit poate fi caracterizat în felul următor: muzică realizată cu meșteșug apreciabil, făcându-se apel la mijloacele expresive, cunoscute în acea vreme, de către artiști talentați, fără ca să fi fost genii. Este o muzică bună care s-a ascultat cu plăcere.

Din păcate — deci există și un însă — nu am auzit această muzică așa cum a fost ea imaginată de către autorii ei. De ce? Pentru simplul fapt, că ea s-a păstrat doar într-o formă incompletă. Cea mai mare parte a trebuit să fie reconstituită.

Să începem cu acel compozitor, al cărui nume figurează în toate lexicoanele muzicale. Este vorba de Valentin Greff-Bakfark — vestitul lăutist, născut în Transilvania, care a colindat curțile împăraților și regilor din Europa, murind la Padua (Italia) în anul 1576, un virtuoz al lăutei. De asemenea, este și autorul unor **tablaturi** pentru lăută, care au apărut în acea vreme la Paris (Tablature de Luth, 1564) la Cracovia (Harmoniae musicae, două volume 1565, 1568) la Amsterdam (primul volum 1569). Deci un om renumit.

Ludovic Baci și Carol Teutsch au transcris diferite piese (fantezii) pentru instrumente folosite în acea epocă.

Astfel, am ascultat cu mult interes o fantezie transcrisă de Carol Teutsch interpretată de un cvartet de flauti dolci. Aceste instrumente care se găsesc și azi, chiar la noi, în comerț, consumatorii principali fiind copiii, sînt premergătorii flautului de azi. Epocile trecute au cunoscut o varietate mai mare în cadrul aceleiași familii de instrumente. Sînt patru instrumente diferite: sopran, alto, tenor și bas. Un asemenea cvartet are farmecul său special și nu ne deranjează notele false, care se datoresc construcției instrumentale și nu interpretelor lor (Sperăm, că nimeni nu va imputa acest fapt unor instrumentiști de talia lui Macavei, Moghioroși, Baci sau Teutsch). Am ascultat o fantezie pentru un ansamblu de cameră (constituit de un cvartet de viole da gamba, de flauti și unul constituit de instrumente cu ancie, plus lăută) transcripție colorată, bine instrumentată, de L. Baci și o altă fantezie, pentru un cvartet de viole da gamba, care a sunat foarte frumos, poate straniu pentru urechile noastre, dar incontestabil, interesant.

Georgius Ostermayer (1530—1571), un vestit organist al timpului său, a fost prezent printr-un motet la cinci voci „Si bona suscepimus”. Și de data aceasta, nu avem de a face cu un original. Fr. Xav. Dressler a prelucrat acest motet în stilul respectiv, cu o siguranță apreciabilă. Nu știm cît de mare este partea prelucrătorului, cît din original i-a stat la dispoziție, dar putem afirma că satisface toate exigențele. Motetul s-a bucurat de o interpretare aleasă (de un grup mic vocal). La fel și madrigalul „Dolce cantava all' apparir”, de Gianbattista Mosto, în frumoasa instrumentație a lui L. Baci.

Partea a doua a concertului a fost dedicată muzicii secolului XVII, care face trecerea spre muzica barocului. Ca figură principală se remarcă Daniel Croner (1656—1740), organist și muzician de mare forță. Dacă piesele cuprinse în cele două volume ale tabulaturii sale (transcrise de către autorul articolului), sînt într-adevăr piese compuse de el, atunci avem de a face cu o personalitate remarcabilă.

„Magnificat” în cinci versuri, **Preludiu și fuga în sol**, **Preludiu și fuga în re** sînt piese care, desigur, vor fi îmbrățișate de către organiștii din întreaga lume. Organistul Josef Gerstenengst le-a interpretat cu multă dezinvoltură, într-o înregistrare colorată, dar adecvată, ținînd cont atît de conținutul expresiv cît și de stilul pieselor.

„Ariile” lui Gabriel Reilich (? —1677), organist la Sibiu, sînt drăguțe. Este o muzică plăcută, fără prea mare adîncime, dar amuzantă. Aranjamentul lui L. Baci (cinci arii) și Fr. Xav. Dressler (o arie) au convins cu totul. La fel ca și acel „Danserye” din „Codex Cajoni” tot în prelucrarea lui Ludovic Baci.

Cîteva gînduri despre prelucrări: Incontestabil, autorii aranjamentelor și prelucrărilor, Baci și Dressler, (Teutsch a realizat o transcripție), au pornit de la ideea de a înveșmînta această muzică într-o haină adecvată, folosind instrumentele acelei vremi, un lucru absolut lăudabil. Chiar dacă sonoritatea violinelor da gamba nu poate concura cu cea a instrumentelor de coarde de azi, care, de fapt sînt și ele din acea epocă (în orice caz al sec. XVII) au un farmec special care ne încîntă. Un singur lucru

nu înțelegem: introducerea de către Ludovic Baci a Glockenspiel-ului într-un madrigal — la dansul din „Codex Cajoni“ este bineînțeles altceva — cu toate că, recunoaștem, a sunat nostim. A fost oare Glockenspiel-ul întrebuințat în epoca respectivă?

Rămâne doar de subliniat că, concertul a beneficiat de interpretări, dintre cele mai alese, la care au contribuit și Georgeta Popa Stoleru și Florica Martin.

Ludovic Baci, animatorul și conducătorul formației se poate mândri cu o realizare remarcabilă. Are un simț deosebit pentru muzica veche, o interpretează nu numai cu deosebită plăcere, dar și cu multă pricepere.

Acest concert merită să fie reluat și în alte orașe din țară.

ANDREAS PORFETYE

„TURANDOT“ în versiune de concert

Sala Radioteleviziunii a găzduit în seara de 25 ianuarie o manifestare muzicală care se înscrie printre marile evenimente ale stagiunii: prima audiție bucureșteană, în versiune de concert, a operei TURANDOT. Iubitorii genului au avut astfel prilejul să ia contact cu una dintre lucrările importante din domeniul operei secolului nostru, și în orice caz, după opinia fundamentată a multor comentatori de prestigiu, cu cea mai valoroasă creație pucciniană.

În cadrul unei cronici la nivelul revistei MUZICA nu consider de prisos punctarea câtorva date privind istoricul lucrării și a unor amănunte referitoare la conținutul ei.

Dacă la o bijuterie muzicală ca BOEMA, Puccini a lucrat mai puțin de 2 ani și jumătate, pentru TURANDOT, „cântecul său de lebedă“, i-au trebuit peste trei ani (din vara lui 1920 pînă în iarna lui 1924) fără a fi izbutit să termine. Ultimele pagini — duetul mare din actul III și finalul — sînt de aceea contribuția prietenului și elevului său, Franco Alfano, concepute în spiritul muzicii maestrului, dar nu la înălțimea geniului său.



Subjugat de textul piesei cunoscutului scriitor italian Carlo Gozzi, pe care îl alege pentru opera sa, Puccini s-a ocupat îndeaproape de transpunerea în libret a substanței dramatice de mare noblete, inclusă în subiectul acesteia. O atestă multiplele scrisori adresate lui Giuseppe Adami și Renato Simoni — cei doi semnatari ai libre-

tului — care conțin indicații și cerințe precise. Pe plan muzical l-a frământat găsirea unei tratări adecvate, diferită de cea a operelor sale anterioare și a ajuns să descopere principii călăuzitoare capabile să cuprindă deopotrivă elementele eroice și comice — prezente în piesa originală și păstrate în libret. Cu TURANDOT, Puccini a creat un nou tip de operă — aș numi-o, poate nu cu termenul cel mai propriu, „excentrică“ — în care suflul epic se unește cu ambianța spumoasă și zeflemitoare a comediei dell'arte.

Lîngă figuri „clasice“ ca viteazul și pasionatul Calaff, trufașa prințesă Turandot, gingașa sclavă Liu — inexistentă în piesa lui Gozzi dar inventată de spiritul romantic al compozitorului, din nevoia unei eroine care să semene cu Manon, cu Mimi și Cio-Cio-San — bătrînul orb Timur, împăratul Altoum, se alătură, cu o pondere deosebit de mare în economia lucrării, și cei trei sfetnici-bufoni Ping, Pang și Pong, amintind tipuri ale comediiilor shakespeariene (mă gîndesc mai ales la „Furtuna“ și la dialogurile dintre Ariel și Caliban).

Planul dramatic gravitează în jurul acțiunii de transformare a prințesei Turandot, sub flacăra pasiunii arzătoare a lui Calaff, dintr-o ființă crudă, rece și trufașă, într-o femeie care vibrează la chemarea dragostei, ideea de bază vrînd să ilustreze, generos, forța de neînvins a iubirii.

Partitura apelează la un aparat uriaș, angrenat în confruntări sonore impresionante și ridică dificultăți deosebite de interpretare orchestrei, corului — de notat că este singura operă pucciniană în care corul ocupă un loc important, devenind, ca în BORIS GODUNOV și, neîndoiește, sub influența acestuia, unul din personajele cu intensă participare — și soliștilor. Ne apare cu atît mai meritorie realizarea formațiilor Radioteleviziunii — Orchestra de Studio amplificată, corul mare și cel de copii — și a unor cîntăreți de prestigiu, reușiți sub bagheta fermă și competentă a dirijorului Carol Litvin. După o grea și îndelungată muncă de punere la punct — verificată, încă înainte de concert, într-o înregistrare la nivelul exigențelor discului — toate forțele antrenate în prezentarea operei TURANDOT au demonstrat, în concert, calități de înalt nivel artistic.

În fruntea distribuției, Ludovic Spiess socotit astăzi „o voce de aur“ și unul dintre marii tenori ai lumii, a fost o apariție strălucitoare.

Publicul românesc a avut, în fine, prilejul să-l admire în rolul lui Calaff, cu care a obținut succese răsunătoare pe scenele din multe metropole ale lumii, alături de parteneri excepționali, dacă n-ar fi să numesc decît pe Birgit Nilsson. Am prețuit, dincolo de atributele sale vocale unanim recunoscute, naturațea și expresivitatea cuceritoare a cîntului.

Greutățile cu totul deosebite ale rolului titular — arii lungi, cu țesături dificile și o solicitare frecventă a registratorului acut în pasaje de forță la concurență cu masa orchestrală și ansamblul coral — au fost biruite în chip remarcabil de tînăra cîntăreață Maria Slătinaru, de mai multe ori laureată a unor concursuri internaționale, angajată recent ca solistă a Operei Române.

În Liu, Teodora Lucaciu, a suplinit un timbru vocal poate nu întrutotul potrivit rolului și o certă indispoziție de moment, prin finețea execuției și pasiunea dăruirii, prin forța talentului dramatic, care-i face totdeauna tălmăcirile convingătoare.

Octav Enigărescu, Valentin Teodorian și Cornel Făcășanu au format un trio (Ping, Pang, Pong) bine omogenizat care a reușit să evidențieze verba scriiturii și să sublinieze cu discreție, nota de umor și de cinism a personajelor.

În alte roluri au cântat N. Florei (Timur), George Mircea (Altoum), Dionisie Konya (Mandarinul).

La capătul acestor rînduri să mulțumim Radioteleviziunii pentru inițiativa de a prezenta o lucrare de valoare a operei TURANDOT — din păcate încă absentă de pe afișele Operei bucureștene — și să aducem laudele bine meritare întregului colectiv participant, pentru emoția artistică de autentică vibrație ce ne-a oferit-o.

ANA FROST

Mircea Cristescu și trompetistul american Robert Nagel la Filarmonica „George Enescu”

Concertul obișnuit al Filarmonicii „George Enescu”, dirijat de Mircea Cristescu, a cuprins un program de concerte ale marilor clasici, Bach și Haydn —, concertul pentru orchestra de coarde de Sigismund Toduță și cunoscuta Simfonie **Din Lumea Nouă** de Dvorak. Cam lung program... Concertul al doilea, brandenburgic, în fa major, de Bach, este unul din cele mai bogate sub raportul colonitului sonor al grupului restrîns denumit concertino, din care au făcut parte trompetistul american Robert Nagel, oboistul Ion Danie, flautistul Virgil Frîncu, violonistul George Hamza. Trompetistul Robert Nagel nu este pentru prima oară oaspetele nostru. Însușirile sale tehnice și interpretative au făcut să fie solicitat cu precădere de unele vestite formații simfonice și de cameră de peste ocean cu care a colaborat și colaborează cu mare succes. În prezent Robert Nagel face parte din reputatul Cvintet de suflători din New York. L-am apreciat pentru sunetul său luminos, plin de strălucire, pentru precizia atacului și stilul corect al interpretării. Dirijorul Mircea Cristescu a păstrat cu rigurozitate ritmica de fier, caracteristic bachiană, iar orchestra precum și soliștii din grupul concertino s-au aflat într-un perfect echilibru al intensității sonore, în ciuda atenției mai mici acordate nuanțelor de piano. Pe Robert Nagel aveam să-l urmărim apoi cu totul detașat în Concertul pentru trompetă și orchestră de Haydn. Muzica lui Haydn redată de către orchestră cu grația și finețea pe care o comportă, a avut ca solist, complementul interpretativ de mare strălucire, fie cîntînd laolaltă cu tutti, ori în pasaje solistice cum a fost îndeosebi cadența. Trompeta este un instrument pe care îl asociem îndeobște cu muzica eroică, războinică și triumfală. Dar Louis Armstrong, King Oliver, Bill Coleman și alți trompetiști de jazz, au majorat posibilitățile expresive ale instrumentului. Robert Nagel stă indiscutabil alături de acești remarcabili interpreți. Am reținut îndeosebi faptul că, dispunînd de cele mai

variate potențe interpretative, Robert Nagel s-a păstrat în permanență în lăuntrul stilului muzicii lui Haydn. Forța sunetului său este extraordinară, dar niciodată nu a avut stridente în registrul acut. A cîntat de cîte ori a fost cazul în piano — mai greu de realizat la trompetă — cu efecte expresive minunate. Ne-a impresionat în deosebi tritul realizat îreproșabil ca și vibrato-ul său moderat, discret. Anumite pasaje staccato au fost trecute cu o



mare rapiditate și în același timp distinct, iar agilitatea și suplețea cu care a cîntat au fost aceea a unui mare virtuoz. Robert Nagel reușește să facă foarte plăcute sonoritățile trompetei, datorită eminentelor sale însușiri artistice, fiind în același timp un interpret care redă cu discernămint elementele de conținut ale muzicii.

Am apreciat apoi arta compozitorului Sigismund Toduță care în Concertul pentru orchestra de coarde își dovedește, o dată mai mult, capacitatea sa de a înălța un impozant edificiu simfonic pe temeiul unei teme simple, foarte românești; o temă care, în ciuda indicației compozitorului „cu veselie” (con gaio) rămîne un cîntec de dor, nostalgic. Cele trei mișcări ale concertului au fost redade de orchestră bine diferențiat și în tempo-ul potrivit, iar polifonia realizată de compozitor cu o desăvîrșită claritate.

Întreaga parte a doua a programului a fost împlinită cu Simfonia a IX-a în mi minor, „Din lumea nouă” de Dvorak.

Poate că a reprezentat **sumum** de realizare artistică a dirijorului Mircea Cristescu. Lucrarea a fost redată în autentică-i notă romantică. Melodiile atît de cantabile, de tînguitoare și duioase — reflex cum se știe al nostalgiei compozitorului față de îndepărtatul pămînt natal — au fost expuse cu mult patos, reliefate în chip pregnant.

Întreg concertul s-a aflat sub semnul unei prezentări îngrijite, pe care ținem să o subliniem.

De mai mulți ani, pianistul Aldo Ciccolini (născut la Napoli în 1935) face o carieră internațională. Titular al primului premiu Marguerite Long — Jacques Thibaud, (1949) și al Marelui Premiu al discului (1951) el poartă pretutindeni în lume mesajul bunei, marei muzici. Pe ce se sprijină arta sa interpretativă? Pe o stăpînire severă, corectă, a unei pianistici de clasă cu totul înaltă. Alfred Cortot, acum o jumătate de veac, ne amintim, își per-

majoră, a fost Suita „Pour le piano“ de Debussy (Preludiu, Sarabanda, Toccata). Ciccolini a reușit să ne transporte în lumea sentimentelor atît de subtile ale acestei capodopere în care noblețea concepției și puritatea expresiei și-au dat mîna. Dincolo de această lucrare, artistul ne-a apărut oarecum mai puțin concentrat, mai exterior, mai distanțat — excepție făcînd Momentele muzicale de Schubert...

Îl vom aștepta totdeauna înșă cu drag pe Aldo Ciccolini în mijlocul nostru, fiind convinși că din imensul repertoriu pe care îl stăpînește ne va oferi programe



mitea luxul, în plină glorie, să „acroșeze“ note, să dea... pe de lături, cum se spune — fără a știrbi totuși marea linie a interpretării, a stilului. Ciccolini este înșă corectitudinea întruchipată. Pianistica sa e de o rigoare indiscutabilă, de o justețe care se impune din capul locului. La el, discursul muzical se desfășoară infailibil cu o naturalețe și ușurință care impresionează, prezentarea muzicii ne fiind stînjinită nici cînd de exigențele execuției ceea ce deseori poate distra atenția ascultătorului. Claritatea execuției nu este totul. Interpretul este un adevărat maestru al coloritului, la răstimpuri, de-a dreptul orchestral, pe care îl face să intre în joc cu o înțelegere pătrunzătoare, creînd, de cîte ori este cazul fuziuni sonore cu totul captivante.

Pe Ciccolini l-am apropiat mai de mult personal și convorbirea noastră cu el, extrem de interesantă în care figura marelui Enescu a apărut uneori dominantă, va vedea, credem, fie și mai tîrziu, lumina tiparului. Ciccolini, reticent și modest, aplicat exclusiv muzicii sale, dornic să prezinte lucruri noi sau vechi mai puțin cunoscute este indiscutabil un mare artist.

Asupra recitalului dat la Ateneu este de remarcat că a fost conceput din piese (incluzînd și unele suplimente) predominant ritmice: Stravinski (Tango și Rag-Time); de Falla (Dansul ritual al focului); Granados (Dans andaluz, al cincilea) etc. Chiar în Bach (Partita a IV-a) exprimarea elementului ritmic s-a aflat pe primul plan al preocupărilor interpretului. Bach, în paranteză fie spus, a fost deosebit de „scarlattizat“ — în muzica lui Scarlatti, Ciccolini aflîndu-se la largul său. Piesa înșă, în care arta interpretului a atins puncte culminante, de valoare

mai unitare, mai puțin făcute din... bucățele și care să ne prilejuiască, o dată mai mult, aprecierea multiplelor fațete ale pianisticii, ale artei sale interpretative.

Concertul Orchestrei de cameră „ARS NOVA“ din Cluj

Concertul orchestrei de cameră „Ars Nova“ din Cluj, dirijat de Cornel Țăranu, ne-a prilejuit cunoașterea unor muzicieni deosebit de dotați și a unor lucrări contemporane de calitate.

Majoritatea membrilor acestei formații aparțin Filarmonicii „George Dima“, iar compozitorul Cornel Țăranu, el înșuși un înzestrat pianist, este animatorul entuziast al micii orchestre. „Ars Nova“ își propune să promoveze lucrările unor personalități artistice contemporane precum și muzica românească de cameră — în vremea din urmă bine reprezentată și primită, nu numai la noi dar și peste hotare.

Ca un omagiu adus lui George Enescu, au fost prezentate, în primul rînd, cele Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot. Totdeauna ne vom bucura să reascultăm această muzică de mare vibrație lirică, în care rezonanțele muzicii românești apar în chip atît de subtil. Interpreta, soprana Agneta Kriza s-a integrat într-o bună măsură spiritului acestor lied-uri; ea dispune de o voce limpede, puternică, egal colorată pe care o folosește cu artă și dacă ar fi să facem o sugestie, aceasta s-ar referi

la dicțiune care s-ar cere totuși observată cu mai multă atenție. Tot Agneta Kriza a cântat cu o sensibilă pătrundere a sensului muzicii, poemul **In marea trecere** de Doru Popovici, pe versuri de Lucian Blaga. Deși o lucrare mai veche (a fost scrisă cu 14 ani în urmă) ea își păstrează întreaga prospețime, toată forța emoțională. Compozitorul apare, mai ales pentru acea epocă, destul de îndrăzneț sub raportul structurii melodice, iar folosirea judicioasă a unor instrumente de culoare printre care flautul, celesta, pianul, percuția etc. majorează capacitatea emoțională a muzicii.

Formația Ars Nova urmărește totdeauna să prezinte și luorări în primă audiție. Sint de citat poemele pentru voce și pian **Frunzele, Din când în când, Se lasă noaptea** de Cornel Țăranu pe versuri de Ana Blandiana. Cornel Țăranu este în permanentă căutare a unor forme cât mai pregnante de expresie. El face să dialogheze adesea vocea și pianul ca două entități muzicale ce se completează în succesiune — pianul venind ca un ecou — deși momentele când merg laolaltă nu lipsesc. Ne referim la lied-ul **Frunzele**. În celelalte lied-uri, compozitorul folosind pianul zis „preparat” dovedește multă inventivitate, realizând, uneori sonorități de-a dreptul savuroase. De reală forță evocatoare a apărut ultimul lied din acest ciclu **Se lasă noaptea**. Tot de Cornel Țăranu a fost și piesa **Dialoguri**, pentru flaut, clarinet, trompetă, vibrafon, percuție și pian, lucrare în care compozitorul valorifică fiecare instrument în parte, fie grupându-le cu discernământ și acordându-le mici roluri solistice sau folosindu-le laolaltă. Cornel Țăranu se dovedește un colorist de talent și unele sonorități rezultate la pianul preparat au fost inedite și cât se poate de atrăgătoare.

Se cade a fi relevante și alte prime audiții. Ne referim la **Variațiuni pe o temă medievală** de Peter Maxwell Davies scrise pentru flaut, piccolo, bas-clarinet, percuție, vioară și violoncel, în care nu numai tema, de o frumusețe vetustă și tocmai prin aceasta cuceritoare, dar și tratarea ei în mica formație a fost realizată cu reală măiestrie, în ciuda unor adevărate tururi de forță la care a supus, nu rareori, unele dintre instrumente, în special vioara.

Menționăm de asemenea Trio-ul pentru flaut, violă și pian de Hugh Wood realizat, cu o remarcabilă economie de mijloace. Compozitorul lasă să cînte fiecare instrument în parte, mai rar împreună, dovedind că muzica nu reprezintă cu necesitate nici aglomerări sonore excesive și cu atât mai puțin zgomote.

În lucrarea sa intitulată „Episoade” pentru flaut și instrumente de percuție, printre care vibrafon și marimbafon, compozitorul clujean Vasile Herman exploatează cu succes nu numai posibilitățile expresive de ordinul sonorului, ale instrumentelor dar le încredințează și mici roluri cu caracter percutant. Compozitorul folosește uneori, așa cum se obișnuiește în muzica contemporană de avangardă numai capul de flaut. Efectele obținute au evocat o hăulită românească. Am urmărit și compoziția intitulată „Sus inimile” (Sursum corda) pentru clarinet, pian, vioară, violă și violoncel de Costin Miereanu, compozitor care se afirmă necontenit ca un excepțional de talentat muzician. Dincolo de unele sugestive sonorități

cum ar fi cele create la pian preparat, cântul molcom, în surdină la flaut ori diferite alte efecte de percuție, Costin Miereanu realizează o muzică tensională care prinde și interesează pe ascultător. Muzica sa spune totdeauna ceva.

Lungul program s-a încheiat cu Simfonia de cameră de Dan Constantinescu. Este o lucrare tripartită de porții mai mari scrisă totuși cu concizie, în care cele zece instrumente din orchestră au roluri solistice. Lucrarea se ascultă cu un interes sporit; în partea mediană, aleatorică elementele tematice par să se împrăștie, să se destrame, pentru ca apoi, în final, ele să fie identificabile din nou. În general întreaga lucrare este și inspirată și bine gândită iar crescendo-ul la care participă toate instrumentele este de o vigoare impresiionantă. Ne împlinim o plăcută datorie să cităm pe membrii orchestrei despre care se poate spune că fac artă pentru amorul artei cu o dăruire și participare pilduitoare la actul interpretării: Alexandru Poduțiu — flaut, Ion Goilă — clarinet, Gheorghe Mușat — trompetă, Adriana Lungu, Grigore Pop, Emeric Györkös — percuție, Grigore Botar — vioară, Reiner Schmidt — violă, Adalbert Török — violoncel, Harald Enghiurliu — pian. Cornel Țăranu s-a dovedit un excelent îndrumător al acestei promițătoare formații care e de nădăjduit că va avea o viață cât mai lungă. În prezent orchestra **Ars Nova** a fost invitată să prezinte acest concert la Londra, unde s-a bucurat de un frumos succes.

„Lucia di Lammermoor”

O dată pe lună, Opera Română reprezintă **Lucia di Lammermoor** de Donizetti. Printre cele câteva lucrări care au supraviețuit prolificului compozitor italian (se știe că a scris nu mai puțin de... 70 de opere — de unde spirituala și răutăcioasa poreclă de Dozineti dată lui Donizetti chiar în timpul vieții) — **Lucia di Lammermoor** se menține și azi pe scenele lumii. Și dacă celebra soprană Nellie Melba și-a făcut debutul, acum peste nouăzeci de ani, cu **Lucia**, în zilele noastre Maria Callas avea să repurteze răsunătoare succese interpretând, la rîndu-i, exigentul rol titular. Am urmărit această operă, criticată adesea pentru caracterul ei melodramatic și romantios, dar ale cărei melodii curgătoare și de bogată expresivitate își păstrează farmecul lor, poate, pe alocuri este adevărat, desuet. **Lucia di Lammermoor** ar trebui, ca și alte lucrări italienești similare, să se cînte în limba originală atât de cantabilă, de suplă. Am avut, într-adevăr, unul dintre prinoipalele roluri, acela al lui Edgar, iubitul Luciei, interpretat de tenorul italian Danilo Costari, la care am apreciat în primul rînd dicțiunea sa clară. Respirația, frazarea sa au vădit o bună școală. Unele note înalte au fost ținute îndelung în stilul belcantoului italian, dar în registrul grav s-a aflat mai puțin la largul său.

Există însă o seamă de alte elemente vocale, ca de pildă strălucirea, suplețea, coloritul, catifelajul, precum și un joc scenic complex de mare expresivitate care credem că — vremea trecînd — vor veni să îmbogățească însușirile tenorului italian. În final, cînd se înjunghie cu pumnalul, interpretul a continuat să cînte cu aceeași intensitate ca și cînd nimic nu s-ar fi petrecut, ceea ce a fost în contradicție cu realismul dramci.

Soprana Marina Mîrea a avut de susținut dificilul rol al Luciei, rol de mare rezistență vocală de care s-a achitat, cu unele mici excepții, în chip satisfăcător. În aria sa din actul I, în duetele cu ceilalți parteneri, dar mai ales în celebra arie finală din scena zisă „a nebuniei”, a dovedit că stăpînește bine, vocalmente, rolul. Și dacă în registrul mediu a avut momente cînd s-a auzit mai slab iar în cel acut, uneori, stridente, agilitățile sale în acrobaticile pasaje de coloratură sînt relevabile la modul cel mai pozitiv. Cu deosebire în ultima arie, una dintre cele mai dificile din literatura teatrului liric, cînd cîntă în duet cu flautul, interpreta s-a achitat cu succes, realizînd vocalizele și trilarurile cu o reală virtuozitate. Dar Marina Mîrea va trebui, pe viitor, să și joace, să simuleze nebunia. Or, ea a cîntat pur și simplu, jocul său fiind inexistent. E de dorit, de asemenea, să-și amelioreze dicțiunea, deocamdată ininteligibilă.

Foarte potrivit în rolul capelanului Raymond, basul Nicolae Florei, care dispune de eminente însușiri vocale, a avut și ținuta de circumstanță. Îndeosebi monologul său din actul al treilea, debitat cu multă pondere, cu gravitate, a fost impresionant.

Rolul lui Anton, fratele Luciei, a fost împlinit de baritonul Nicolae Constantinescu cu o bună ținută scenică. Vocea sa e caldă, onctuoasă, cu un colorit egal, dicțiune foarte bună. Din distribuție se cuvin menționați și Cristian Mihăilescu, Lucia Tudose, Vasile Moldoveanu. Unul dintre momentele de seamă ale operei este, indiscutabil, celebrul sextet vocal de la sfîrșitul actului al doilea, în care Donizetti dovedește o mare pricepere în conducerea vocilor, în echilibrarea lor. El a fost realizat de către interpretii menționați cu o participare însuflețită. Corurile dirijate cu priceperea cunoscută de Stelian Olariu au cîntat armonios, cu nuanțe frumoase de forte-piano. Dar în scenele de masă se stă cît se poate de static în scenă. Așa, bunăoară, în scena „nebuniei”, în care s-ar cere să-și manifeste oarecare stupefacție față de rătăcirile Luciei, coristele stau impasibile. Poate și pentru faptul că nici protagonistul nu s-a afirmat ca o fată ce și-a pierdut mințile...

Dirijorul Constantin Petrovici a ținut bine spectacolul în mîna, în ceea ce privește intrările, concordanța dintre cîntul pe scenă și acela al orchestrei, cu observația, totuși, că deseori sonoritatea rezultantă a acesteia din urmă i-a acoperit pe cîntăreți. Partida cornilor a vădit nesiguranță în atacul inițial. Se cuvine evidențiat însă — între altele — chipul remarcabil în care au fost susținute unele roluri solistice ca acela al harpei în prologul al doilea sau al flautului care a acompaniat pe interpreta Luciei în ultima ei arie.

Pe marginea acestui spectacol sînt de făcut unele considerente mai generale, în ceea ce privește regia, care s-ar cuveni revizuită sub raportul mișcării personajelor în scenă ca și al ansamblurilor corale. Ar fi de discutat,

de asemenea, invitarea anumitor cîntăreți de peste hotare. Unii dintre aceștia trebuie să suporte confruntarea cu publicul nostru și cu cîntăreții români care nu totdeauna este în avantajul oaspeților, spunem acestea gîndindu-ne la spectacolul pe care l-am comentat.

Ansamblul „PERINIȚA”.

O seară de romanțe

Revirimentul din domeniul muzicii ușoare — atenția sporită acordată cîntecului liric și romanței sentimentale — este confirmat necontentit și aproape pretutindeni. Îl confirmă Festivalurile internaționale ale muzicii ușoare, tirajele discurilor, spectacolele consacrate acestui subgen muzical, iubit de marele public. O seară de asemenea „romanțe și cîntece de pahar”, oferită de Ansamblul folcloric „Perinița”, s-a bucurat recent de o largă audiență la Sala Mare a Palatului. Au fost prezentate mai întîi cîteva coruri: **Sara pe deal** de Vasile Popovici, priceput mînuitor al vocilor, într-o armonie simplă și caldă; **Vesellie** de Vadim Șumski, cîntec cu caracter popular foarte însuflețit.

Corul Ansamblului cîntă cu frumoase și expresive nuanțe de forte-piano (dirijor Anatol Goreaev). Este de arătat că debitul ultrarapid al **Veselliei** nu a fost însă nici în avantajul dicțiunii și nici al intonației.

Marele creator al cîntecului nostru liric, Ion Vasilescu, și-a aflat în Gică Petrescu, fidelul și strălucitul interpret. un excepțional animator al scenei. Au fost prezentate, pe rînd, cu un puternic sentiment dramatic (**La margine de București**) și cu multă vervă și un umor antrenant: **Dă-i cu sprîțul pîn' la ziuă**. Gică Petrescu este un exemplu de bun stil interpretativ al unor asemenea cîntece. H. Mălineanu este un demn continuator al lui Ion Vasilescu. În **Că doar n-o să trăiesc cît lumea sau Cine umblă prin vecini** — acesta din urmă interpretat cu naturaleză și mult spirit de către Ștefan Bănică — talentul, fantezia creatoare a compozitorului apar în cea mai bună lumină. H. Mălineanu exploatează cu succes filonul autentic al creației noastre populare, îndeosebi acela reprezentat de cîntecele zise „de lume”.

Constantin Drăghici, care beneficiază de o frumoasă cultură vocală, a cîntat propriile sale romanțe.

Conducerea artistică a Ansamblului „Perinița” (Nic. Patrichi) promovează și unele tinere elemente dotate din cor, cărora le încredințează roluri solistice: Vionica Albulescu, Ana Pîoaru, Liseta Chirculescu, Constanța Cîrciumaru, Aurel Ioniță, Dumitru Iliescu, Tudor Heica.

O seamă de cîntece populare, zise „de pahar”, sînt în realitate fie hore potolite fie cîntece foarte animate, care au intrat și în patrimoniul interpreților instrumentali. Le-am ascultat cîntate de violonistul Ionel Dinicu, a cărui măiestrie putem spune că o egalează pe a unchiului său, Grigoraș Dinicu. El cumulează virtuozitatea celor mai buni lăutari cu o ascuțită sensibilitate față de stilul specific popular, în care înfloriturile, apogiaturile, sînt realizate cu sobrietate și mult bun gust. Ar fi de dorit ca Electrecordul să mai consacre un disc acestor cîntece, în interpretarea lui Ionel Dinicu. Excelent instrumentist

s-a afirmat și clarinetistul Nicolae Băluță, căruia i se încredințează, ca și altor membri ai orchestrei, uneori și rolul de dirijor. În general, s-ar cere ca dirijorii Ansamblului — fără excepție — să facă un cât mai rezervat comperaj, în interesul tinutei spectacolului.

Conducerea muzicală a lui Ionel Budișteanu și acompaniamentul pianistului Jean Lucaci, ca întotdeauna de calitate.

Spectacol de balet al Teatrului din Constanța

Teatrul Liric din Constanța a prezentat la Opera Română un spectacol coregrafic, constând din mai multe baletе, create de Miroille Savopol-Oprescu, pe muzică foarte diversă. Spectacolul a debutat cu **Studiul în bleu** pe cunoscuta Passacaglia în do minor de Bach. Variațiile passacagliei autoarea coregrafiei le-a găsit corespundențe dansante în care au intrat, așa cum se cădea, pași și figuri clasice. În dans de doi, în trio-uri, cvartete și grupaje de ansamblu, pentru a nu mai vorbi de vocabularul dansant propriu-zis (poante, piruete, plutiri etc., etc.) corpul de balet s-a înfățișat mai mult decât satisfăcător. Desigur, se va putea realiza o și mai strînsă corespondență între desenul ritmico-melodic al muzicii lui Bach și acela al desfășurărilor dansante. Este o chestiune asupra căreia corpul de balet se va aplica. O încercare de a reprezenta, prin mijlocirea baletului, citeva tipuri sociale (**arivistul, deznădăjduitul, susținutul, victoriosii**), am aflat în tablourile coregrafice intitulate **Scara** pe temeiul a „5 variațiuni pe ritm de jazz“ de Stan Kenton. Kenton este un căutător pasionat al unui expresionism ce se vrea ultramodern, dar care nu ține seamă de exigențele fundamentale ale jazz-ului. Dansurile realizate pe muzica sa au avut un caracter îndeosebi pantomimic. Cel mai convingător, ca expresie, a fost „**susținutul**“: personaj... împins, susținut, care pe scara societății noastre de azi nu poate rezista, se prăbușește. A fost redat sugestiv de grupul balerinilor. Pe originala muzică a piesei simfonice **Arcade** de Aurél Stroe, a fost realizat și baletul **O viață**, în care scene diforante ligurează întâlnirea dintre doi tineri și avatarurile lor sentimentale, de la pasiunea fulgerătoare, la indiferență și furie. O încercare destul de dificil de înfăptuit. Realizarea „de vîrf“ a spectacolului a constituit-o, neîndoios, **Bolero** de Ravel, unde însușirile balerinilor constanțeni s-au valorificat din plin. Miroille Savopol-Oprescu a introdus neconținut noi și noi dansatori care, alcătuiind un pitoresc cortegiu protagonistei, au făcut ca acest crescendo coregrafic să rimeze cu amplificarea progresivă din orchestră. Dacă ritmul ternar al bolero-ului va fi și mai precizat în dans, succesul va fi cu atât mai mare. Corpul de balet a părut ca o formație bine disciplinată. A răspuns tuturor exigențelor impuse cu succes. Soliștii Isabela Aguletti, Dorina Carpov, Gheorghe Moțpan,

Dandu Popescu, s-au distins prin plasticitatea mișcărilor, bine coordonate și prin suplețea cu care a evoluat.

Muzica — excelentă, căci alcătuită din cele mai bune înregistrări ale pieselor respective, a avut fluctuații de intensitate — lucru ușor reglabil. Sconaristei, regizoarei și coregrafei Miroille Savopol-Oprescu i se cuvin cele mai bune aprecieri. Acest spectacol, care are și meritul de a nu depăși două ore, se înscrie printre pozitivele realizări ale Teatrului Liric din Constanța.

J. V. PANDELESCU

DIN ȚARĂ

Din viața muzicală a Conservatorului „George Dima“ din Cluj

Stagiunile de concerte și recitalurile susținute de cadrele didactice și studenții Conservatorului „George Dima“ întregesc, de cîțiva ani, bogatul profil al vieții muzicale clujene și contribuie totodată, la afirmarea școlii interpretative românești în țară și chiar peste hotare. Alături de soliști vocali și instrumentiști, pe podium-ul de concert evoluează formații permanente ca *Trio-ul de coarde*, *Cvartetul de coarde*, *Cvintetul de suflători*, *Orchestra de cameră*, *Orchestra simfonică*, *Collegium Musicum Academicum*, *Corul de cameră*, precum și studenți ai *claselor de operă*.

Printre formațiile care s-au impus în ultimul timp se înscriu: *Corul de cameră al Conservatorului*, *Collegium Musicum Academicum* și *Orchestra de cameră a studenților*.

Constituit din inițiativa profesorului dirijor Dorin Pop, în octombrie 1967, *Corul de cameră al Conservatorului* desfășoară o susținută activitate concertistică, în scopul promovării unor lucrări semnificative din repertoriul muzicii corale românești și universale.

După concertele prezentate la Cluj, Sibiu, Tg. Mureș, Oradea, Baia-Mare, Năsăud și Bistrița, în evoluția *Corului de cameră* au marcat momente importante turneele întreprinse în Danemarca (1968) și Polonia (1969). Criticii de specialitate din cele două țări au consemnat, atunci, în cronici elogioase, cu titluri ca: „Virtuosul cor românesc“ (în *Politiken*, Copenhaga, 25 septembrie 1968), „Timbrul corului virtuos“ (în *Kristeligt Dagblad*, Copenhaga, 26 septembrie 1968), „Un splendid cor românesc“ (în *Land og Folk*, Copenhaga, 26 septembrie 1968), „Re-numitul cor românesc“ (în *Glos Koszalin*, Koszalin, 8 septembrie 1969) resursele interpretative ale formației, relevînd între altele: „gestica precisă și sugestivă a dirijorului“, „timbrul lucrat pînă la cele mai mici detalii“, „expresivitatea nuanțelor“, „echilibrul sonor unic“, „rafi-



Orchestra de cameră a studenților, dirijată de Miron Soarec.

namentul artistic", „omogenitatea, muzicalitatea și virtuozitatea ansamblului“.

Pe podium-ul de concert al mării săli a Casei Universitarilor din Cluj, Corul de cameră a susținut două concerte care au inclus în program piese din repertoriul muzicii psaltice, al muzicii românești contemporane precum și al epocii de aur a polifoniei vocale și care au evidențiat, o dată în plus, drept însușiri interpretative

constata la fiecare concert. În plus, așa cum declară clavicinistul Kurt Mild „toți membrii *Collegium*-ului sînt buni instrumentiști, dotați cu putere de muncă și efan deosebit“. Concertele date la Cluj, București, Iași, Tg. Mureș, Sighișoara, discul imprimat la Electrecord, ca și turneul întreprins în septembrie 1969 în Polonia, la festivalul de muzică veche de la Bydgoszcz, au atras, prin ținuta lor artistică, atitudinea favorabilă a criticii. Acest



Collegium Musicum Academicum; Kurt Mild (clavicin), Ilse L. Herbert (violoncel), Gavril Costea (flaut), Liviu Ūircol (oboi).

esențiale ale formației, probitatea stilistică, omogenizarea vocilor, expresivitatea frazării, gradația inteligentă a nuanțelor și conținutului emoțional.

Formația de muzică veche *Collegium Musicum Academicum*, înființată în 1967 și condusă de clavicinistul Kurt Mild, și-a cîștigat un bun renume datorită exigenței interpretărilor, rigurozității stilului, preciziei intonaționale, a perfecteii suduri a ansamblului, trăsături ce s-au putut

ansamblu instrumental își axează repertoriul nu numai pe creații consacrate ci și pe prime audiții, dezvăluind auditorilor comori încă necunoscute ale genului. În acest sens, concertele de muzică italiană și franceză, în care au fost interpretate, pentru prima oară în țară, lucrări camerale de compozitori ai secolelor XVII—XVIII (F. Geminiani, G. Torelli, F. M. Veraccini, J. B. Loillet, C. d'Hervelois, M. Blavet) s-au bucurat de o caldă primire. Printre ulti-



Corul de cameră al Conservatorului, dirijat de Dorin Pop.

mele concerte susținute trebuie menționat și cel care a avut în program sonate și suite ale compozitorilor J. B. Quentin, J. M. Leclair, J. B. de Boismortier, G. Th. Telemann. (Kurt Mild — clavecin, Ilse L. Herbert, — viola da gamba, Gavril Costea — flaut, Liviu Vircol — oboi).

Actuala *Orchestra de cameră a studenților Conservatorului „George Dima”* datează din 1968, cînd conferențiarul și pianistul Miron Șoarec și-a asumat răspunderea îndrumării ei. Alcătuită din elementele cele mai valoroase ale studenților instrumentiști, ea a reușit să se afirme cu notorietate în viața de concert a Clujului și a altor orașe ca Timișoara, Oradea, Bistrița, Reșița. Cultivînd deopotrivă atât repertoriul preclasic și clasic cît și cel contemporan, formația a prilejuit iubitorilor muzicii audie-

rea unor creații concertante și simfonice de Bach, Händel, Corelli, Albinoni, Vivaldi, Dittersdorf, Mozart, Britten, Paul Constantinescu, într-un mod ce reflectă o largă gamă de posibilități interpretative dar și rezultatul unei munci asidue și entuziaste. Un remarcabil succes s-a dovedit a fi interpretarea dată *Concerto-ului grosso* op. 6 nr. 12 în si minor de Händel, *Simfoniilor în Sol major* și *Do major* de Vivaldi și *Simfoniei simple* de Britten, ce a lăsat să se-ntrevadă finețoa nuanțurilor, vioiciunea ritmică, dozajul echilibrului sonor și, mai ales, o bună integrare stilistică.

RODICA OANA-POP



Uhde, Jürgen — *Beethoven Klaviermusik*, Band I, Klavierstücke und Variationen, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1968, 568 p.

Carte de superioară analiză muzicală (peste 300 de exemple) și în același timp util ghid de informație asupra creației pianistice a lui Beethoven, (exceptând *Sonatele*) volumul muzicologului german Jürgen Uhde îmbină rigurozitatea științifică a metodei de investigație cu elemente de interpretare, de estetică. Atingând diferiți „parametri” muzicali — cum se exprimă autorul — ai operii pianistice beethoveniene (ritmică, melodică, di-

namică, agogică, armonie, polifonie, culoare ș.a.) fiecare lucrare analizată pare o dezbatere istorică, tehnică, estetică. Respectând criteriul de prezentare cronologică, autorul întreprinde dese analogii, comparații cu precursorii și contemporanii lui Beethoven, explică nașterea și evoluția formelor (rondo, menuet, bagatelă, preludiu, fanfanzie, vals, poloneză, variațiune). Poate că uneori analiza este împinsă pînă la cel mai nesemnificativ detaliu, îngreunînd imaginea de ansamblu, dar seriozitatea documentării, bogăția schemelor și exemplelor muzicale transformă ghidul lui Jürgen Uhde într-o carte de imediată utilitate pentru interpreți, profesori și muzicologi.

CRITICAL AND HISTORICAL ESSAYS

BY EDWARD MACDOWELL

EDITED BY W. J. BALTZELL

New Introduction by IRVING LOWENS
At one time, *Washington Evening Star*

DA CAPO PRESS • NEW YORK • 1969

MacDowell, Edward — *Critical and Historical Essays*, Edited by W. J. Baltzell, New York, Da Capo Press, 1969, 293 p.

Precedat de un amplu și documentat studiu introductiv, datorat criticului muzical de la *Washington Evening Star*, Irving Lowens, volumul de eseuri al clasicului muzicologiei americane Edward MacDowell (1861—1908) este de fapt o reproducere în facsimil a ediției princeps publicată la Boston în 1912 de către W. J. Baltzell. Cele 21 de studii acoperă o perioadă amplă

istorică din antichitate pînă în sec. XIX. Remarcabile ne apar eseurile *Originea muzicii*, *Originea muzicii vocale și instrumentale*, *Formarea scării muzicale și notația*, *Sistemul lui Hucbald și Guido d'Arezzo*, *Cîntecul popular și legăturile sale cu muzica cultă națională* (la muzica sud-est europeană autorul se oprește și asupra muzicii românești — p. 151), *Muzica de operă*, *Declamația în muzică*, *Sugestivitatea în muzică*. Un *index* de nume proprii și un *catalog* complet al creației muzicale (peste 60 de opusuri) al lui MacDowell alcătuiesc aparatul critic al acestui volum de înaltă ținută profesională, tipărit în condiții grafice remarcabile.

documenta bartókiana

Heft 3



Documenta Bartókiana, Heft 3, Ungarische Akademie der Wissenschaften Bartók Archivum, Herausgegeben von D. Dille. Budapest, 1968, 325 p.

Consecvent și pasionat cercetător al moștenirii artistice a lui Béla Bartók, Denes Dille ne oferă în volumul III un bogat material documentar din arhivele maghiare (Corespondența primită între anii 1902—1945 de către marele compozitor maghiar). Reținem un prețios fond inedit românesc (D. G. Kiriac, Nicodim Ganea, Ion Bușiția, Tiberiu Brediceanu, Constantin Pavel, Ion Bârlea, Ișaia Marele, Ion Bianu,

Filip Lazăr, Constantin Brăiloiu, Constantin Bugeanu), precum și o bogată ilustrație (printre care un facsimil al lui Filip Lazăr, o inedită fotografie Brăiloiu-Bartók, precum și portretele lui Ion Bianu, D. G. Kiriac, Ion Bârlea, Ișaia Marele). Scrisorile sînt produse în limba originală și în traducere maghiară, respectîndu-se criteriul de ordonare cronologică. Un succint aparat critic explicativ însoțește fiecare scrisoare. *Documenta Bartókiana* constituie un prețios instrument de lucru pentru muzicologia noastră, relevînd strînsurile legături ale muzicienilor români cu Béla Bartók.

EUGEN VICOS

● Tenorul Ion Buzea face parte din pleiada tinerilor cîntăreți români a căror afirmare a fost marcată de laurii câtorva competiții internaționale, îndeosebi ai Concursului „George Enescu” (ediția a 11-a). Ulterior, cariera sa a cunoscut o evoluție remarcabilă, promisiunile transformându-se treptat în certitudini, nu numai ca solist al Operei române, ci și peste hotare. Ultimele stagioni au prilejuit importante succese pe scenele operelor din Viena, Bordeaux și Zürich. Cîteva roluri titulare, în operele lui Verdi — *Rigoletto*, *Traviata*, *Trubadurul* —, Puccini — *Boema*, *Madame Butterfly* —, Eugene D'Albert — *Tieffland* —, Auber — *Fra Diavolo* — și în lucrări vocal-simfonice ca *Damașiunea lui Faust* de Berlioz i-au adus o meritorie consacrare. „Publicul din Viena este pe cale să accepte un idol nou, o stea nouă — se numește Ion Buzea”, consemna anul trecut cronică vieneză după premiera cu *Tieffland*. Consecvent acestor prime afirmări prestigioase la Volksoper și Staatsoper, Ion Buzea a fost invitat în ultimele luni să participe la concertele și spectacolele redutabilului teatru Metropolitan din New York. Înainte de a consemna cele mai recente opinii, în urma acestor spectacole, se cuvine să remarcăm că Ion Buzea a continuat să fie prezent în stagiunile Operei române, de curînd debutînd în Don Jose din *Carmen* de Bizet.

După premiera de la Zürich, cu *Ariadna la Naxos* de Strauss, în luna octombrie, a urmat premiera vieneză, la Volksoper, a celebrei opere romantice *Adrienne Lecouvreur* de Francesco Cilea, unde comparația cu nu mai puțin celebrul cuplu Tebaldi-Corelli era un dificil examen. Deși lucrarea a fost destul de rece primită de publicul vienez, cronicile spectacolului accentuează meritele interpreților principali, reținînd condițiile deosebite de punere în valoare a vocilor. Remarcînd „bucuriile curate pe care le dăruiește vocea sa de tenor” (Herbert Schneider în KURIER), se adaugă de asemenea aprecieri asupra realizării interpretative a rolului — „Ion Buzea are momente excelente, în care glasul său dovedește cultură, formă, consistență și strălucire. Sînt multe momente de acest fel, alături de altele care scot în evidență materialul său natural”. (Karl Löbl în EXPRESS) — „...reuşește în

interpretare, în special cînd se manifestă prin forța vocii sale” (WIENER ZEITUNG). Articolul publicat în DIE PRESSE acordă un spațiu larg comentariilor privindu-l pe cîntărețul român: „Ion Buzea este un tenor excelent, care a evoluat cu foarte multe rezultate de la debutul său în Viena, și care, probabil, va deveni favoritul publicului de pe Wühringel Gürtel. Rolul lui Maurizio îl reprezintă însă insuficient”. (Franz Endler)

O dată cu începutul anului acesta, ca urmare a bunelor impresii lăsate de prezentarea în concert, la Carnegie Hall (în aprilie 1969) a operei *Tieffland*, Ion Buzea a fost solicitat pentru o serie de spectacole cu *Rigoletto*, *Madame Butterfly* și *Boema* de către Metropolitan. Să adăugăm faptul că aceste spectacole reuneau cîteva mari voci, printre care soprana Renata Tebaldi. Majoritatea comentatorilor spectacolelor consideră debutul său ca o promisiune de valoare pentru cariera tenorului român. Astfel, cotidianul THE NEW YORK POST consemnează: „...o voce proaspătă, curată și melodioasă... o apariție care a confirmat impresiile anterioare.” În încheiere, criticul Harriet Johnson consideră că Ion Buzea are toate elementele pentru a deveni „unul dintre cei mai emoționanți tenori de pretutindeni.”

● Cîteva tineri soliști ai colectivului de balet de la Opera română au întreprins turnee personale peste hotare, răspunzînd unor invitații determinate de evoluții anterioare. Astfel, la Amiens, ca protagoniști ai trupei „Balet Theatre contemporain” au fost prezenți Magdalena Popa și Amato Checiulescu; Sergiu Ștefanski a fost solicitat pentru spectacole pe scena Operei din Ljubljana, iar Rodica Simion și Dan Moise au susținut un itinerar de mai mare durată în compania ansamblului „Baletto di Roma” — la Roma, Genova, Nisa, Marsilia. Criticile publicate au acordat o atenție specială celor doi balerini români, apreciindu-le „calitățile tehnice deosebite, rara frumusețe a mișcărilor” (MIDI LIBRE), „Stilul perfect academic” (LA DEPECHE). După spectacolul de la Teatro Eliseo din Roma, cronicarul Elio Battistini consemna: „O notă de înaltă clasă a fost oferită de interpretarea clasică și pură, plină

de tinerețe, a dansurilor din *Frumousa din pădurea adormită* de Ceaikovski, în talmăcirea stelelor bucureștene Rodica Simion și Dan Moise.” (IL TEMPO).

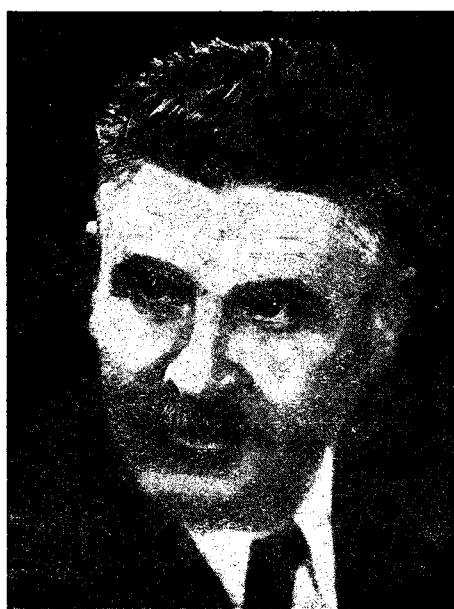
● Bunul renume al școlii românești de canto continuă să constituie o certitudine a calității spectacolelor, determinînd la începutul acestui an o și mai largă solicitare a soliștilor de operă din București și din țară. Doar o succintă enumerare a celor mai importante prezențe este suficientă pentru a demonstra această prestigioasă afirmare internațională — Nicolae Herlea a cîntat trei spectacole cu *Trubadurul* la Atena; Lucian Marinescu participă la spectacolele cu *Traviata* la Nisa; Dan Iordăchescu întreprinde un turneu de recitaluri în R.F. a Germaniei și R.D.G., pregătindu-se pentru debutul său operistic la Scala; Elena Simionescu a apărut pe scena Operei din Belgrad; Viorica Cortez Guguianu reia la Rouen succesul din stagiunea trecută cu *Werther* de Massenet; baritonul Vasile Martinouiu interpretează unul din rolurile principale ale operei *Favorita* de Donizetti la Modena; soprana Carmen Hanganu și tenorul Vasile Pop susțin un turneu liric în principalele teatre poloneze. De asemenea, cîntăreții români au fost aleși pentru interpretarea Simfoniei a IX-a de Beethoven la Ljubljana — Emilia Petrescu, Elena Cernei, Cornel Finățeanu, Constantin Dumitru; Mezzo-soprana Martha Kessler, după turneul din stagiunea trecută, a fost din nou invitată în R.F. a Germaniei pentru a înregistra la Mainz o serie de lieder și arii clasice.

● În luna decembrie, un colectiv de soliști vocali, împreună cu formația de muzică ușoară condusă de Cornel Fugaru, au prezentat o serie de spectacole în Israel, cu concertul „Revista dragostei”. Succesul remarcabil, obținut cu această ocazie, a subliniat valori ale creației românești, larg apreciate de public, precum și calități ale unor cunoscuți actori și soliști de muzică ușoară, printre care se numără Mihaela Mihai, Dan Spătaru, Luminița Dobrescu, Sergiu Cioiu, Cristian Popescu, Anda Călugăreanu, Horia Șerbănescu, Ovid Teodorescu.

LILIANA CONSTANTINESCU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

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



SILHOUETTE

IOAN D. CHIRESCU

Le compositeur et professeur Ioan D. CHIRESCU est une des personnalités les plus populaires de la vie musicale roumaine.

Né le 5 janvier 1889 à Cernavoda en Dobroudja, il y fit ses classes primaires ; venant ensuite à Bucarest, il s'inscrit au Lycée Sf. Sava et, ses études secondaires finies, au Séminaire Central qu'il termina en 1910. La même année, il entra au Conservatoire de Bucarest, où il eût pour professeurs : D. G. KIRIAC (théorie, solfège, harmonie, direction, chœur), Ion Nonna OTESCU (harmonie), Alfonso CASTALDI (contrepoint), D. DIMITRIU (piano). Ces études finies, il partit à Paris où il perfectionna ses connaissances à la Schola Cantorum sous la direction du grand professeur et compositeur Vincent d'INDY (fugue, composition, orchestration, direction) et du professeur Guy de LIONCOURT (contrepoint). Pendant cette même période, il fut nommé, à la suite d'un concours qu'il avait obtenu, maître de chapelle à l'Eglise Roumaine de Paris, cependant qu'à Bucarest il obtenait sa licence en Théologie de l'Université de Bucarest.

Durant plus d'un demi-siècle, sa personnalité créatrice, continuellement présente et active, s'imposa à notre vie culturelle.

Aux côtés d'autres professeurs, Ioan D. CHIRESCU a lutté pour la modernisation de l'enseignement musical, pour l'élaboration de méthodes d'enseignement scientifiques.

Comme maître du Chœur et directeur de la Société musicale Carmen, il continue, plein de zèle passionné et d'abnégation, l'oeuvre de son mentor D. G. KIRIAC pour le développement du sentiment patriotique et l'affirmation du chant roumain et du caractère spécifiquement national dans l'art.

Son oeuvre musicale est prise entre deux des moments les plus importants de notre culture : la création de l'école roumaine de composition pendant les premières décennies de ce siècle et l'épanouissement de l'art musical dans les conditions de vie socialiste de notre pays. Ses chants témoignent de l'influence de ses prédécesseurs dans l'école chorale roumaine (D. G. KIRIAC et GH. COUCOU) et d'une profonde intelligence de l'aspect modal de la musique populaire de notre pays, exprimé par une harmonie et une polyphonie adéquates.

Professeur suppléant en 1918 au Lycée de la ville de Caracal. Professeur de musique au Lycée N. Gane de la ville de

Fălticeni (1919—1922). *Professeur au Lycée Gh. Șincai de Bucarest* (1922—1929). *Maître de chapelle à l'Eglise Roumaine de Paris* (1922—1927). *Maître de Choeur à la Société musicale Carmen de Bucarest* (1927—1950). *Tout d'abord suppléant au Conservatoire Ciprian Porumbescu de Bucarest* (1927—1928), *il passe ensuite professeur de théorie et solfège* (1927—1964) *et finalement directeur* (1950—1955) *du même Conservatoire. Professeur de solfège comparé à l'Academia de muzică bisericească* (1933—1939) *de Bucarest. Pendant tout ce temps il a rempli (dep. 1928) la fonction de maître de chapelle à l'Eglise Domnitza Balașa de Bucarest.*

Il a écrit des études et des articles dans différentes publications, dont MUZICA, SCINTEIA, CONTEMPORANUL, INDRUMĂTORUL CULTURAL, CULTURA, SCINTEIA TINETULUI, MUNCA etc. Il a présenté des communications scientifiques, des conférences, a organisé et présenté des concerts-leçons, a paru dans des émissions de Radio et de Télévision. A enseigné l'art de la direction chorale à des instructeurs d'ensembles choraux amateurs. A fait partie de jurys nationaux et internationaux dans les concours de musique. Il a déployé, enfin, une intense activité chorale en donnant des concerts dans le pays et à l'étranger (Pologne, France etc.). Membre de la Société Française de Musicologie de Paris.

C. RĂSVAN

DISTINCTIONS

Maître émérite de l'art (1954) ; *Prix d'Etat, 1-e cl.* (1955) ; *Ordre du Travail, 1-e cl.* (1955) ; *Ordre „Steaua“ de la R. P. Roumaine, IV-e cl.* (1959) ; *Artiste du peuple* (1959) ; *Diplôme d'honneur du Conseil Mondial pour la Paix* (1959) ; *Professeur émérite* (1962) ; *Ordre du Mérite Culturel, 1-e cl.* (1967) ; *Ordre „Steaua“ de la R. S. de Roumanie, 1-e cl.* (1969).

OEUVRE

MUSIQUE SYMPHONIQUE

Allegro simfonic pour grand orch., 1927 (1-re aud. Bucarest, 24.I.1934, par l'Orchestre Philharmonique, dir. Ion Nonna Otescu).

MUSIQUE DE CHAMBRE

Coral variat pour piano, 1923 ; Allemande pour piano, 1924 ; Temă cu variații pour piano, 1926.

MUSIQUE CHORALE

Cîntecul cucului (La chanson du coucou) pour chœur mixte, vers pop., 1919, Bucarest, Ed. d'Etat, 1946 ; Bulgăraș de gheață (Boule de glace) pour chœur mixte, vers pop., 1919, dans Miniaturi corale, Bucarest, éd. de l'auteur, 1944 ; Tu es Petrus motet pour chœur mixte, 1923 ; Opt cîntece pentru copii (Huit chansons pour enfants) pour chœur à l'unisson et piano, 1923, dans Lumea Copiilor (Le monde des enfants), Bucarest, Ed. G. Filip, 1924 ; Toamna (L'automne) tryptique pour deux voix égales, vers de Tassu et M. Bilciurescu, 1930 ; Mîndrulița de la Ramna (Eh, la belle de Ramna) pour chœur mixte, vers pop., 1932 ; Trei cîntece de stea din Dobrogea (Trois Noël à l'Etoile de Dobroudja), Bucarest, Ed. Soc. Comp. Roum., 1932 ; Mama pour chœur voix d'hommes et solo baryton, vers de G. Roiban, dans Miniaturi corale, Bucarest, éd. de l'auteur, 1944 ; Colombră pomilor (A l'ombre des arbres) pour chœur mixte et solo, vers pop., 1937 ; Ardealul pour chœur voix d'hommes, solo et piano, vers de Radu Costăchescu ; La Tismana-ntr-o grădină (A Tismana, dans un jardin) pour chœur mixte, vers pop., 1945, Bucarest Ed. Etat p. Lit. et Art (ESPLA), 1956 ;

Mîndră, mîndrușița mea (Ma belle, ma petite belle) *pour solo et choeur mixte, vers pop.*, 1946, Bucarest, ESPLA, 1956; Slăvim o viață nouă (Louons une vie nouvelle) *pour choeur mixte et piano, vers d'A. Pascali*, 1947, Bucarest, Ed. d'Etat, 1955; Doruleț, dorulețule (Désir, mon petit désir) *pour choeur mixte, vers pop.*, 1948, Bucarest, ESPLA, 1956 (disque EXE 049: *Choeur de la Radio, dir. Emanuel Elenescu*); Hora păcii (La horă de la paix) *pour choeur mixte, vers d'E. Popescu-Jiana*, 1949; Cîntecul partizanilor păcii (Chant des partisans de la paix) *pour choeur mixte et piano, vers d'E. Gonciu*, 1949; Bucarest, ESPLA, 1956; (disque EXE 049: *Choeur et Orch RTU-Roum., dir. C. Petrovici*); Rodica *pour choeur mixte, vers d'après Alecsandri*, 1949, Bucarest, ESPLA, 1956; Am pus cetină și floare (J'ai mis feuilles et fleurs) *pour choeur mixte, vers de P. Dușu*, 1951; Viteazul pandur (Le brave fantassin) *pour solo, choeur voix d'hommes et piano, vers de D. Corbea, dans PROGRAMUL DE RADIO, Bucarest, 25.II.1955, no. 171, Bucarest, ESPLA, 1956*; Mare bucurie-n țară (Grande joie dans le pays) *pour choeur mixte et piano, vers de D. Corbea*, 1951, dans MUZICA, Bucarest, 1951, no. 3—4, Bucarest, ESPLA, 1956; Măreț pămînt al patriei iubite (Suprême terre de la patrie aimée) *pour choeur mixte et piano, vers d. E. Frunză*, 1952, Bucarest, ESPLA, 1956 (disque EXE 046: *Ensemble de l'Un. Gén. Synd. Roum., dir. Victor Popescu*); Sub al păcii stindard (Sous l'étendard de la paix) *pour choeur mixte et piano, vers de Maria Banuș*, 1953, dans MUZICA, Bucarest, 1953, no. 2, Bucarest, ESPLA, 1956 (disque EXE 047: *Choeur et Orch RTU-Roum.*); Poemul libertății *pour choeur mixte, vers de Demostene Botez*, 1954, dans MUZICA (suppl.), Bucarest, 1954, no. 7—8, Bucarest, ESPLA, 1956; Ale noastre, ale voastre (Les nôtres, les vôtres) *pour choeur à l'unisson et piano, vers de St. Tita*, 1954, dans MUZICA (suppl.), Bucarest, 1954, no. 6. Ibidem, 1960, no. 2; Tu, drag partid muncitoresc (Toi, cher parti des travailleurs) *pour choeur mixte et piano, vers d'A. Toma*, 1955, dans MUZICA (suppl.), Bucarest, 1955, no. 11; Id. dans Colecția des coruri, Bucarest, ESPLA, 1955; Dobrogea de aur *pour choeur mixte, vers de R. Boureanu*, 1958, dans Puternică, liberă, pe soartă stăpîină (Puissante, libre, maîtresse de sa destinée), Bucarest, Ed. Mus., 1959; Cîntec peste zări și ape (Chanson par-delà les airs, par-delà les eaux) *pour choeur mixte et piano, vers de N. Nasta*, 1959, Bucarest, Ed. mus., 1959 (disque EXE 048: *Choeur et Orch. RTU-Roum., dir. C. Litvin*); Republică, măreață vatră (République, foyer suprême) *pour choeur mixte et piano, vers d'E. Jebeleanu*, 1959, Bucarest, Ed. mus., 1959, (disque EXE 048: *Choeur et Orch RTU-Roum., dir. C. Petrovici*); Mai bogat să creștem lanul (Plus riche que soit la glèbe) *pour choeur mixte, vers de Const. Salcia*, 1960; Să-nălțăm un cîntec, frați (Chantons, mes frères) *pour choeur mixte, solo et piano, vers d'E. Jebeleanu*, 1960, dans MUZICA, Bucarest, 1960, no. 5; Partidului erou *pour choeur mixte et piano, vers d'I. Serboreanu*, 1961, dans MUZICA, Bucarest, 1961, no. 4; Spre slava ta, Partid biruitor (Pour ta gloire, Parti vainqueur) *pour choeur mixte et piano, vers d'E. Frunză*, 1960, Bucarest, Ed. mus., 1961; Pace vrem și cer curat (Paix et cieux sereins voulons) *pour choeur mixte et piano, vers de Nina Cassian*, 1962, Bucarest, Ed. Maison centrale de la Création populaire, 1962; Grivița de jar (Grivița l'ardente) *pour choeur mixte, vers d'I. Meșoiu*, 1963, Bucarest, Ed. mus., 1964; 32 coruri pentru școlari și tineret (32 choeurs pour écoliers et jeunes), Bucarest, Ed. mus., 1963; Cocorul (Grue cendrée) *pour choeur mixte, vers de Cicerone Teodorescu*, 1964; Țara mea înfloritoare (Mon pays épanoui) *pour choeur mixte et piano, vers de Ulaicu Birna*, 1964; Din zare-n zare (Tout azimuth) *pour choeur mixte, vers d'I. Brad*, 1964, Bucarest, Ed. mus., 1965; Patrie sfîntă *pour choeur mixte*

et piano, vers de Maria Banuş, 1966, dans MUZICA, Bucarest, 1966, no. 4; Sub gorunul Tebei (Sous le chêne de Tzebà) pour chœur mixte et solo, vers de T. Utan, 1966; Eroilor Neamului (Aux héros de la nation) pour chœur mixte et piano, vers de P. Ghelmez, 1967, dans MUZICA, Bucarest, 1967, no. 8; Pe câmpia libertății (Sur le champ de la liberté) pour chœur mixte et piano, vers d'I. Meîtoiu, 1967; România, braț de fier (Roumanie, bras de fer) pour chœur mixte, vers de N. Balotă, 1969; Eroilor cîntare le cîntăm (Aux héros, un chant chantons) pour chœur mixte, vers de N. Balotă, 1969.

RECUEILS DE CHANTS

Colecție de coruri pour voix égales mixtes et voix d'hommes (en collab. avec G. Breazul), Craiova, Ed. „Scrisul Românesc“, 1937; Repentor coral pentru școli, Craiova, Ed. „Scrisul Românesc“.

EDITIONS CRITIQUES

Opere alese (Oeuvres choisies) de D. G. Kiriac (en collab. avec G. Breazul), Bucarest, ESPLA, 1955; Coruri alese (Choeurs choisis) de Ion Vidu, transcription pour deux et trois voix égales, édition pour écoliers, Bucarest, Ed. mus., 1962; Coruri de compozitori români înaintași (Choeurs de compositeurs roumains devanciers), transcription pour deux et trois voix égales, Bucarest, Ed. mus., 1963; Cîntece și coruri pentru copii (Chansons et chœurs pour enfants) de D. G. Kiriac, Bucarest, Ed. mus., 1967.

BIBLIOGRAPHIE

BRAILOIU, Const., Societatea Compozitorilor Români (1920—1930), Bucarest, Impr. „Bucovina-Toroușiu“, 1931; BREAZUL, George, Pagini din istoria muzicii românești, vol. I., Bucarest, Ed. mus., 1966; CARAGIALE, B., Discuții despre o carte și cîntecul în școală, dans EDUCAȚIA PIONIEREASCĂ, Bucarest, 1968, no. 9; COSMA, Viorel, Compozitori și muzicologi români, Bucarest, Ed. mus., 1965; DUMITRESCU, Ion, Ion Chirescu, artist al poporului său, dans MUZICA, Bucarest, 1959, no. 6; BRATU, Tudor, Ioan D. Chirescu — profil, dans MUZICA, Bucarest, 1965, no. 2; Enciclopedia della musica, vol. I, Milan, Ed. Ricordi, 1963; Ion Chirescu, cîntăreț al poporului, dans FLACĂRA, Bucarest, 1950, 18. nov., no. 46 (150); JORA, Mihail, Anuarul pe 1941—1942, Impr. „Tipografia Universitară“, 1943; NEGULESCU, Mihai, Omagiu cîntecului românesc, dans CUTEZĂTORII, Bucarest, 1969, no. 3; PELEARCA Ion, Ioan D. Chirescu, dans INDRUMATORUL CULTURAL-ARTISTIC IN ARMATA, Bucarest, 1969, no. 1; POPOVICI, Doru, Muzica corală românească, Bucarest, Ed. mus., 1966; RUSU, Liviu, Ioan D. Chirescu în slujba muzicii corale, Bucarest, Ed. mus., 1959; Sărbătorirea compozitorului I. D. Chirescu, dans MUZICA, Bucarest, 1959, no. 6; SCHAFFER, Boguslav, Leksykon Kompozytorow XX Wieku, vol. I, Cracovie, P. W. Muz., 1963; SCHMIDT, Alexandru, Creația românească. Cîntec de viață nouă, dans MUZICA, Bucarest, 1959, no. 1; SEEGER, Horst, Musiklexikon, vol. I, Leipzig, UEB Deutscher-Verlag, 1966; SERFEZI, Ion, Patrie, izvor de bucurii, dans EDUCAȚIA PIONIEREASCĂ, Bucarest, 1969, no. 3; THOMSON, Oscar, The International Cyclopedia of Music and Musicians, rev. by Nik. Slonimsky, New-York, Dodd-Mead Comp., 1958.

La „silhouette“ ci-dessus est fondée sur la bibliographie se trouvant dans :

UIOREL, Cosma, dans Muzicieni români — Lexicon bibliografic.

CUPRINS

SOMMAIRE

PASCAL BENTOIU și THEODOR GRIGORIU	
Muzica românească în discuția plenarei secției simfonice a Uniunii compozitorilor	1
SABIN V. DRĂGOI	
Armonizarea cîntecului popular românesc (VIII)	10
COMPOZITORI DESPRE CREAȚIA LOR	
ANATOL VIERU	
Tăcerea, ca o sculptare a sunetului.	12
AUREL STROE	
Interludiu, acțiune coregrafică.	21
★	
DAN NEGREANU	
A cincea ediție a Concursului și Festivalului Internațional „George Enescu”	25
GRIGORE CONSTANTINESCU	
Arta spectacolului (impresii asupra vieții muzicale sovietice)	26
DUMITRU DUȚU	
Muzică, acustică, tehnică.	29
VIAȚA MUZICALĂ	
DUMITRU BUGHICI	
Ciclul de trei concerte „Beethoven” ale Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii Române.	31
ANDREAS PORFETYE	
Concert de muzică veche din Transilvania.	33
ANA FROST	
„Turandot” în versiune de concert.	34
J.-V. PANDELESCU	
Retrospectivă	35
DIN ȚARĂ	
RODICA OANA-POP	
Din viața muzicală a Conservatorului „George Dima” din Cluj	39
EUGEN VICOS	
Vitrina publicațiilor străine.	42
LILIANA CONSTANTINESCU	
Muzicieni români peste hotare.	43
★	
Nouvelles musicales de Roumanie.	44

Pascal BENTOIU et Theodor GRIGORIU	
La musique roumaine soumise aux débats de la séance plénière symphonique de l'Union des Compositeurs	1
Sabin V. DRĂGOI	
Harmonisation de la chanson populaire roumaine (VIII)	10
LES COMPOSITEURS PARLENT DE LEURS OEUVRES	
Anatol VIERU	
„Le silence”, sculpture du son.	12
Aurel STROE	
„Interlude”, mouvement chorégraphique.	21
★	
Dan NEGREANU	
La 5-e édition du Concours et Festival International „Georges Enesco”	25
Grigore CONSTANTINESCU	
L'art du spectacle (impressions de la vie musicale soviétique)	26
Dumitru DUȚU	
Musique, acoustique, technique	29
LA VIE MUSICALE	
Dumitru BUGHICI	
Cycle de trois concerts „Beethoven” de l'Orchestre Symphonique de la Radio-Télévision Roumaine	31
Andreas PORFETYE	
Concert de musique ancienne en Transylvanie.	33
Ana FROST	
„Turandot” en version de concert.	34
J. V. PANDELESCU	
Rétrospective	35
NOUVELLES DU PAYS	
Rodica OANA-POP	
La vie musicale au Conservatoire „George Dima” de Cluj.	39
A L'ÉTRANGER	
Eugen VICOS	
Revue des publications étrangères.	42
Liliana CONSTANTINESCU	
Musiciens roumains à l'étranger.	43
★	
NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE.	44

