

SUMAR

- Tineretul și misiunea educativă a muzicii 1—4
Octavian Lazăr Cosma
 Compozitorii precursori (II) 5—10

MOȘTENIREA ENESCIANĂ

- St. Mangoianu*
 Suita a III-a „Săteasca“ de George Enescu 11—17
 ★
Doru Popovici
 Spiritul vizionar al criticului muzical 18—19
Alexandru Trifu
 Schiță a unei metodologii de cercetare pedagogică în învățămîntul muzical 20—23
 ★
 Laureații celui de-al V-lea Concurs „George Enescu“ 23
Viorel Cosma
 Aspecte ale pătrunderii creației beethoveniene în țara noastră 24—27
J. U. Pandelescu
 Ionel Perlea 28—29

VIAȚA MUZICALĂ

- G.Z.D. și Myriam Marbé*
 Din țară: BRAȘOV — Primul festival de muzică de cameră 30—32
Smaranda Oțeanu
 Interviu nostru: Carlo Zecchi 32—33
Radu Gheciu
 Michel Philippot 33—35
J.U.P.
 Alexandru Șumski; Opera Kera Duduca de Mansi Barberis; Adamo, interpret romantic al șansonetei; Estrada estivală 35—37
Aurel Popa
 Piatra Neamț — Festivalul zonal al fanfarelor de amatori 38

DE PESTE HOTARE

- Dan Negreanu*
 Varna — Concursul internațional de balca 39—40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

- Constantin U. Drăgoi*
 Silhouettes: Tudor Giortea; Sigismund Toduță 41—45

L'ANNÉE BEETHOVEN

- Adrian Rațiu*
 Considérations sur le plan tonal dans l'oeuvre de Beethoven 46

SOMMAIRE

- La jeunesse et la mission d'éducation de la musique 1—4
Octavian Lazăr Cosma
 Les compositeurs précurseurs (II) 5—10

L'HÉRITAGE ENESCIEEN

- St. Mangoianu*
 La III-e Suite „La villageoise“ de Georges Enesco 11—17
 ★
Doru Popovici
 L'esprit d'avant-garde du critique musical 18—19
Alexandru Trifu
 Esquisse d'une méthode de recherche pédagogique dans l'enseignement musical 20—23
 Les lauréats du V-e Concours „Georges Enesco“ 23
Viorel Cosma
 Quelques aspects de la pénétration de l'oeuvre de Beethoven dans notre pays 24—27
J. U. Pandelescu
 Ionel Perlea 28—29

LA VIE MUSICALE

- G.Z.D. et Myriam Marbé*
 A Brașov: Premier festival de musique de chambre 30—32
Smaranda Oțeanu
 Notre interview: Carlo Zecchi 32—33
Radu Gheciu
 Michel Philippot 33—35
J.U.P.
 Alexandru Șumski: L'opéra „Kera Duduca“ de Mansi Barberis; Adamo, interprète romantique de la chansonnette; variétés estivales 35—37
Aurel Popa
 Piatra Neamț: Le Festival zonal des fanfares d'amateurs 38

A L'ÉTRANGER

- Dan Negreanu*
 Varna: Le concours international de ballet . 39—40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE (en français par Colette Ghimpețeanu)

- Constantin U. Drăgoi*
 Silhouettes: Tudor Giortea; Sigismund Toduță 41—45
Adrian Rațiu
 Considérations concernant le plan tonal dans l'oeuvre de Beethoven 46

TINERETUL

ȘI MISIUNEA EDUCATIVĂ A MUZICII

Prin specificul ei, muzica se adresează nemijlocit sensibilității și gândirii umane. Acesta a fost temeiul evoluției milenare a artei muzicale, artă legată prin excelență de aspirațiile cele mai nobile și entuziaste ale omului, de forța sa creatoare. Capacitatea sa de a îmbogăți viața sufletească a societății își află cele mai vii resurse în clanul de viață al oamenilor, întruchipat în mod deplin în virtuțile tinereții.

Cercetînd fenomenul muzical în complexitatea sa, în înfîmitele straturi ale muzicii populare sau culte, vom identifica întotdeauna esența muzicii cu esența însăși a tinereții, cu idealurile sale generoase, cu entuziasmul și energia sa. Nu se poate astfel defini și înțelege profund și adevărat sensul social-educativ al artei sunetelor, decît fiind seama în mod imperios de trăsăturile specifice ale vîrstei de aur, a puterii acesteia de a dinamiza întreaga societate.

Muzica românească cultă, crescută pe temelia viguroasă a artei populare, sintetizează marea vitalitate și optimismul omului de pe aceste meleaguri. Cele mai de seamă creații ale artei noastre muzicale atestă această luzime intimă, această măiestrită îngemănare, așa cum aflăm în cîntecele patriotice de la Hora Unirii pînă la Republică mărețată vatră, în rapsodiile, suitele, sonatele și operele, simfoniile, concertele și baletele create de compozitori de la George Enescu pînă la Paul Constantinescu, în întreaga noastră creație muzicală, de la înaintași pînă la generațiile de azi.

În preocupările compozitorilor contemporani, problematica vieții tinerețului din patria noastră a ocupat și ocupă un loc central. Aceasta se reflectă atît în viziunea robustă, optimistă a muzicii noastre în ansamblul ei, cît și în lucrări a căror tematică este desprinsă direct din viața și năzuințele tinerețului.

Lucrări ca: „Mărire ție Patria mea!” și „Balada haiducească” de Mihail Jora, opera „Pană Lesnea Rusalim” și „7 cîntece din ulița noastră” de Paul Constantinescu, oratoriul „1907” de Alfred Mendelsohn, „Balada steagului” de Sigismund Toduță, operele și oratoriile lui Gheorghe Dumitrescu: „Decebal”, „Tudor Vladimirescu”, „Fata cu garoafe”, „Pămînt dezrobît”, opera „Zamolxe” de Liviu Glodeanu, opera „Trandafirii Doftanei” de Norbert Petri, baletul „Iancu Jianu” de Mircea Chiriac, opera „Stejarul din Borzești” de Teodor Bratu, oratoriul „Pe lespe-

dea eroilor” de Sergiu Sarchizov, opera „Pădurea vulturilor” de Tudor Jarda, cantatele „Prind visele aripi” de Tiberiu Olah, „Cantata Patriei” de Laurențiu Profeta, „Odă orașului meu” de Theodor Grigoriu, poemul „Filimon Sîrbu” de Dumitru Bughici, „Casa” de Ștefan Mangoianu, „Cantata festivă” de Gheorghe Draga și multe altele definesc largul orizont al tematicii patriotice, o reflectare vibrantă a unor teme legate de trecutul și prezentul eroic al poporului, de lupta Partidului pentru făurirea României de azi, teme centrale ale formării spirituale a tinerelor generații.

Tabloul creației muzicale destinată educației patriotice și cetățenești a tinerețului s-a îmbogățit cu un mare număr de cîntece de mase, care și-au cîștigat o meritată faimă, cum sînt cele compuse de: Ioan D. Chirescu, Sabin Drăgoi, Vasile Popovici, Radu Paladi, D. D. Botez, Teodor Bratu, Hilda Jerea, Mircea Neagu, Laurențiu Profeta, Matei Socor, Vasile Timiș, Gheorghe Bazavan, Constantin Palade, Emil Lerescu, precum și cu muzica unor valoroase filme cu conținut patriotic realizată de Theodor Grigoriu, Dumitru Capoianu, Tiberiu Olah, Mircea Istrate ș.a.

Profund legată de istoria patriei noastre, tema frumuseților țării, a bogăției și originalității artei folclorice, a avîntului constructiv și a păcii a înaripat adeseori fantezia unor creatori în lucrări ca: baletul „Cînd strugurii se coc” de Mihail Jora, oratoriul „Miorița” de Sigismund Toduță, „Preludiul simfonic” și „Simfonieta” de Ion Dumitrescu, „Cantata Păcii” și „Rapsodia bănețeană” de Zeno Vancea, lieduri de Tudor Ciortea, „Simfonia primăverii” de Marțian Negrea, cantata „Anotimpul tinereții” și „Impresii din Reșița” de Walter Mihai Klepper, poemele simfonice „Marea Neagră” și „Poemul Carpaților” de Alexandru Pașcanu, „Bucureștiul de altădată” de Mircea Chiriac, „Trei tablouri simfonice — București 1959” de Pascal Bentoiu, „Variațiunile simfonice” pe un cîntec de Anton Pann și quartetul „Pe Argeș în sus” de Theodor Grigoriu, „Motive maramureșene” de Corneliu Dan Georgescu, „Dansuri festive” de Anatol Vieru, „Porțile luminii — Porțile de Fier” de Adalbert Winkler, „Suita de pe Mureș” de Zoltán Aladár, „Vitralii” de Mihai Moldovan, „Lumini la Boldești” de Ștefan Zorzor, ș.a.

În toate aceste lucrări ca și în multe altele pulsează ritmul vieții noi, efervescente, ce caracterizează elanul activității desfășurate de poporul nostru și în primul rînd de tineretului.

Concepția filosofică profund umanistă, luminoasă despre sensul vieții, despre valoarea etică și estetică a strădaniilor generoase, așa cum își găsește astăzi întruchiparea în opera de formare a personalității viitorilor cetățeni ai patriei socialiste, cultivarea virtuților de cutezanță specifice tineretului, își află expresia în pagini de prestigiu ale creației românești contemporane, ca de exemplu în lucrări simfonice și de muzică de cameră de Mihail Jora, Mihail Andricu, Dimitrie Cuclin, Ludovic Feldman, Sigismund Toduță, Ion Dumitrescu, Zeno Vancea, Wilhelm Berger, Theodor Grigoriu, Pascal Bentoiu, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Anatol Uieru, Cornel Țăranu, Mircea Chiriac, Dumitru Bughici, Dan Constantinescu, Aurel Stroe, Adrian Rațiu, Doru Popovici, Petra Carmen Basacopol, Alexandru Hrisanide, Nicolae Beloiu, Anton Zeman.

Lucrări inspirate din tezaurul culturii umane se adresează direct tineretului, îmbogățindu-i orizontul cunoașterii, dezvoltându-i sensibilitatea și interesul estetic, capacitatea de a prețui valorile artei universale, așa cum întâlnim în operele „Michelangelo” de Alfred Mendelsohn, „Amorul doctor”, „Jertfirea Ifigeniei” de Pascal Bentoiu, „Mariana Pineda” și „Prometeu” de Doru Popovici, baletul „Prinț și cerșetor” de Laurențiu Profeta, „Elegia Pontică” de Theodor Grigoriu, opera „Motanul încălțat” de Cornel Trăilescu ș.a.

Este cunoscută marea popularitate de care se bucură muzica ușoară și de dans în rîndurile tineretului. Preluînd cele mai bune tradiții ale genului, creațiile valoroase din acest domeniu reflectă azi aspectele concrete legate de sentimentele și ideile tineretului crescut și educat în noua societate. Eliminînd acele influențe care cultivau o tematică îngustă, minoră, prostul gust și frivolitatea în abordarea sentimentului de dragoste, creații de Ion Ūasilescu, Gherase Dendriino, Nicolae Kirculescu, Elly Roman, Henry Mălineanu, Radu Șerban, Aurel Giroveanu, Florentin Delmar, George Grigoriu, Ūasile Ūeslovschi, Temistocle Popa, Mișu Iancu, Florin Bogardo, Alexandru Mandi, Paul Urmuzescu reprezintă în zilele noastre un factor nelipsit al vieții spirituale a tineretului.

Au devenit foarte apreciate de tinerele generații, în școală, în activitatea pionierească, în familie, cîntecele destinate special acestor vîrste. Avem aici în vedere numeroase cîntece inspirate din tematica specifică educației preșcolare și școlare, legate de contactul copiilor cu natura, cu frumusețile țării, de cunoașterea istoriei patriei, de formarea sentimentelor de dragoste ale copiilor față de Partid, de strădaniile pentru ca aceștia să devină buni cetățeni ai României Socialiste. În această privință, un rol hotărîtor l-a avut și îl are contactul permanent și organizat, pe care îl au compozitorii genului cu viața tineretului,

desfășurată în școli, la Casele de Pionieri, în ansamblurile artistice de copii, în Casele de Cultură și în Căminele Culturale.



Aprecierea orizontului tematic și a forței de atracție pe care muzica noastră o exercită asupra tineretului ne conduce la aprecierea însuși a rolului acesteia în viața societății contemporane. Deși, cum s-a arătat, variată și profund legată de momentele înălțătoare ale trecutului și de ideile mari ale prezentului, sfera tematică a muzicii noastre este încă departe de a răspunde cerințelor atît de complexe ale epocii pe care o trăim și îndeosebi vieții spirituale a tineretului. Cu toate repetatele apeluri și eforturi ale Uniunii Compozitorilor și ale Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, domeniul operei rămîne restrîns fie la subiectele trecutului istoric îndepărtat, fie la teme extrase din literatura universală, ocolind problemele vieții contemporane, desigur complexe, dificil de abordat în formele consacrate ale creației muzical-scenice dar tocmai prin aceasta interesante, implicînd o autentică cutezanță și o nobilă dăruire din partea creatorilor genului. După o perioadă de romantism nou, tineresc, opereta, gen aparținînd prin caracterul său optimist tineretului, s-a atrofiat ca și cum viața contemporană ar fi văduvită de tinerețe, exuberanță, vivacitate. Un număr de creații recente indică hotărîrea autorilor genului de a face ca acesta să renască, la înălțimea cerințelor artistic-educative ale actualității și la o modalitate adecvată specificului modern al operetei.

Îndepărtîndu-se treptat de temele legate de viața reală, de frămîntările vii ale oamenilor, surse inepuizabile de originalitate a gîndirii și de forță emoțională, unele lucrări în domeniul simfonic și al muzicii de cameră îmbrățișează unilateral formule abstracte, simboluri ezoterice, incantații fastidioase, mărinind astfel distanța dintre artă și public.

Nu numai în genurile complexe, simfonice și de cameră, dar și în domeniul muzicii ușoare, al spectacolului de estradă, mimetismul, reproducerea imaginilor stereotipe aparținînd unor estetici născute în condiții social-istorice cu totul diferite de cele ce caracterizează viața noastră, micșorează interesul tineretului exigent, avizat, față de noile creații ale compozitorilor noștri. Există, de asemeni, o sărăcie a tematicii cîntecelor de masă, a cîntecelor de pionieri și de tineret, prin repetarea obositoare a unor idei lipsite de poezie, de forță muzicală, de participare emoțională a compozitorului și poetului. În ambele cazuri, ale creației de muzică ușoară și corală, asemenea lucrări vizează succesul ușor în fața unui public needucat, lipsit de exigență.



Înțelegînd afirmarea muzicii românești ca o împletire armonioasă a aportului tuturor gene-

rațiilor de creatori, Uniunea Compozitorilor a așezat în centrul preocupărilor sale sprijinirea activității tinerilor compozitori și muzicologi, români și de alte naționalități, din Capitală și din alte centre ale țării în care se află Filiale și Cenacouri. Încă de pe băncile școlii, muzicienii deosebit de înzestrați sînt sprijiniți pentru a-și valorifica talentul, prin organizarea de cenacouri în cadrul cărora ei sînt cunoscuți și îndrumați, prin tipărirea compozițiilor și a realizărilor lor muzicologice. Promovarea tinerilor muzicieni ca membri ai Uniunii Compozitorilor, lărgirea orizontului lor teoretic și profesional, dezvoltarea experienței de creație prin trimiterea peste hotare pentru a lua contact cu creația contemporană universală, în cadrul schimburilor reciproce între Uniunile de creație din țările socialiste, în cadrul Tribunei Tinerilor Compozitori, al Festivalurilor și Cursurilor speciale, al burselor pentru perfecționare sînt toate mijloace și forme variate de sprijinire a tinerelor talente.

Dacă experiența artistică și pregătirea tehnică a tinerelor generații de creatori s-au îmbogățit neconținut, constatăm, în spirit autocritic, o anumită stagnare, o îngustare a contactelor muzicienilor cu viața, cu problemele atât de complexe ale societății noastre, cu aspectele dinamice ale operei de desăvîrșire a construcției socialiste. Aceasta se repercutează negativ în conținutul tematic și expresiv al muzicii, în tendința spre un anumit ermetism, spre o anumită uniformizare a creației tinerilor compozitori. Dacă în muzica ușoară s-au afirmat în ultima vreme un număr de tineri compozitori de valoare, în creația corală, în domeniul cîntecului pentru tineret, în mod paradoxal tinerii compozitori rămîn în urma exigențelor, ceea ce ar putea duce la o întrerupere a frumoaselor tradiții naționale.



Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor s-a preocupat cu consecvență de publicarea unor lucrări menite să contribuie activ și eficient la educarea armonioasă și multilaterală a tineretului din patria noastră. În centrul atenției se situează grija pentru dezvoltarea cunoașterii în cele mai variate domenii ale artei muzicale precum și formarea gustului estetic, atragerea tineretului spre valorile culturii muzicale românești și universale.

Astfel, de pildă, pînă în prezent, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor a tipărit 162 de lucrări cu profil didactic, 293 de titluri de muzică corală și de mase, 501 titluri aparținînd muzicii ușoare și de dans. Adăugînd la acestea cele 296 de volume cu profil muzicologic și scrieri de largă popularizare, 489 partituri de muzică de cameră pentru cele mai diferite ansambluri instrumentale — partituri în bună măsură utilizate în învățămîntul muzical elementar, mediu sau superior — ne dăm seama de proporțiile acestei acțiuni cu importante rezultate în educarea muzicală a tineretului, de apreciere a valorilor tre-

cutului și de inițiere în cultura artistică a zilelor noastre.

Un loc de frunte în acțiunea de educare patriotică și celățenească a tinerilor din patria noastră îl ocupă numeroase culegeri de coruri, dintre care menționăm: „Țara mea înfloritoare“ (cîntece de mase); „Porțile de aur“ (cîntece patriotice); „De ziua ta Republică“; „Mîndră zi a libertății“; „Album de coruri de compozitori români înaintași“; acestora li se alătură caietele de cîntece și coruri, semnate de maeștri ai genului și de tineri compozitori, precum și o seamă de culegeri cuprinzînd cîntece pentru copii și tineret, ca de pildă, volumul „Cărticica mea“. Deosebit de fructuoasă s-a dovedit editarea de către Uniunea Compozitorilor împreună cu Consiliul Național al Organizației Pionierilor a volumului „Cîntece pentru pionieri și școlari“. În prezent această metodă este continuată prin programarea unui caiet de cîntece pentru tineret, realizat împreună cu Uniunea Tineretului Comunist.

În domeniul muzicii ușoare și de dans se cuvin subliniate un număr de antologii reprezentative pentru muzica românească a genului, atât de îndrăgită de un public larg, de tineretul țării noastre. O realizare de răsunet trebuie socotită volumul „80 melodii de muzică ușoară“, ca și continuarea acestuia, „12 melodii de muzică ușoară“, ambele editate în vederea Concursului și Festivalului Internațional „Cerbul de aur“, apoi „Cîntecele Festivalului Mamaia“, cuprinse în patru volume. Tot în această ordine de preocupări se înscriu caietele cu „Melodii alese“, aparținînd maeștrilor genului.

Pedagogia muzicală este reprezentată prin lucrări de ținută, îmbrățișînd aspecte variate, ca de pildă: volumele „Cîntăm pe note“ și „Cîntăm și învățăm“ de Ion Vicol; 120 solfeții de grad superior — vol. I — de Ion Dumitrescu; Exerciții și solfeții de Alfred Mendelsohn, precum și numeroase alte metode, manuale, culegeri destinate diferitelor trepte de inițiere muzicală și de învățămînt artistic, ghiduri, dicționare, culegeri de folclor și multe altele.



Preocupările noastre sînt desigur concentrate cu precădere în direcția problemelor creației muzicale. Dar, paralel cu activitatea de creație, compozitorii și muzicologii au în vedere și problemele deosebit de complexe azi, ale formării publicului muzical, a căror elucidare depinde în bună măsură de educarea muzicală a tineretului. Uniunea Compozitorilor își aduce contribuția la opera de formare a gustului artistic al copiilor și tinerilor, printr-o serie de acțiuni dintre care vom aminti pe cele mai însemnate.

S-a stabilit o colaborare între Uniunea Compozitorilor și Consiliul Național al Organizației Pionierilor în scopul îmbunătățirii activității de educație muzicală a copiilor. Deși sîntem încă

departe de a fi realizat tot ce ne-am propus, trebuie să constatăm câteva bune rezultate.

În cadrul cercului de cultură muzicală de la Palatul Pionierilor din București, a cărui activitate s-a desfășurat cu sprijinul Uniunii Compozitorilor, un număr de compozitori și muzicologi au făcut expuneri și s-au întreținut cu copiii în cadrul unor întâlniri-concerte. Au fost organizate vizite în școli, consfătuiri cu profesorii de muzică și alte acțiuni menite să sprijine procesul de educare artistică-muzicală a tinerelor generații.

Uniunea Compozitorilor a participat la organizarea Festivalurilor și Concursurilor Artistice ale elevilor și studenților. Aceste manifestări s-au dovedit pline de speranțe prin impresionantul număr de talente pe care, de fiecare dată, le-au scos la iveală. Totodată, membrii Uniunii Compozitorilor care au făcut parte din juriile acestor concursuri au intervenit pentru remedierea unor deficiențe serioase în repertoriul unor soliști și formații muzicale de tineret, în special în domeniul muzicii ușoare, unde îndrumarea artistică și ideologică, competența profesională lasă încă mult de dorit.

Uniunea Compozitorilor își propune să continue și să dezvolte în mod sistematic colaborarea sa cu Consiliul Național al Organizației Pionierilor, extinzând experiența făcută la Palatul Pionierilor din București și la alte Case Pionierești din țară, unde vor fi organizate concerte-lecții și întâlniri ale compozitorilor cu copiii. Totodată, în colaborare cu Uniunea Tineretului Comunist și cu Uniunea Asociațiilor Studențești, vom sprijini și mai temeinic activitatea de educație muzicală a Caselor de Cultură ale Tineretului și Studenților. În acest sens, ne propunem elaborarea unui ciclu de conferințe cu exemplificări muzicale susținut de muzicologi și compozitori, ciclu ce urmează să se desfășoare în cadrul unor cluburi de „Prietenii ai Muzicii” organizate de U.T.C. și U.A.S.R.

Propunem, de asemenea, organizarea de către C.S.C.A. în colaborare cu Uniunea Compozitorilor, U.T.C., U.G.S.R. și Consiliul Național al Organizației Pionierilor, a unui colocviu național cu tema „Rolul muzicii în viața copiilor și tineretului”. O astfel de dezbatere ar putea aduce un sprijin temeinic în îndrumarea și documentarea celor ce lucrează în diferite sectoare ale muncii culturale de tineret, atât în cadrul instituțiilor de stat cât și în organizațiile politice și de masă. Uniunea Compozitorilor va contribui la o astfel de dezbatere elaborând comunicări de

specialitate și organizând audiții muzicale destinate activiștilor culturali.

În afară de sprijinul pe care sîntem datori a-l acorda tuturor acțiunilor centrale de îndrumare, ne mai propunem să dăm ajutor direct unor instituții, întreprinderi, școli etc. În acest scop, pe baza unui plan de colaborare cu Uniunea Tineretului Comunist vom desemna grupuri de muzicologi și compozitori care pentru o anumită perioadă se vor îngriji de îndrumarea activității muzicale a unor cluburi și case de cultură ale tineretului.



Din aspectele prezentate succint în cele de mai sus, reiese că există un număr important de realizări în domeniul creației muzicale legată de viața și preocupările tineretului, și totodată faptul că, în raport cu complexitatea operei de educare a tinerelor generații, cu atenția pe care societatea noastră o acordă formării membrilor săi de mîine, muzica noastră actuală are încă însemnate de ziderate de împlinit. Uniunii Compozitorilor îi revine sarcina de a imprima un impuls cât mai susținut activității de creație, de a acorda un ajutor cât mai substanțial acțiunii de educare a tineretului, de formare a educației sale etice și estetice, prin mijlocirea artei sonore.

În mod concret, se impun următoarele măsuri urgente și de perspectivă :

1) Secțiile de creație ale Uniunii Compozitorilor trebuie să dezbate periodic, în colaborare cu alte instituții angajate în procesul de educație a tineretului, felul în care se dezvoltă creația și cum este ea promovată în rîndurile celor cărora le este destinată.

2) Măsuri pentru stimularea interesului creării de lucrări adresate copiilor ;

— un concurs în colaborare cu Radioteleviziunea pentru : opere într-un act, cantate și alte genuri specifice adresate copiilor și tineretului ;
— un concurs de cîntece pentru tineret în colaborare cu U.T.C.

3) Însușirea Secției de Muzică pentru Copii și Tineret în cadrul Uniunii Compozitorilor.

4) Reflectarea mai susținută prin studii și anchete a acestei probleme în paginile revistei „Muzica”, precum și în alte publicații, Radio și Televiziune, la care colaborează membrii Uniunii Compozitorilor.

5) Organizarea unor acțiuni de documentare pe șantierul tineretului, în școli și universități, în colaborare cu Uniunea Scriitorilor.

PREMIUL „GUIDO VALCARENCHI”

Premiul muzical „Guido Valcarenghi” pentru o operă lirică, instituit sub președinția de onoare a lui Herbert von Karajan, a fost atribuit lui Pascal Bentoiu pentru opera „Hamlet”. Au participat 36 autori din 12 țări din Europa și America. Din juriul internațional prezidat de Georges Auric, au făcut parte, între alții, Boris Blacher, Giancarlo Menotti, Emmanuel Bondeville și Darius Milhaud. Locul II din concurs, constînd dintr-o medalie de aur, a fost ocupat de americanul Robert Wann.



George Dimitrie



Grigore Moisil

Metoda mai des folosită este aceea a citării melodiilor populare. Cele mai reprezentative mostre le oferă creația corală, în speță a lui G. Musicescu. Corurile sale, de o savoare inedită ca substanță intonațională, poezie și umor, dau oarecum aproape totul citatului. Într-un anumit sens, creația aceasta se identifică cu prelucrarea melodiilor așa cum s-a făcut încă cu decenii în urmă în caietele de melodii scrise pentru pian de I. Wachmann, C. Miculi. Citatele nu înseamnă întotdeauna folosirea integrală a melodiei inițiale. Se conturează anumite tendințe de departajare a inciziilor motivice, rămânând nealterat motivul constitutiv ce coincide cu prima idee aflată în originalul preluat. Această modalitate își găsește întruchipare în compozițiile de amploare ce reclamă un travaliu, o dezvoltare a ideii, o concepție simfonică. Cu totul izolat, pe fascicule limitate, apare și o formă mai avansată de influențare folclorică, anume, aceea prin care se compune avînd un model popular, dar neurmîndu-l exact, completîndu-l, ridicîndu-l prin paginile sau măsurile de invenție proprie la dimensiunile dorite.

În asemenea lucrări se ajunge la metoda creării în stil folcloric. Nu întîmplător se vorbește despre „game specifice”, despre formule structurale ce au o notă individuală, rod al potențării lor generalizate. Numai că autorii unei compoziții de această categorie nu-și permit să lase fantezia să zboare prea departe. Intonații cunoscute vor obseda creatorul, obligîndu-l să le introducă în discursul muzical, ceea ce în cele din urmă face ca crearea în stil folcloric să însemne de fapt neidentificarea exactă a surselelor și fuzionarea diferitelor structuri într-o plasă unică, integrarea unor elemente eterogene într-o formă autonomă. Aceste modalități conduc spre genuri, neavînd aplicare generală. Citatele integrale se pretează formelor corale și instrumentale miniaturale. Citarea parțială prin decuplarea motivelor se aplică genurilor vocal-instrumentale (cantată, baladă), unor pagini din opere, rapsodiei. Crearea în caracter popular se leagă de forme instrumentale, de la miniatură la uvertură, și mai rar în formele vocale, deși posibilitatea nu este exclusă. Unele lucrări sînt dificile în privința determinării exacte a metodei. Așa de exemplu este *Uvertura națională* de G. Stehănescu, sau chiar o piesă instrumentală atît de populară ca *Balada* pentru vioară și pian de C. Porumbescu are toate atributele unei lucrări în caracter folcloric, deși nu apare exclusă modalitatea aplicării unor motive precise, pe care însă nu le identificăm, sau dacă am încerca nu am reuși cu ușurință. Exemplul *Baladei* ne conduce însă spre o altă fațetă a problemei și anume, impuritatea genurilor folclorice la care se apelează. Cu mici excepții care nu pot dezice regula, creația precursorilor hotărît angajată pe linia artei naționale, beneficiază în mică măsură de prospețimea folclorului. Coloritul lucrărilor este, evident, românesc, dar nu

Compozitorii precursori

II

de OCTAVIAN LAZĂR COSMA

INTEGRAREA FOLCLORULUI

Cerințele plămădirii artei naționale în toate domeniile, exprimate în opiniile oamenilor de cultură asupra bogăției folclorului, conving muzicienii că este pe deplin posibilă fundamentarea creației pe trunchiul sănătos al artei populare. În scurt timp, cu sau fără declarații, compozitorii se înrolează în această orientare dînd la iveală compoziții axate pe motive folclorice. Aceasta constituie una din trăsăturile determinante ale muzicii noastre: de la primele începuturi, legătura creației culte cu creația populară este o realitate consfințită de practică. Din acest raport se nasc lucrări variate ca gen și stil, oferind soluții personale. Da, încă din perioada fazei constitutive se diversifică manierele tratării muzicii populare, deși nu se merge prea departe, circumferința este relativ restrînsă, limitată. Diferențele provin nu atît din felul în care se integrează folclorul, ci în funcție de perimetrul acestuia, de genurile populare care sînt preluate.

are o calitate superioară, deoarece acele formule constitutive preluate din realitatea sonoră obiectivă sînt impure.

Explicăm fenomenul prin absența concepției clare asupra folclorului, fapt pentru care compozitorii apelează nu numai la melodii populare, ci și la compoziții de muzică lejeră intrate în circulație și acreditate drept populare. Poate cea mai nocivă influență provine de la exacerbarea elementelor sentimentaliste ale romanței care, în marea majoritate a pieselor de gen, însumau cele mai eterogene cu puțință straturi, surse, de la șansoneta franceză la ländlerul vienez, la makamul turcesc, la cîntecul de pahar rusesc. Nu lipsesc particularitățile românești infuzate și de interpretare, dar orioit de dibace ar fi, nu reușesc să curețe efigia odată compromisă. Or, romanța și ca gen de conciliere între stilul apusean și coloritul oriental, își pune amprente pe aproape întreaga creație a compozitorilor noștri din secolul trecut. Prin calitatea sa adesea îndoielnică, în orice caz, scăzută, mediocră, va diminua calitatea stilistică a compozițiilor profesionale. În acest fel, dintr-odată nefiind curățită sursa primară de inspirație, se ajunge la un produs de ținută nediferențiată, scăzută. În aceeași ordine de idei se situează și straturile folclorice ce intră în orbita compozitorilor. Muzica orășenească va fi autoritară și aproape singura zonă folclorică ce alimentează fantezia creatoare. Și atunci cînd se manifestă tentativa lărgirii orizontului prin Musicescu, care se îndreaptă spre folclorul țărănesc, aceasta se face tot prin intermediul orășenesc, prin orășeni proveniți de la sat. Folclorul orășenesc este aproape identic cu folclorul lăutăresc, deoarece aceștia sînt profesioniștii săi. Nu se preiau însă melodiile cele mai autentice lăutărești, așa cum se perpetuează în deceniile următoare, ci acea manieră lăutărească occidentalizată, așa cum apărea în melodiile populare prelucrate pentru pian. Deci este un folclor lăutăresc contaminat de influențe apusene, cu alte cuvinte, voit denaturat pentru a se apropia de muzica apuseană de circulație, dar nu de creațiile marilor simfoniști, ci a micilor creatori de duzină, cupîndu-se în mod manierist de valsuri, polci și alte specii asemănătoare. Riscăm o afirmație mai categorică spunînd că în general compozitorii români din a doua parte a secolului trecut nu au preluat folclorul viu, ci producțiile în stil folcloric, deci producțiile vlăguite, depersonalizate. Oricum, toate nuanțele sau filioanele sîsizate, folclorice sau presupus folclorice, aveau în caracter impur, lipsit de unitate și prospețime. Nesesi-zînd aceasta, de la bun început, calea originalității se va realiza numai pe jumătate, trebuind să treacă o perioadă pentru ca să se redimensioneze fundamentul, să se precizeze cu limpezime țelul inspirației. La cele spuse se mai adaugă și alți factori care au contribuit la impuritatea națională a creației precursorilor: melodiile populare, fie și contaminate de romanță, în genere de influența muzicii de salon, se tratau

printr-o prismă armonică neconformă constituției lor armonice. De aici o notă improprie, o ne-concordanță pe verticală și orizontală, o anumită impuritate discrepantă a expresiei. Tocmai pentru că se sesiza lipsa sincronizării, creatorii căutau acele melodii populare (și în sens de circulație) care puneau mai puține probleme, erau deja denaturate, ofereau un minimum de colorit național. Pe această cale s-a mers la o anumită generalizare, la reliefarea unor idiome constante, care dacă erau aplicate se considera obținut specificul românesc. Idioma centrală a fost secunda mărită, cu care ne obișnuise încă A. Flechtenmacher. Genul cotelat ca fiind cel mai propriu muzicii naționale rămîne și în această perioadă hora. În aceasta întrevădem două fețe ale medaliei: pe de o parte o tendință de generalizare, de teoretizare a două particularități muzicale care ne reprezintă, iar pe de altă parte o schematizare a procedurii, o unilateralizare, o sărăcire a muzicii populare și implicit culte. Conștienți de aceasta, se emite de unii teoreticieni ideea gamei sau a scării naționale, cărora Caudella mai tîrziu le va da o formă concretă, se încearcă lărgirea genurilor specifice recurgînd la baladă (iarăși o formă prezentă și în muzica apuseană), melodii de joc; cele mai importante lărgiri se conturează în preocupările lui Musicescu prin sesizarea modalismului, a metrilor complecși, a cadențelor specifice și la I. Mureșianu care vorbește despre alte moduri decît ionicul și eolicul, doricul, despre frigic și lidic. Dar aceste descoperiri, cu aplicații practice în propria lor creație, vor fi preluate abia mai tîrziu. Se mai pot desprinde și alte trăsături de esență populară. Astfel, metrica complexă, ritmica de esență folclorică. Se lărgeste perimetrul genurilor: doină, cîntec vechi, cîntece păstorești, jocuri populare, ca învîrtita. Într-un anumit sens, orizontul inspirației populare capătă amploare, se lărgeste considerabil, deși există puternice impulsuri nivelatoare, standardizante.

Pe ansamblu însă, există o anumită uniformizare a conceptului de stil național, o tratare unilaterală, stereotipă. Nu se cunoaște în fond muzica țărănească — excepție parțială Musicescu, și compozitorii transilvăneni care totuși merg pe linia folclorului sătesc cîntat de orășeni —; nu se valorifică în lucrări laice muzica bizantină, nu se clasifică infinitele disponibilități ale tehnicii lăutărești.

În aceste condiții, specificul național, deși prezent, este timid, imdur și supus neconținut tendințelor nivelatoare. Cenușul folclorului orășenesc, contaminat de siropul romanței se va transmite fără o scrutare critică, compozițiilor, care, în acest fel, nu izbutesc să se manifeste degajat, ci acționează constrîns de dogme, într-un păienjenis stilistic care încearcă să sufoce tocmai acele mlădițe, elemente ce-i sînt proprii, conferindu-i și în acest cadru farmecul ineditului și originalității.

Specificul național nu se reduce la principiile definite în teoria culturii. În afara factorilor muzicali, determinanți, există alți factori de na-

tură artistică și extraartistică, ce contribuie la definirea ansamblului specificității. În această ordine trebuie considerat gustul compozitorilor epocii, o anumită propulsiune, care se înscrie în capacitatea unei pleiade, de a crea forme muzicale originale. Culoarea locală este un element însemnat al specificului, dar nu poate fi confundată cu arta națională, care însumează atribute multiple, are un cadru mai larg de cuprindere. Ca atare, muzica națională, în speță muzica precursorilor, se definește prin unitatea formelor de expresie și a spiritului care le prezidează, prin stil. Fiecare cultură se afirmă printr-un stil, printr-o sinteză superioară a trăsăturilor autohtone și universale. Preluarea acestora presupune spirit critic, discernământ, forță de asimilare. Teoretic, existența artistică înseamnă a nu fi varianta aproximativă, palidă a altcuiva, a fi autorul unor unicate și nu al unor duplicate, derivații.

Compozitorii fondatori ai muzicii românești au înțeles, deși parțial, această stringentă necesitate logică. Au aspirat spre lucrări inspirate și originale. Au reușit în mare parte, mărturiile — numeroase lucrări care-i impun — oferind constatarea unor trăsături stilistice individualizate, deși fără o pregnanță epatantă. Fiecare a căutat să aducă un timbru personal, neconfundabil, cu un orizont tematic aparte, corespunzător propriei sensibilități.

Idealul artistic al precursorilor a fost zămislirea muzicii naționale. L-au realizat, într-o acerbă luptă dintre o formă potențială ce izvoră din fantezia fiecăruia, grefată pe mlădițele artei populare și o formă imitată. Această luptă între o formă inițială respectivă modelelor muzicii europene și una vag continuată în imaginația compozitorilor noștri constituie acel test prețios ce permite detectarea unei autentice naturi artistice. Asimilarea modelului însemna în fond condiția depășirii lui.

DIALECTICA IMITAȚIE-CREAȚIE

Problema asimilării formelor statornicite în culturile avansate reprezintă pentru compozitorii noștri un imperativ, de care depinde făurirea propriei culturi. Preluarea formelor clasice se impune ca necesitate primară pentru a putea atinge o culme de pe care să se întemeieze noua înălțime. Dar pentru a prelua trebuia imitat. Primii slujitori ai muzicii datorează mult imitației. Nu pentru că i-a ajutat să stăpânească structurile consacrate, ci pentru că i-a obligat să nu le urmeze servil, să nu le transpună în mod exact. Formarea, desăvârșirea la școlile occidentului le-a asigurat perfecționarea tehnică, ajungând la conștiința deplinătății meșteșugului, la necesitatea traducerii în limbaj propriu a ethosului poporului din care au pornit.

Compozitorii noștri (marea majoritate) s-au format înainte de a pleca la specializare, la perfecționare, în mediul românesc. Aici s-a făurit primul laborator de creație, care însă nu permitea, din lipsa aparatului tehnic, zboruri prea

înalte. Se conturează de pe acum necesitatea edificării creației lor pornind de la folclor. Perioada studiilor echivalează cu o evadare de la problemele muzicii naționale, deși în fapt poate însemna o aprofundare a lor prin lărgirea orizontului muzical pe toți parametrii posibili. Evoluția în spirală înregistrează o nouă fază atunci când, reînțorși de la studii, tinerii noștri compozitori reînnoadă firul întrerupt, când se reintegrează frontului intern, orientat spre crearea muzicii autohtone. În acest moment, între impulsul intern și sugestia externă, între dominantele de specific național și alte moduri de transfigurare muzicală se realizează o sinteză care marchează punctul de pornire al procesului muzicii profesionale românești, cu răsunet în ansamblul general al artei muzicale universale.

Compozitorii noștri — la ora când vin în contact cu muzica clasicilor, atunci oînd le studiază și asimilează meșteșugul, acumulează un fond folcloric autohton — cunoșteau încercările compozitorilor anteriori, ale lui A. Flechtenmacher, I. Wachmann, C. Miculi și ale altora în materie de valorificare a cântecului popular. Cu acest bagaj de cunoștințe, cu numeroase sugestii desprinse în anii uceniciei componistice își făuresc o concepție superioară asupra esenței muzicii naționale. Într-o etapă a acestei devenirii are loc o înmănunchere incoerentă a imitațiilor europene și folclorice care probează căile sintezei. În freamătul acestor căutări se nasc lucrări hibride, imperfecte, epigonice, dar în același timp și creații viabile, cu o semnificație evolutivă. Nici cele mai perfecte compoziții din perioada genezei nu sînt scutite de incongruențe și elemente eterogene. Și totuși, în formele miniaturale se pot întîlni perle adevărate. Dar formele clasice nu îngăduie deocamdată prea multă libertate personală. Sub acest aspect sinteza nu poate fi punct final, ci momentul pornirii, încununat cu strălucire de Enescu, care beneficiază din plin de stadiul experimental anterior, realizînd o sinteză a sintezelor.

Merită subliniată ideea că revelația altor culturi nu i-a dus pe compozitorii precursori la destrămarea fondului național, cît la o potențare a acestuia, înlesnindu-le în cele mai reprezentative creații, valorificarea lui dintr-un unghi sensibil mai deschis. Asimilînd, compozitorii nu s-au adaptat, ci au adaptat, au reținut ceea ce le era vital, necesar, și se integra organic filonului național. În acest fel, împrumutarea din folclor a ideilor muzicale înveșmîntate cu mijloacele tehnice componistice europene, oferea cadrul în care se putea realiza arta proprie, capabilă să asigure fundamentarea creației profesionale. În acest fel se zămislește ideea de școală națională, care devine axul motrice al dezvoltării ulterioare a muzicii românești.

Este cunoscută disputa lui C. Porumbescu cu *Gazeta Transilvaniei* care observa influențele operetei asupra partiturii *Crai nou*. Parînd acuzația de imitație, autorul răspunde, arătînd că l-a inspirat numai folclorul românesc. „Și dacă este vorba de vreun componist care l-am studiat

și-l studiez și acum încă cu multă diligență, atunci îmi permit a spune că componistul acesta este însuși poporul nostru român care stă peste Offenbach, Genée, Suppé etc....”¹

Remarca autorului cronicii operetei era totuși întemeiată. C. Porumbescu preia suficiente procedee muzicale din arsenalul operetei vieneze și pariziene. Și totuși, C. Porumbescu contestă acest adevăr, nu pentru că el n-ar corespunde situației reale, ci pentru că raportate la cealaltă zonă de influență, folclorul românesc sau, mai larg, muzica din societatea românească de atunci, influențele străine apar totuși minore. În acest fel, C. Porumbescu neagă pentru a afirma cea mai substanțială influență, și aceasta își datorează originea muzicii populare.

Valorificarea folclorului era de fapt o a doua imitație, prima fiind imitarea muzicii europene. Imitarea formelor și stilurilor deja consacrate era însă infructuoasă în măsura în care nu era creatoare. Imitarea folclorului era inedită, prin rezonanțele pe care acest teren destelenit le oferea. Farmecul melodiilor populare constituie în sine chezașia originalității. Întoarcerea la orizontul și structurile românești constituie forma emancipării și eliberării de complexe, care inerent, puteau interveni odată cu imitarea marilor valori. Folclorul furnizează puternice garanții de vitalitate și prosperitate. El însă nu poate fi permutat *ad litteram*, deoarece este perfect în cadrul său inițial. Odată transplăntat, trebuie mulat conform tiparelor noi, ceea ce presupune un proces de distilare, de metamorfozare în primul rând tematică. Nu întotdeauna acest proces este înțeles, ceea ce face ca aportul personal să nu fie substanțial. Înseamnă că în asemenea lucrări nu se manifestă cu eficiență metoda generalizării și selecției, că activitatea de creație nu se ridică la misiunea sa firească. Cu aceasta am atins aspectul sensibil al creației muzicale românești din secolul trecut, anume acela al valorii artistice. De la bun început se cuvin remarcate o serie de succese care impun. Avem în vedere nu numai lucrările executate astăzi, ci și altele care pe nedrept zac uitate în rafturile marilor biblioteci. Coexistă însă și limite care nu pot fi trecute cu vederea. Am spune că aceste limite sînt legice fenomene firești procesului istoric, deoarece în nici un domeniu spiritual nu se debutează prin înălțimi ametoare, prin valori absolute. Literatura noastră nu începe cu Eminescu. Înaintea sa se înscriu nume importante, contribuții ce nu sînt lipsite de semnificație, în pofida unor scăderi.

LIMITELE ȘI MERITELE PRECURSORILOR

Am denatura adevărul dacă am încerca să prezentăm tabloul creației muzicale din epoca cristalizării muzicii autohtone ca fiind scutit de impurități. Limitele creației sînt de fapt limitele compozitorilor care încep cu pregătirea lor pro-

fesională inegală. Se continuă prin lipsa curajului în privința mînuirii procedeelelor, se vede prea multă timiditate în afirmarea personalităților. Nu înseamnă că ele n-au existat, dar au fost prea grijulii în pașii pe care-i fac în fiecare moment. Lăsînd la o parte condițiile obiective care au acționat asupra climatului creației, prea puțin favorabil, la care ne-am referit deja, desprindem o anumită anchilozare a formelor, respectarea dogilă a clișeelelor asimilate. S-ar putea desprinde, la o analiză obiectivă, un curent europeanizant în creația precursorilor care va marca o adevărată direcție în școala muzicală românească. El se conturează cu pregnanță însă în etapa istorică următoare, dar mugurii îi găsim acum.

Aspectele sesizate se conturează mai ales în lucrările lipsite de reazemul folclorului. Mai personali sînt în momentul în care se folosesc de elemente populare. Și în acest caz se manifestă cultul folclorului, grija excesivă de a nu-l altera, de a nu-l dezmembra. Or, o asemenea grijă se traduce printr-un servilism ce nu poate duce la degajare, la mișcare liberă, la zborul fantaziei. Mai gravă apare ideea imposibilității conjugării formelor ample cu motivul folcloric, concepție ce va frîna inițiativele, ducînd la stagnarea sau dezvoltarea lentă a unor genuri instrumentale. De asemenea, există o sferă stilistică prea puțin variată, insuficient individualizată.

Am putea consemna și alte limite ce decurg din cele cîteva schițate. S-ar putea crede că începînd cu ele ar avea un caracter predominant. Ar fi regretabil să înlesnim o asemenea concepție.

Pionierii muzicii românești pun în umbră limitele prin meritele incontestabile. Care sînt acestea în rezumat? Principalul este că scriu muzică legată de aspirațiile românilor, ceea ce înseamnă teme izvorîte din spiritualitatea noastră. În același context se înscrie valorificarea folclorului, așezarea unei muzici pe piedestalul trainic al creației multisekulare autohtone. Nu poate fi omisă ideea ridicării creației prin asimilarea și ridicarea propriilor compoziții la altitudinea, la nivelul cît mai apropiat de modelele ilustre furnizate de muzica europeană.

Un alt merit se referă la cuprinderea tuturor formelor muzicale cunoscute, ceea ce se soldează cu inaugurarea creației în toate genurile, de la lied la operă, de la sonată la concert instrumental, de la ballet la cantată. În sfîrșit, au înzestrat patrimoniul artistic românesc cu lucrări de valoare recunoscută, multe depășind farmecul documentar de epocă, oferind și astăzi prilej de încîntare și satisfacție estetică. În acest fel, compozitorii precursori pun temelie școlii naționale, pregătind viitoarea rampă de lansare a personalităților care aveau menirea să ducă mai departe linia trasată, să lărgească orizontul stilistic al muzicii, pornindu-se de la principiile conturate.

¹ *Gazeta Transilvaniei*, Brașov, nr. 27. 1882, 5/17 martie.

ȘCOALA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ ÎN CONTEXTUL FORMĂRII ȘCOLILOR NAȚIONALE EUROPENE

Geneza muzicii românești prezintă o particularitate. Școlile naționale răsărite în secolul al XIX-lea au în fruntea lor câte o figură prominentă: Glinka, Smetana. Teoriile nu sînt îndubitabile și nici rigide. Nici acum nu sînt păreri unanime în stabilirea exactă a paternității rolului în nașterea școlii poloneze și nici maghiare: Chopin, Moniusko, Liszt, Erkel. În muzica noastră lucrurile par și mai complexe, deoarece în etapa formării creației românești nu s-a detașat un anumit compozitor într-o asemenea manieră încît să-l releveze în chip deosebit față de ceilalți. Personalitățile componistice noastre și-au împărțit parcă genurile în funcție de temperament, de predilecție, condiții obiective. De numele lui Musicescu se leagă afirmarea creației corale, Dima impune liedul (și corul), Mureșianu creația de pian, Constantin Dimitrescu — cvartetul, George Stephănescu — creația simfonică, Caudella — opera. Nu poate fi făcută o distribuire prea exactă a acestor merite, deoarece unul și același creator se manifestă în mai multe genuri, uneori în toate genurile posibile: Caudella, Stephănescu. Bunăoară, este dificil de spus cu precizie dacă I. Mureșianu sau G. Dima trebuie considerat părintele genului vocal-sinfonic. Caudella scrie prima operă românească reușită, cu subiect național și o muzică adecvată. În acest domeniu el încununează o succesiune de încercări ce pornesc de la Flechtenmacher.

Se naște întrebarea dacă fenomenul genezei muzicii românești prin cumularea mai multor personalități nu înseamnă de fapt absența presupusei mari personalități. Nu credem că un răspuns pozitiv dat acestei dileme ar facilita rezolvarea sa. Mai ales că s-ar comite o nejustificată nedreptate față de acei compozitori care au așezat primele cărămizi. Dar un răspuns afirmativ care să susțină ideea că muzicienii români care au înregistrat formarea creației autohtone nu poate veni decît comparînd valoarea artistică a lucrărilor întemeietorilor școlilor naționale vecine și observînd tendințele manifestate în primele încercări.

Din capul locului, compozitorii noștri nu au beneficiat de condițiile afirmării din alte țări, mai precis nu au fost cîntați pe măsura cuvenită și nu au fost îmbrățișați ca autori de lucrări nu din pricina inexistenței valorii, ci în virtutea celui indiferentism care a fost prea multă vreme arma de luptă contra intelectualilor patrioți. Din această cauză nu s-au impus în viața culturală românească în raport direct proporțional cu meritele. Fenomenul nu este singular. Nici în alte cazuri nu s-a instaurat imediat conștiința valorii unui compozitor. Dar greșeala a fost reparată ulterior, cînd s-a întreținut o vie propagandă în favoarea respectivei teze, demonstrîndu-se cu pasiune o existență ce trecea prea puțin observată. La noi acest fenomen apare mult mai tîrziu, abia în zilele noastre, cînd se

fac încercări, pe deplin fundamentate, de a ridica vîlul uitării sau insuficienței prețurii de pe lucrările unor militanți pentru ideea școlii muzicale românești. Acest vîl trebuie ridicat și distrus, iar creațiile programate și larg difuzate, deși efectul lor nu mai poate fi același astăzi. Totuși, ele trebuie lansate ca valori de pionierat.

În altă ordine de idei, nu puține sînt elementele comune, dar de natură folclorică diferită, care stabilesc linii convergente între toate școlile naționale. Tocmai aceste puncte le identificăm între creația lui Glinka, Smetana, Erkel, Moniusko și Stephănescu, Caudella, Dima, Mureșianu, Dimitrescu. Mai puțin Musicescu și Porumbescu, deoarece activează în alte genuri. Compozitorii amintiți mai sus abordează aceleași forme muzicale. Liszt și Chopin reprezintă valori de altă talie și, cu excepții parțiale, nu oferă indici comparativi. Muzica lor intră mai curînd într-o categorie universalistă, deși cu turnuri coloristice naționale. Mai degrabă s-ar putea raporta numele lui Enescu, la Chopin și Liszt, dar numai cu o libertate ce ar desconsidera legile istorice și stilistice, și numai ca primă mărime europeană din cadrul unei culturi. Pentru că istoricește, Enescu este contemporan cu marii reprezentanți ai școlilor naționale din secolul XX, respectiv De Falla, Bartok, Janacek, Szimanowski. Numelui lui Enescu comparat acestor muziceni, i se mai afiliază și personalități ca Mihail Jora, Sabin V. Drăgoi, Dimitrie Cuclin, Paul Constantinescu, Dinu Lipatti, Theodor Rogalski.

Trăsăturile tematice și stilistice care definesc școlile naționale din perioada afirmării sînt prezente, în condiții specifice și muzicii românești. Astfel, nașterea muzicii naționale corespunde și la noi impulsului intern, alimentat de ideile epocii care înaripa tendințele de afirmare națională pe plan artistic. Tematica va fi și la noi inspirată din frământările epocii, din trecutul istoric și viața oamenilor simpli. Cît privește muzica, aceeași orientare unifică toate școlile naționale: valorificarea folclorului, a celui de circulație în mediul urban. În acest cadru se pune mare accent pe repertoriul vehiculat de muzicanți populari profesioniști. Genurile nu sînt abordate în totalitatea lor de către promotorii muzicilor naționale, mai ales cînd acesta este unul singur. În muzica românească, prin contribuția unei adevărate pleiade se acoperă toate genurile consacrate pe plan european. Prioritatea se acordă operei și creației simfonice, fără de care nu se poate vorbi despre o școală. În operă, lucrările fundamentale au de regulă atît în alte țări cît și la noi: subiect istoric, iar muzica se eșafodează pe filonul popular. În toate operele se manifestă dualitatea stilistică: pagini de influență europeană (italiană sau germană) și pagini cu evidente inflexiuni folclorice.

În domeniul simfonic se remarcă modalitatea rapsodică, fantezia, variațiunile, decurgînd din utilizarea citatelor. Simfonia apare tardiv, peste tot se arată incompatibilitatea principiului simfonic cu structura încheată a melodiei popu-

lare, contrastul aparent neconciliabil dintre caracterul deschis al simfonismului și cel închis al citatului. Tot în muzica simfonică se manifestă puternice idei programatice, având subiectele în poetica naturii, istorică și literară a respectivei națiuni. Constatăm în toate țările o vie activitate de publicare a melodiilor populare, colecții mai mult sau mai puțin rigurose întocmite. Nicăieri nu se manifestă însă interesul pentru muzica țărănească. Această zonă va fi descoperită ca și la noi în ultima parte a secolului, explorată în creație mai târziu, în secolul XX de către generațiile descendente.

Analogiile evidente, consemnate lapidar aici, dar demonstrate ulterior în analize, între muzica românească și școlile naționale din centrul Europei pledează pentru aceleași principii conducătoare, pentru aceeași direcție artistică. Din aceste considerente, școala noastră se integrează organic în această mișcare. La o cercetare statistică, pe ani, se vede, că școlile naționale se înregistrează începând cu deceniul al patrulea al veacului trecut, când Glinka se lansează cu *Ivan Susanin* (Viața pentru țară) (1836) și *Kamarinskaia* (1848). Școala poloneză din deceniul al cincilea, prin Moniusko, cu *Halka* (1847), maghiară, deceniul al șaptelea, prin Erkel cu *Bánk Bán* (1861), cehă, deceniul al șaselea, prin Smetana cu *Mireasa vândută* (1866), *Dalibor* (1867) și ciclul *Patria mea* (1874—1879). Școala muzicală norvegiană, prin Grieg, în deceniul al optulea, școala muzicală românească, deceniul al optulea și al nouălea — Stephănescu cu *Uvertura națională* (1876), Caudella — *Petru Rareș* (1889); școala spaniolă în ultimul deceniu prin Albeniz, cu opera *Pepita Jimenez* (1895) și așa mai departe. Nu am forțat lucrurile pentru a plasa școala românească mai devreme, deși s-ar găsi elemente justificative. Astfel, încă în 1847, deci la un an înainte de *Kamarinskaia*, Flochtenmacher compune *Uvertura națională „Moldova“*, iar Stephănescu scrie *Uvertura națională* concomitent cu ciclul lui Smetana închinat patriei sale. De notat că cele 19 rapsodii maghiare ale lui Liszt sînt scrise între anii 1847—1885.

Așadar cronologia noastră are o doză de relativitate, este convențională și periculoasă. În fond, un deceniu mai devreme sau mai târziu într-o evoluție istorică nu atîrnă prea mult în balanță. Ceea ce este însă important de reținut este că școala muzicală românească se naște în etapa de afirmare a acestei direcții, generată de curentul romantic, și nu mai târziu.

De altfel, întreaga creație românească din a doua parte a secolului trecut se dezvoltă sub auspiciile esteticii și tehnicii muzicale romantice. Lucrările răzlețe tributare clasicismului sînt scrise în timpul studiilor, ca lucrări de școală și nu pot figura în rîndul celor reprezentative. Muzicienii noștri au căutat să cunoască inovațiile efectuate în compartimentul mijloacelor de expresie, fiind receptivi la stiluri variate, de la Weber la Wagner, de la Schumann la Rimski-Korsakov. Chiar dacă pe alocuri se poate discerne o relativă întîrziere stilistică, sonorități ce fuseseră în vogă cu cîteva decenii mai înainte, totuși compozitorii noștri nu manifestă flagrante discordanțe stilistice față de epocă. Sub acest aspect, sînt produsul și rezultatul romantismului pe care l-au asimilat și adaptat condițiilor muzicale și estetice specifice culturii românești. Nu este mai puțin adevărat că muzicienii noștri precursori nu au fost inovatori cu repercusiuni general valabile. Au fost prea intens preocupați de plămădirea muzicii naționale, ceea ce echivala cu inovații extrem de importante pentru muzica noastră. Provine de aici o anumită limitare a artei lor, putînd fi asemuită, cu oarecari rezerve, cu literatura română care, prin limbajul ei, a avut și are o rază de acțiune și răspîndire limitată spațial. Dar pentru muzica românească precursorii au deschis orizonturi noi, au creat un început, în ultima instanță o școală. Acest merit compensează multe din cele ce li s-ar putea reproșa. Privite din prisma istoriei, imputările oricît de serioase ar apărea, oricît de temeinice ar fi, sînt diminuate și estompate de meritele care, în orice condiții, se plasează mai presus: întemeierea muzicii românești. Pentru acest fapt le purtăm recunoștință.



Eduard Wachmann



Ciprian Porumbescu



Carol Miculi

Suita „Sătească“ de George Enescu

(continuare)

de ȘTEFAN MANGOIANU

II. „Copii în aer liber“; „Gamins en plein air“.

Piesa a doua e contrastantă ca expresie. Ea are un puls mult mai vioi (*Allegro con brio*). La început, o frază (7 măs.) cu dinamică crescendo, marș acordic ascendent, irumpe din grav și pînă la limita superioară a registrului mediu. E o introducere, o trambulină. Întregul aparat orchestral e spontan angrenat în ritmul ei tribrahic. Un adevărat iureș, în ceată. Imediat saltă jocul oboiului octavizat de viorile prime, dublu octavizat de flautul mic :

ex. 29



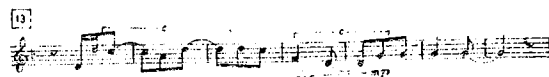
Ca un semnal, fraza aceasta deschide cale altor trei. În totul, un dublu period melodic, de 33 măs. (16 + 17). El se reliefează net pe fondul acompaniamentului. Arcușurile (viori și viole), suflătorii, timpii toți marcați cu regularitate, se aleargă aci („ștregari...“)* neobosiți, pe curba unei registrării sinuoase. E tocmai continuarea marșului acordic din introducere. Melodia însă domină totul, capricioasă, neregulat periodizată (9 și apoi respectiv 7, 8 și iar 9 măs). Ni se sugerează astfel plural, o vitalitate zglobie și tandră totodată. Extraordinara ei plasticitate dă ocol șocurilor și contrastelor sonore, în meandre pe cît de neașteptate, pe atît de firești și suple. Pînă aici am și parcurs (40 măs.) prima secțiune (A). O multitudine de intonații își află în ea locul. Structuralitatea piesei ne reține atenția în consecință, de la bun început.

Tonalitatea e limpede în simplitatea ei diatonică (*Fa major*). Să subliniem însă faptul că deabia declanșată ea și cadentează aci, pe dată. Intervalica este cea mai activă și mobilă. Recu-

* Rev. Muzica nr. 7/1970, pag. 10 A doua notă de subsol.

noaștem (în ex. 29) formațiunea α (cu secunde și terțe). Aceasta persistă ca (...în aer liber“)* un ecou al primei piese, un fel de deviză aci. Luminoasă, unduiește chemător. Se destramă apoi cîștigînd saltul de cvartă (cvintă). Secvențarea motivică (c), registratia coboritoare, timbrurile și tempo-ul, toate contribuie la o expresie oarecum șagălnică :

ex. 30



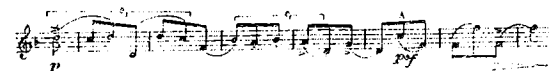
Ghidușe parcă, noi motive cu secunde (septimă, la răsturnare), terțe și cvarte, nasc repezite, iute frînate (remarcăm și un ecou β) :

ex. 31



În fine, prin răsturnarea mai multor intervale deja folosite, ambitusul melodic se lărgesc. El conclud pe tonică, săltăreț. Regăsim un ecou α (e_1) din „Primăvară pe cîmp“. Ritmica schimbată îl face de nerecunoscut :

ex. 32

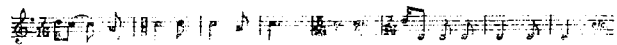


Să mai subliniem faptul că în 4 fraze melodice, apare oglindit un întreg parcurs al istoriei muzicii. Astfel, pornind cu o oligocondie (ex. 29), melodica dezvoltă apoi o pură pentatonie (ex. 30) și o hexacordică (ex. 31) pentru a se împlini final (ex. 32) în tonalitatea majoră. Dacă rezervăm prima literă (a) pentru fraza introductivă, cromatic modulatorie, sistematica sonoră a întregii secțiuni ar fi reprezentabilă astfel printr-o schemă literală (a b c d e). Desigur, e vorba

doar de melodia conducătoare. Altfel, apreciată pe întreaga factură omofonă, sistematica sonoră rămâne gravitațională (cu centru unic), însă liber modulatorie. Schema ei ar diferi, prezentînd o formă închisă, lucru fără altă semnificație decît aceea a deplinei unități a limbajului. Însă intervalica frazelor melodice, rezumată schematic ($a b a e c$), motivica lor ($b c d e$), traectul tonal ($a b b b b$), precum și timbrurile ($a b b b b$), toate acestea talmăcesc forme deschise. Dinamica întregii secțiuni are un profil caracteristic: după crescendo-ul $pp < ff$ din fraza introductivă a), nu depășește apoi nicăieri nuanța mp . Totuși pulsează expresiv, subliniind duos și potolit frazele poznașe. Schema ei ($b b b_1 b_1$) evidențiază astfel în dublul period melodic, o formă strofică și ea deschisă.

Ritmul, relativ mai stabil, uzează de două tipologii. Una invariabilă (a), aparține introducerii și apoi acompaniamentului. Ea constă în repetarea formulei de tribrah. Metrica o redă întocmai ($\frac{3}{8}$). Cealaltă, s-o numim variabilă (b), aparține exclusiv melodiei conducătoare. Diversificată, e înscrisă mîiestru în metrica dată. Îi sînt proprii în special combinări de tribrah cu troheu, dar și cu formule de spondeu dactil și anapest, molos și izolat, cu formule de ritm aksak. Așa, fraza din ex. 29 poate fi tradusă metric spre pildă:

ex. 33



Următoarele două fraze posedă fiecare alte ritmuri, pregnant conturate pe fondul acompaniamentului. Doar a 4-a frază melodică se simultaneizează cu acesta în durate, nu însă și în accente. Schematizînd, ritmul celor 5 fraze (una introductivă și patru în dublul period următor) evidențiază unica formă închisă, atît în melodic ($- b b b b$) cît și în acompaniament ($a a a a$).

Desigur, e posibilă forțarea unei scheme sintetice ($a b b b a$) pe întreaga factură. Faptul ar fi întărit și de reapariția marșului acordic ascendent, din introducere, în ultimele patru măsuri ale ultimei fraze, un fel de nou scurt iureș, spre secțiunea următoare. Rămîne totuși discutabilă.

Nu insistăm arbitrar asupra tuturor acestor detalii arhitectonice. Stratificarea lor e complexă. Vizînd nu tehnicismul ci esența discursului, o vom abstrage pe cea reală, obiectivă, doar dacă ne vom bizui pe datele concrete ale partiturii. Doar definind-o prin structurile ei, o vom putea defini prin intonații. Căci ritmurile zglobbii, timbrurile tandre, intervalica în meandre neastîmpărate, dinamica discret expresivă ca și armonizarea cumva naivă, îndrumate pe făgașul unei sistematici dezvoltîndu-se melodic de la simplu la complex, toate acestea compun în perspectivă enesciană, imaginea muzicală a copilăriei.

Secțiunea a doua ($A_1 = 40$ măs.) cuprinde și ea însă recurent, cele 33 măs. periodizate și aci capricios ($8 + 8 = 16$ și $10 + 7 = 17$), apoi o frază concluzivă (7 măs.). Ritmul ei de tip (b) variabil. Factura acum majoritar eterofonică, nu prilejuiește o schemă proprie ($b a b b b$) esențial diferită de cea a melodicii ($b b b b b$). Ambele evidențiază forme închise. Celelalte niveluri oferă structuri în plină evoluție. Mai alertă, dinamica de pildă, e potențată. Pulsațiile ei sînt acum mai numeroase. În primul period se succed $mp < mf < più >$ și apoi $mp < poco$ corespunzător frazelor 1-a și a 2-a. În periodul următor avem $pf - mp$, $mf - p$, $mp < pf$, $mf < f$ și apoi $mf < f pp sub. <$, corespunzător frazelor a 3-a și a 4-a. Schematic privind, apar aci forme strofice interpolate ($cb_1 cb_2$). Fraza concluzivă (a_1) are o dinamică recurentă ($ff >$) față de fraza introductivă din prima secțiune (A). Astfel:

Fig. 1

$< ff$ 7 măs.	$p < mp$ 16 măs.	$< <$ 17 măs.	$< < <$ 16 măs.	$> > < < <$ 17 măs.	$ff >$ 7 măs.
crece	„pulsatii“		„alte pulsatii“		dim.
introd.	dublu period		dublu period		concl.
climax.	$A = 40$ măs.		$A_1 40 =$ măs.		climax

secțiunea a doua (A_1) are și ea o schemă, dar în mare fiind recurentă față de premergătoarea, evidențiază o formă dinamică în fine cuprinzător închisă. O cu totul altă evoluție au timbrurile. Etajarea lor din melodică primei secțiuni ($\frac{Picc}{Ob}$) dulce și pur rezonantă, se destramă în secțiunea

a doua, la început (rep. 15) într-o distribuție ($\frac{Fl. Picc}{Ce. Ob}$) întretesută cu contramelodia arcușurilor, apoi (rep. 16) într-alta ($\frac{Picc.Fl.}{Ob. ce}$), doar punctată de pizzic acestora. În final, pe întreaga factură, rămîne exclusiv aerofonă. Șfichiuitoare, e mai crispată, umoristic lipsită de suplețe. Sche-

ma timbrurilor aci (*c d d d d*) repetă în alte aliaje, schema timbrurilor din prima secțiune.

Astfel, nu întâmplător audierea luorării până unde ne aflăm, face loc net unei duble expresii. Căci pe o latură, dinamica (am văzut) încheie deabea aci un întreg, în timp ce pe altă latură, ritmica îl subîmpante. Distincte, secțiunile apar totuși, fluent, una dintr-alta. Datorită timbrurilor, dar nu numai lor. Traectul tonal el însuși contribuie. Centrul său gravitațional se pulverizează în decurs. Schematic privind-i traectul (*c d d₁ e d₁*) sesizăm și aci o formă deschisă.

Conformându-i-se, melodică e împrăștiată treptat. Schema motivică (*b e₁ e₁ f e₁*) prezintă tot o formă deschisă, ca și intervalică (*b a a d a*). Să-i desprindem structurile definitorii pentru prima frază (formațiunile ecou α reapar îngemănate!):

ex. 34



pentru a 2-a și a 3-a frază (simple răsturnări de fragmente e_1 !):

ex. 35



pentru fraza a 4^a, căărătoare:

ex. 36



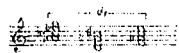
și pentru fraza concluzivă:

ex. 37



Sistematica sonoră dezvoltată în secțiunea primă (A), se împlineste aci. Filogeneza melodicii enesciene repetă din nou ontogeneza muzicii. Pornind de la copilăria ei pre-pentatonică, s-ar zice că acum măiestria compozitorului îi dezvăluie treptat potențialitatea. Căci fraza incipientă (ex. 34) e unica ce modulează diatonic. Toate celelalte modulează cromatic, uzînd și de enarmonie. Cromatizarea intensă subliniază în special deosebita pregnanță a frazei a 3-a (unica de 10 măs.). Din țesătura ei companionem o structură armonică (d_1):

ex. 38



Brizată ca factură sonoră concretă, septimele ei aparțin melodiei (ex. 37) fundamentalele ei prefigurînd:

ex. 39



o structură acordică (e) constituind de asemenea brizată, însăși melodică frazei a 4-a (ex. 36). Structurile remarcate sînt deopotrivă particularizante atît pentru marșul armonic și profilul melodic, cît și pentru secțiunea ce urmează. Deși ne-exhaustive în secțiune, ele însuflă întregului, propriul lor ethos. Încît neabolind gravitația tonală, o suspendă între centrii multipli. E parcă însăși disponibilitatea copilărească, sprintăra în-tre toate.

În lumina aceasta, secțiunea ce ne preocupă (A_1), abundă în sugestii intonaționale, larg cuprinzătoare. Se consumă aci o vivacitate spontană, de o extremă degajare. Ei sînt cu totul proprii întortocherile brusce, sprintare și cu haz. Pare că viețuitoarele toate s-ar uni într-o frățescă zbundălnicie, plină de prospețimea ecourilor firii (din „Primăvară pe cîmp”). E lumea copilăriei: destindere, energie și elanuri pure. Natura însăși e aci o ambianță familiară, oortitoare. Toate acestea încurajează ispitele și riscurile: hai! păzea! acum! Și chiar inevitabila stîngăcie e prezentă, poznă și eșec ce temerează femm: buf!

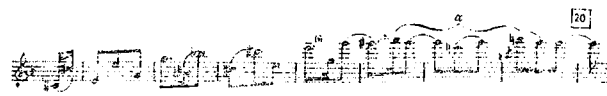
Absolut nemijlocit, ca și cum nimic nu ar precede, nimic nu s-ar fi întîmplat pînă acum, apare o nouă secțiune (B = 32 măs.) mai scurtă, într-o factură omofonă plină de capricii. Pregnantele salturi intervalico-acordice cu care debutează, redau parcă însăși țopăiala călăreată sub ghesul pocnetelor de bici, ale pencuței:

ex. 40



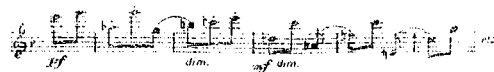
Indicația enesciană este aci la oboaie: „buffo”. Întocmai unei năzbîtii cu urmări, periodul antecedent (16 măs.) declanșează consecvent alte evenimente sonore. În totul, o dublă frază de 16 măs. (8 + 8), ale cărei meandre melodice se căără iar în timbruri luminoase, stîrnind acut noi ecouri ale firii (α):

ex. 41



Acestei chemări îi răspund sprintare, treptat domolite:

ex. 42



motive muzicale ce încheie secțiunea amintind-o recurent pe cea anterioară (vezi ex. 37 și apoi ex. 36). Ni se sugerează o aceeași unică, insistentă vitalitate zgłobie, în mereu noi ipostaze.

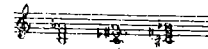
Materia sonoră evolutivă astfel nu e alta decât cea cunoscută. S-o cercetăm structural.

Tonalitatea tinde în periodul precedent spre 4 centri gravitaționali. Printr-un înconjur anume, se restrânge în ultima frază la unul (do), al dominantei. În două măsuri finale, îl părăsește apoi modulând cromatic, brusc. Atât intervalica (*a a b a*) și motivica (*e₁ e₁ f e e₁*), cât și traectul tonal (*d₂ d₂ e₁ d*), evidențiază forme închise. Însă timbrurile (*d₁ d₁ d d*) dinamica (*b₁ b₂ a₁ a₂*) și ritmica facturii (*c c b a*) sau cea a melodicii (*c c b b*), toate prezintă forme deschise. Să subliniem deloc în treacăt, și prezența unui nou factor în ritmică. El constituie o tipologie binară (*c*) caracterizată prin repetarea formulei de spondeu și se înscrie după un raport matematic irațional ($\frac{2}{3}$) în tempo-ul neschimbat al piesei.

În ce privește sistematica sonoră, schematic văzută (*a₁a₁a₂a*), ea evidențiază o formă deschisă. Consecvență sieși, dezvăluie noi aspecte. Remarcând astfel în țesătura periodului incipient, structura amonică (*d₁*) și cea acodică (*e*), ambele familiare nouă, remarcăm totodată prezența centrilor multipli, spre care aceasta din urmă

gravitează. Iar dacă însumăm și acodică brizată din fraza imediat următoare (ex. 41) dobândim:

ex. 43



pe ceva mai mult decât jumătatea secțiunii (B), totalul cromatic în întregime actualizat. Neconstituit însă într-o sistematică înnoitoare de limbaj, el nuanțează doar expresivitatea.

Imagistica întregii secțiuni (B), sugerează dispersat precum așchiile săritoare în toate direcțiile, insistențele siciftoare, burlescul mimetic, iraționalul smintelilor copilărești, toate adunate, apoi dizolvate sperios, instantaneu, în culori gin-gașe, în uimitoare arabescuri sonore, fugare.

Am parcurs pînă aci primele 112 măsuri. Structurile lucrării se epuizează aci. Secțiunile următoare le recompun doar, pe unele chiar părăsindu-le, avînd profiluri imagistice animate, foarte diverse sub un raport sau altul. Sîntem îndreptățiți la un popas. Iată tabelul schemelor aflate:

Fig. 2

Sistematica		a	b	c	d	e	f	a	a ₁	a ₂	a ₃	a ₁	a ₁	a ₂	a	Structuri	Nr.	Caracter		
Intervalica		a	b	a	a	c	b	a	a	d	a	a	a	b	a					
Motivica		—	b	c	d	e	b	(e ₁)	e ₁	f	e ₁	e ₁	e ₁	f e	e ₁	b c d e f	5	Mobil		
Traectul tonal		a	(b)	b	b	b	c	(d)	d ₁	e	d ₁	d ₂	d ₂	e ₁	d	a b c d e	5	„		
Timbrurile		a	(b)	b	b	b	c	(d)	d	d	d	d ₁	d ₁	d	d	a b c d	4	„		
Periodizare	Fraze (măs.)	7	9	7	8	9	8	8	10	7	7	8	8	8	8					
	Secțiuni (măsuri)	A = 40					A ₁ = 40					B = 32								
	Durata (măs.)	56					56					56								
Dinamica		{a	(b	b	b ₁	b ₁)		c	b ₁	e ₁	b ₂	a ₁)		b ₁	b ₂	a ₁	a ₂	abc	3	Relativ stabil
Ritmică	Melodia	—	{[b	b	b	b]		[b	b	b	b	b]		c	c	b	b	bc	2	„
	Factura	{a	a	a	a	a]		{b	a	b	b	b]		c	c	b	a	abc	3	„
Totalul modificărilor (structuri)		—	3	1	2	1		5	5	3	3	3	5	1	6	4				
Imagistică (praguri convenționale) măs.		7	33						16	24			16			8	8			

Desigur, orice analiză mortifică fenomenul muzical viu. Tălmăcirea noțională îl poate doar circumscrie, sărăcindu-l inevitabil. Cu atât mai mult o traducere în scheme literale. Dar acestea pot fi comentate.

În tabel, sistematica și intervalica sînt secundare. Le vom privi doar consultativ. Sistematica e factor de limbaj, după cum am mai remarcat. Importantul rol formativ ce revine intervalicii în prima piesă, se cristalizează aici în alte nive-

luri. Periodizările, evidente în unele articulații (de ex. măs. 80—81) datorită cezurilor, în altele datorită structurilor înșile, sînt tiparele timpului. În ele apar formele închise parțiale (...) sau totalizante [...], {...}, [...] pe parcursul date date.

Dinamica și ritmica sînt singurele ce închid forma întregului (112 măs.). Ritmica melodicii o închide, împreună cu dinamica, și pe cea a subdiviziunii lui mari (AA₁ = 80 măs.); apoi,

Împreună numai cu ritmica facturii, o închide de asemenea în fiecare dintre secțiunile acesteia ($A = 40$ măs. + $A_1 = 40$ măs.), componente. Ultima subdiviziune ($B = 32$ măs.) a întregului, rămîne astfel deschisă în sine. Exclusiv tocmai pe aceasta o închid însă motivica, traectul și timbrurile. Ele prezintă în rest forme deschise. Totuși, în lăuntru secțiunilor anterioare, conturează și forme parțiale închise, ce pun în evidență fraza incipientă, izolînd-o ca funcție. Nimic curios: în prima secțiune, aceasta (*a*) este o introducere, iar în a doua este motivic (*b*) și din punct de vedere tonal (*c*) sau timbrual (*c*), o punte spre noi structuri.

Prin conținutul lor, schemele fixează totodată filiațiile secțiunilor, apartenența lor. Astfel, ritmica delimitează din nou subdiviziunea cea mare ($A A_1 = 80$ măs.), de cea mică. ($B = 32$ măs.), acesteia revenindu-i în exclusivitate o structură nouă (*c*). Invers, motivica, traectul și timbrurile delimitează prima secțiune ($A = 40$ măs.) de celelalte două ($A_1 B = 72$ măs.) acestora revenindu-le mai multe structuri (*d*, *e*, *f*) comune, întîi prefigurate printr-o formă parțial închisă (în A_1), apoi împlinite printr-o formă totalizant închisă (în B). E parcă cu adevărat existența fătului în mumă, încă înaintea nașterii sale. În fine, dinamica subîmparte totul în trei secțiuni (AA_1B), cea mediană fiind bilateral înrudită, avînd însă și o structură proprie (*c*), în exclusivitate. Echilibrul ansamblului este marcat de un eveniment central. Exact din axul său temporal (56 măs. + 56 măs.) se declanșează atît o nouă structură tonală (d_1), menționată, cît și cea mai amplă frază (10 măs.), unica în periodizare.

Prin caracterul lor, schemele pun în relief și funcțiunile divenselor niveluri structurale. Cele cu mobilitate sporită sînt determinante pentru forma lucrării. Pentru conținutul ei, se dovedesc esențiale schemele ritmicii, distincte în melodie și factură, precum și cele ale dinamicii. Ritmica melodicii este cea mai stabilă tipologic, urmare a numărului redus de structuri (*b*, *c*). Confruntată cu excepționala plasticitate a frazelor, apare firească intonațional, generalizatoare imagistic. Oare nu tocmai extrema diversitate caracterizează stabil și unitar copilăria sprintară?

Mai este relevabil încă un fapt. Imagistica aci se constituie din sinteza intonațională, corespunzătoare fiecărui moment al unei asemenea complexe structurări. De aceea în tabel, am totalizat pe fiecare dintre cele 14 coloane ale periodizării frazelor, modificările fiecărui nivel. Am obținut astfel un indicativ al evoluției intonaționale, cantitativ. Desigur, imagistica se distinge calitativ. Iar dacă precizăm convențional ca prag al unui asemenea posibil salt, indicativul minim de 3 modificări (jumătate din totalul nivelurilor reprezentate), constatăm 7 coloane (punctate), corespunzătoare momentelor de răscruce. Deci imagistica nu se identifică aci nici cu micro — nici cu macro — structura, ci doar coincide din loc în loc, în articulații, cu una sau alta. O ase-

menea concluzie e discutabilă din oricare punct de vedere, afară de unul singur. Anume, că imagistica și forma muzicală enesciană se află într-un raport de intersecție și nicidecum de identitate.

Epuizînd structurile dar nu și structuralitatea lucrării, parcursul analizat pînă acum prezintă un tot organic, multiplu articulat, perfect echilibrat. În variante mai mult sau mai puțin fragmentare, el se va reedita în lucrare, imagistic fiind centrul ei de referință permanentă, dominant precum e *subiectul* în orice compoziție. Il vom denumi întocmai, ca atare. Inocența ori sminteala sînt polii lui magnetici. Aci pur, duios, deci liric, expresiv și interiorizat, aci poznaș, dez-mățat, deci epic și mai plastic, „împresiv“, exterior, bogăția lui cerea negreșit o cuprindere adecvată muzical. Enescu l-a tipizat ca unic *conținut*, *dublă esență* și *triplă formă*.

Iată de ce din *teza vitalității* zglobii și tandre, cumva (tonal) închisă în sine (A), dezvăluindu-se *sinteza* propriilor laturi contradictorii (A_1), ia naștere *antiteza*, năzdrăvănia sprintară (B). Aceasta e înfățișarea subiectului în *prima* lui tratare. O *a doua*, diferențată, totalizează în continuare aproape aceleași dimensiuni ($A_2 CA_3 = 114$ măs.). Secțiunile extreme sînt aci tematic, reeditări fragmentare (AA_1) ale subiectului, una ($A_2 = 48$ măs.) extinsă, cealaltă ($A_3 = 28$ măs.) excelînd prin conciziune atotcuprinzătoare. Secțiunea mediană ($C = 38$ măs.) nu poate fi concret identificată (cu B), deși posedă o tipologie ritmică (*c*) specifică, poate tocmai fiindcă nu are filiații structurale univoce (cu A), deși motivic este aproape recopiată. O putem identifica abstract (cu A și B , simultan), fiind noua sinteză, supremă, a *esențelor* subiectului, vitalitatea și năzdrăvănia copilărească făcînd aci una. Secțiunea mediană are condiția proprie, de *culme imagistică* unică. Faptul e puternic subliniat de structura timbrurilor ei (alămuri, preponderent), într-o adevărată joacă „de-a vitejii“, „de-a soldații“... De altfel, începutul ei (măs. 161) decalat puțin, coincide cu însuși axul temporal al lucrării (157 măs. + 157 măs.). Căci *ultima* (recurentă) tratare a subiectului ($BA_1 A = 88$ măs.) împlinește dimensiunile totale (314 măs.). Secțiunile sînt aci reeditate rezumativ; în special prima (B), păstrează doar ca o umbră schița melodicii vechi, înnoind imaginea destinderii și hîrjoanei copilărești. Avînturile șovăielnice, insistente totuși (din A_1), ecurile unor ultime chemări (din A), sînt din nou actualizate gingaș, cu tandrețe...

Însumînd, în întreaga lucrare este vorba despre un singur *subiect*, prezentat în etape, fără vreo alterare esențială a conținutului, dar cu o pregnanță deosebită rezultată din însăși modalitatea tratării: evolutiv antitetică (AA_1B), apoi evolutiv sintetică ($A_2 CA_3$) și în fine revoluțiv antitetică ($BA_1 A$), ca un „momento“...

În ansamblu, avem următoarele proporții :

Fig. 3

ETAPE	I	II	III
SECȚIUNI	A A ₁ B	A ₂ C A ₃	B A ₁ A
PROPORȚII	112 măs.	114 măs.	88 măs.

Redând marile etape ale imagisticii, nu însă și bogatele ei detalii, tabelul deschide problema

Fig. 4

SECȚIUNI	A	A ₁	B	A ₂	C	A ₃	B	A ₁	A
CENTRI TONALI	Fa	Fa modulant	Do modulant	Sol modulant	Sib	Fa modulant	Fa modulant	Fa modulant	Fa

Totuși, doar în esență apar ele ca atare. În concret, nu există tonalitate, dintre toate cele 12 ale sistemului, care să nu fie cât de pasager evocată. Lucrul de altfel l-am văzut prefigurată în embrion, încă din analiza subiectului. Astfel încât cu toată simplitatea sa — copilărească s-ar zice, în lumina avangardismului muzical contemporan — traectul rezumat se cere apreciat în toată complexitatea neastâmpăratei lui evoluții.

În această perspectivă judecând forma, vom cântări alternativele ce se propun de la sine :

1. *Formă-sonată?* Teza (AB), ca expoziție tonal divergentă ; *antiteza* (A₂) ca dezvoltare tonal-modulatorie, divergentă prin episodul adiacent (C) ; *sinteza* (A₃B), ca reexpoziție tonal-convergentă și finalul (A₁A) ca o *codă*, la început tonal-modulatorie și apoi stabilizată ; toate acestea sînt argumente „pro”. Ar fi însă și argumente „contra” : secțiunea A₁ înțeleasă ca punte, e imensă (40 măs.), egală în proporții cu însăși prima temă și mai ales, preponderentă față de a doua (B = 32 măs.) ; ca temă nu poate fi privită, pentru că reexpoziția (A₃) este pur și simplu prescurtarea ambelor prime secțiuni (AA₁) și nicidecum a celei de a doua ; în consecință — și numai cu tot dinadinsul — putem considera ca primă temă, întreg grupul incipient (AA₁ = 80 măs.), ceea ce confruntat cu dimensiunea temei secunde (B = 32 măs.) este evident disproporționat, unilateral ; apoi, lipsesc cu desăvârșire periodizările consistente marcând introductiv sau concludiv, cu ponderea cuvenită, secțiunile specifice sonatei (toate uzează de treceri, pasaje mai mult sau mai puțin lungi, mai mult sau mai puțin brusce, contrastante, e drept ; acestea pot fi însă cel mult, puncte de legătură, uneori infime ca proporții, în context) ; de asemenea, imagistica e departe de orice dramatism. Absența acoestui de altfel e hotărâtoare, toate confruntările ce evident au loc, fiind miniaturale, coloristice. 2. *Rondo?* E derutant faptul că atât la început cât și în final este adăogată ote o secțiune (A) ; altfel, alternanța cupletului și

forme muzicale a lucrării. Căci în arhitectonică, rolul formativ revine tuturor nivelurilor structurale mobile și dintre acestea am ignorat pînă acum traectul tonal.

Corespunzînd unei sistematice sonore unitare, dar și foarte suple, ce înglobează (am văzut) ethos-uri multiple, traectul e deosebit de fluctuant. Adîncite, structurile lui dezvăluie poate și alte aspecte, dar conform principiilor mari la care aderă, conturează aci cu suficientă claritate centre gravitaționale dominante în fiecare secțiune :

a refrenelor, clară, pare să risipească orice îndoială ; mai mult, conform celor anterioare (corespunzător conflictualității miniaturale pomenite), sîntem îndrumați spre o anume ipoteză : 3. *Rondo-sonată?* Argumente „pro” ; expunerea a două teme (AB), întîii divergentă, apoi (A₃B) convergentă tonal, în cadrul unei alternanțe de cuplete (A₁, A₂, A₃, A₁) și refrene (BCB). Argumente „contra” : structura tonal modulatorie accentuată atît în primul grup alternant (A₁BA₂), cît și în grupul secund (A₃BA₁). 4. *Formă arc (boltă)?* Apar acum limpede secțiuni contrastante, sub aspectul structurii lor tonale. De fapt două forme lied, instabile tonal, sînt încrustate într-o altă formă lied, stabilă tonal. Dacă admitem disproporția accentuată a etapelor componente :

Fig. 5

I	II	III	II	I
A	A ₁ B A ₂	C	A ₃ BA ₁	A
40 măs.	120 măs.	38 măs.	90 măs.	26 măs.

avem de-a-face cu o clasică formă tri-penta-partită.

Concluzii

E important să definim schema de formă. Imagistica nu trăiește deocît în — și prin — ea. Mai întîii, nu se pot contesta argumentele „pro”, ale fiecărei forme ipotetice, chiar dacă argumentele „contra” sînt și ele îndreptățite. În al doilea rînd să subliniem implicația nereliefată suficient pînă acum : proporțiile tuturor interpretărilor propuse sînt izbitor de inegale. În fine, constatînd sesizanta repetare a dimensiunilor în secțiunile extreme (A = 40 și A = 26) și în secțiunile imediat alăturate lor (A₁ = 40 și A₁ = 26), în rest constatăm de asemenea proporții distincte, nerepetate.

Tabelul sintetizator ar evidenția toate acestea :

Fig. 6

SECȚIUNI	A	A ₁	B	A ₂	C	A ₃	B	A ₁	A
TRAECT TONAL	Fa	Fa modulant	Do modulant	Sol modulant	Sib.	Fa modulant	Fa modulant	Fa modulant	Fa
PROPORȚII (MĂȘ).	40	40	32	48	38	28	36	26	26
SONATĂ	Tema I ? Tema II		episod		Tema I Tema II		dezvoltare		
	EXPOZIȚIE			DEZVOLTARE		REPRIZĂ		CODA	
RONDĂ	Intr.	cuplet		cuplet		cuplet		cuplet	
		refren		refren		refren		refren	
RONDO-SONATĂ	Tema I	cuplet		cuplet		Tema I cuplet		Tema II refren	
		Tema II refren		refren		cuplet		final	
ARC (BOLTĂ)	grupa I	grupa II			grupa III		grupa II		grupa I
IMAGISTICA (ARTICULAȚII IPOTETICE)					etc.		etc.		

Desigur, putem consacra *forma arc (boltă)* ca fiind cea mai unitar cuprinzătoare. Totuși prezența concomitentă a celorlalte trei, atribuie calități speciale formei cu adevărat concludente. Aci există o inextricabilă suprapunere, secționată dar și cimentată prin relații formale interne, diferențiate, egal îndreptățite, tot așa precum anumite jocuri pentru copii (cuburi, domino, caleidoscop, puzzle) compun figuri prin — dar și în pofida unor — tipare fixe, distinct conturate. Aceeași condiție o au unele tehnologii, artizanale (țesături) sau plastice (arta decorativă).

Actualmente, teoria consacră noi terminologii, înțelese dintr-o perspectivă lărgită prin studiul muzicii noi, al celei vechi sau chiar arhaice. Concurează aci denumiri pe cât de sugestive, pe atât de proprii ariei culturale respective. Este propusă printre acestea și *forma-vitraliu* (la O. Messiaen de ex.), inspirată desigur din tehnica specifică. Ea are legități esențiale, comune cu multe alte genuri decorative (în metal, lemn, ceramică, piatră etc.), contingente compoziționale impuse de însuși materialul. Noi nu ne vom opri însă la ea.

Subliniind eminența muzicalismului enescian, vom observa modalitatea organizată dar suplă, liberă și necesară ca însăși viața, prin care autorul a asigurat mesajului o exprimare potrivită, discursului fluentă. Trei tratări (AA₁B, A₂CA₃, BA₁A) evolutive, contrastante expresiv, epuizează astfel un bogat unic *subiect*, caracterizat prin relații complexe, coexistente dar neidentice, corespunzătoare atât unor conflicte miniaturale, epice (*sonata*), unei vitalități insistent reprezentată în alternanțe (*rondo*), cât și unei remarcabile tensiuni concentrice (*arc tri-penta-partit*). Astfel, simplă, de maximă eficiență totuși, singura concludentă aci este *forma mozaic*. De reală inspirație, ea nu este facil expeditivă, exterioară. Dimpotrivă, aderă intim la expresivitatea programatică, la intensitatea interiorizării. Orice in-

terpretare adecvată, nu poate face abstracție de această formă.

Efortul îndelung de a pătrunde sensurile lucrării se află răsplătit. E pasionant să vezi născându-se noul în artă. Numai practica socială îi poate consacra desigur, valoarea. În prezent, a sosit vremea ca polivalența enesciană să-și afle fără îndoieli, recunoașterea justă. Dorită sau nedorită, ea se impune. Cu o modestie sublimă prin semnificații, George Enescu și-a cizelat creația exemplar, de-a lungul întregii vieți. E inutil acum să observăm cât de lucid a făcut-o. Fapt e că muzica, disciplina formelor muzicale i se poate socoti datoare, nu atât pentru că sintetizând cele mai variate tradiții, a „inventat“ o formă; marele său merit este că a atins pragul adevăratei măiestrii, întruchipând în forme *necesare* o expresie artistică cu adevărat *liberă*, profund *personală*.

Unui subiect îi pot fi aplicate multe tratări, nenumărate chiar. Fiecăreia îi corespund însă alte semnificații. În „*Copii în aer liber*“ există un acord deplin: „*vîrsta de aur*“ este văzută dintr-un unghi specific, pătrunzător pînă la esențe, cu o mare putere de sugestie. Tonul confesional, măiestria tratării, toate sînt coordonate particulare, dar conținuturile de idei și afecte, sînt tipice pentru o optică profund umanistă: viziunea senină este echilibrată de adîncimea expresiei, vitalitatea debordantă, de disciplina construcției, realizarea îndrăzneată, de spiritul ponderat, forța evocatoare, de discreția nuanțelor.

Toate acestea sînt de fapt unul și același lucru cu imagistica lucrării, nespuse de bogată. Ea coincide în articulații, am văzut, cînd cu cele ale micro — cînd cu ale macro — structurii. Tocmai de aci rezultă viața lăuntrică intensă, întru totul specifică discursului muzical enescian. Asimetriile lui ilustrează cu consecvență îndoitul farmec al *tematicii* și *tratării* muzicale, al *limbajului* și *măiestriei*, al *artei* dar și al *personalității* creatoare.

(va urma)

Spiritul vizionar al criticului muzical

Motto :

„...Numai o concepție înaltă despre artă îmi poate da mie ardoarea și statornicia ei“.

G. CALINESCU

Nu sînt dintre acei muzicieni care manifest o atitudine de îngîmfare față de critica muzicală ; dar nu sînt nici dintre ceilalți, care să fiu sclavul ei !

Consider că atunci cînd aceasta este încredințată unor muzicieni cu o înaltă pregătire profesională, care își concep materialele în virtutea semnificațiilor nobile ale citatului istoricului latin Tacit — „Sine ira et studio“ — adică cu o totală lipsă de ură și părtinire, ea își atinge într-adevăr scopul, de a promova spiritul progresului în viața artistică.

Într-o cronică muzicală se pune problema stilului literar. Este mijlocul prin care ceea ce spune cronicarul pătrunde direct sau mai puțin direct la iubitorul de muzică. Din capul locului sînt împotriva unui stil complicat, greoi, cu beție de cuvinte și cu un abuz de „tehnicism“. După părerea mea stilul trebuie să fie simplu, — fapt ce nu exclude complexitatea ! — avînd parcă ceva din limpezimea cristalului. El nu poate fi niciodată echivoc, ci dimpotrivă încă din primele rînduri atitudinea de „pro“ sau „contra“ trebuie să reiasă cu o deosebită claritate. Sub acest raport semnalez uneori prezența unui stil apologetic, încît ne lasă impresia că totul ni se înfățișează în lumina cea mai vie. Desigur că sînt cazuri cînd unele realizări interpretative, creatoare sau muzicologice merită cele mai frumoasetribute. Dar, alteori, cînd lipsurile sînt evidente, este o enormă greșală să nu le expunem așa cum se cuvine. Întîlnim adesea „respectul greșit înțeles față de maeștri“ ; în ceea ce mă privește, presupun că o critică bine documentată, departe de stilul arrogant sau jignitor, poate și trebuie să vină în ajutorul oricărui artist, indiferent de vîrstă, indiferent de măiestria pe care o posedă. N-am făcut niciodată granițe ireductibile între generații ; nu odată întîlnim în istoria artelor realizări finite la creatori foarte tineri și opusuri mai puțin convingătoare la cei cu îndelungată activitate și invers. Cît de emoționant relatea Enescu că tineretea este o stare a spiritului, îmbătrînești atunci cînd nu mai ai idealuri, cînd nu te mai entuziasmezi. Tot în acest context cred că e bine să avem în față asertațiunea în virtutea căreia „măiestria nu așteaptă întotdeauna numărul anilor“...

Un critic ca și un muzicolog autentic trebuie să privească trecutul de pe poziția prezentului și chiar viitorul în același sens, fiindcă o critică

obiectivizantă, estetizantă la maximum nu poate fi niciodată într-o trainică corelație cu marile semnificații etice ale artei din toate timpurile !

Sub aspectul tehnic al criticii muzicale, nu exclud metafora, lirismul poetic, stilul literar cu multe figuri viu colorate, căci nu trebuie să uităm niciodată axioma, în virtutea căreia stilul abstract, nu poate niciodată să emoționeze. Tot atît de justă cred că este acordarea unui rol important termenilor de specialitate, de pildă analiza conceptului melodic, armonic, polifonic, arhitectural, timbral al artistului respectiv. O creație muzicală înfățișată în prima audiere trebuie plasată în contextul general al istoriei artelor, trebuie evidențiat ce aduce nou, personalitatea stilului, în cazul operelor eclectice e bine să diferențiem influențele despersonalizatoare de ceea ce reprezintă autenticul. Nu cred că este lăudabil punctul de vedere al unor cronicari care fac diferențe artificiale între tradiție și inovație. Ele sînt în strînsă corelație și gîndurile îmi aleargă în acest fel spre admirabila frază a lui Ovid Densusianu : „Tradiția bine înțeleasă e ca o coloaună de marmoră rămasă de la un templu vechi pentru a înălța altul nou“. Există artiști de sinteză și artiști care revoluționează limbajul, dar și într-un caz și într-altul nu putem vorbi de o rupere totală cu trecutul. Palestrina nu a adus lucruri noi, el a perfecționat ceea ce au făcut contemporanii săi, în timp ce Beethoven sau Wagner, pornind de la ceea ce a fost valoros au clădit universuri noi. Ar fi absurd să spunem că Palestrina ar fi mai puțin „important“ decît Wagner sau Beethoven... Comparațiile tendențioase ca și cele extravagante nu-și au rostul. De asemenea, preferința pentru interpreți de tipul dionisiac în dauna celui apolinic și viceversa mi se pare complet nejustificată. Richter este un pianist romantic, tumultos, mareț prin patosul incandescent al tălmăcirilor sale. Ciccolini sau Lipatti, dimpotrivă, ei atrag atenția prin tălmăcirile echilibrate, de un spirit clasic, cu un patos reținut, dar nu lipsit de profunzime. Aceeași paralelă poate fi întîlnită și la cîntăreți și la dirijori. Aș extinde considerațiile și în domeniul muzicologiei. În unele cărți se relevă spirit de sinteză, un apreciabil simț al istoriei, în altele remarcăm talentul de portretist, tendința spre eseu izolat, spre miniatură, incluzînd bineînțeles observații fine și originale. Cine ar putea să excludă pe Vianu, pledînd pentru Călinescu, sau pe Sigismund Toduță, mai prolix, inclînînd spre Zeno Vancea, mai enciclopedic ? Am luat aceste patru exemple foarte caracteristice, dorînd în mod sincer să arăt că fiecare contribuție este prețioasă și un autor completează pe celălalt, conturînd puncte de vedere foarte convingătoare.

Aruncînd o privire de ansamblu asupra criticii noastre muzicale, aș fi nedrept dacă nu aș semnaliza cu entuziasm realizările finite. Dar aș păcătui prin nedoritul „stil apologetic“ dacă nu aș manifesta serioase rezerve față de lipsa de pregătire profesională a unor cronicari, față de tonul monocrom al multor cronici în ziarele noastre — chiar cele mai de seamă — și nu o dată trebuie să spun cu sinceritate : mă supără tomul

care nu angajează nici o părere! Este adevărat că nu-i ușor să fii critic. Trebuie să posezi un înalt simț moral, vocație și mai ales curaj. Desigur că atât eu cât și dumnevoastră dragi melomani ne bucuăm sincer când manifestarea artistică atinge o înaltă măiestrie și când cronica muzicală se transformă într-un eseu profund, creat cu înțelepciune, având multe rezonanțe.



Cronica muzicală ridică foarte multe probleme. Îmi voi expune punctele de vedere raportate la un aspect mai aparte: „spiritul vizionar al cronicarului muzical“...

De cele mai multe ori, tonul cronicilor aclamă personalități consacrate, în timp ce nu o dată, — atât la noi în țară cât și în țări cu o bogată tradiție artistică, — se evidențiază o oarecare timiditate în ceea ce privește analiza profundă a viitorilor maestri ai artei sonore.

În istoria muzicii universale multe sînt exemple când spiritul îngust și pregătirea profesională superficială au contribuit la oprirea ascensiunii armonioase a multor talente create și interpretative. Cu o legitimă satisfacție reliefez și nenumărate pilde mărețe, ce au adus o reală contribuție la promovarea spiritului înnoitor al artiștilor convinși, că într-o epocă de profunde transformări sociale, elementele noi de formă, în perfectă și trainică corelație cu cele de conținut, sînt imperios necesare.

În Franța, muzica lui Beethoven a pătruns foarte greu. Hector Berlioz a fost acela care a înfruntat cu curaj pe toți acei cronicari care nu intuiau esența miraculoasă a creației Titanului de la Bonn și a arătat noutatea tehnicii sale componistice — mai ales natura dialectică a discursului muzical, virilitatea expresiei melodice, dramatismul dezvoltărilor, polifonia densă în ultima perioadă și tendința spre a revalorifica conceptul modal — toate acestea izvorîte din estetica sa, viguroși ancorată în idealurile umaniste ale Revoluției franceze. Mendelssohn-Bartholdy redescoperă pe Bach după decenii de uitare și atât pe plan interpretativ propriu-zis, cât și pe cel teoretic promovează o operă monumentală pe nedrept dată uitării. În timp ce Hanslick și mulți alți tipi „Beckmesser“ îl decapitau pe Richard Wagner, doi artiști cu preocupări estetice deosebite, îl aclamă: Franz Liszt și Charles Baudelaire. Și unul, și altul, ne dezvăluie noutatea concepției componistice wagneriene, atât în ceea ce privește revoluționarea teatrului muzical, cât și în ceea ce privește densitatea armoniei cromatice și enarmonice, ineditul orchestrației — cu emanciparea suflătorilor de alame, a registrului acut al corzilor sau a instrumentelor de culoare: corn englez, harpă și altele.

În muzica românească, George Breazul are marele merit de a arăta cu remarcabilul său spirit analitic în ce constă valoarea de netăgăduit a „grupului de la Carmen“, în frunte cu Dumitru G. Kiriac și George Cucu. Tezele sale de această natură sînt întărite de Constantin Brăiloiu, când arată autenticitatea concepției modale a aceluiași

D. G. Kiriac. Iar ca un punct culminant al demonstrației mele citez cîteva rînduri ale lui Bela Bartok din 1922, când afirmă categoric, înțelepciunea dominînd toate orizonturile: „— Cunoscorurile mixte ale Du și cred că du sîntești singurul în România care se ocupă de muzica populară ca adevărat artist“! Cu bucurie am citit și cuvintele entuziaste ale unei personalități germane — Hartmann — ce elogiază concepția estetică a lui Dimitrie Cuclîn, în deceniul al 4-lea al veacului nostru.

Mihail Jora este „descoperit“ încă cu prilejul debutului său de marele critic Emanoil Ciomac, într-o perioadă când foarte mulți îl considerau „extravagant“... Iată ce spune încă în 25 februarie 1919: „Ascultînd de acest glas lăuntric al firii sale latino-orientale, cred că Jora va putea să ne dea o muzică ce-și va avea printre celelalte un loc de frunte, un loc cu totul al ei“. La rîndul său, Mihail Jora va analiza cu admirație marile realizări ale epocii interbelice, perioadă în care maestrul neîntrecut al liedului și baletului românesc s-a afirmat și în domeniul criticii muzicale. Redăm cele expuse în martie 1941 despre Alexandru Zirra, autorul dramaticei opere „Alexandru Lăpușneanu“: „Ea ni se înfățișează astfel nu numai drept o operă bună, dar ceea ce e mult mai însemnat, drept o operă dramatică românească de înaltă ținută, în care elementul popular nu este scop, ci nou mijloc de expresiune muzicală în teatru, așa cum numai Drăgoi izbutise, pînă acum, cu „Năpasta“... Totala dăruire a acestui remarcabil exponent al criticii muzicale românești reiese și din modestia și adîncă concentrare cu care își concepea materialele. Iată cum își începe în 21 octombrie 1955 comemorarea lui George Enescu, la o vîrstă când era deja consacrat și apreciat ca un șef de școală: „Faptul de a aduce în fața dv. un primos amintirii aceluia ce a fost George Enescu, mă tulbură și mă neliniștește“... Și cîte exemple aș mai putea cita!

Ce deducem din toate acestea? Cronicarii trebuie să ia parte și la manifestări în care riscul de a-și expune o părere e destul de mare. Mai precis, mă refer la primele audiții al unor talenți creatori, ce nu vor să imite epigonic pe înaintașii lor, ci pornind de la ceea ce este viu și valoros în tradiție, descoperă legi noi de îmbinare ale multiplelor mijloace de expresie, mergînd pînă acolo cu îndrăzneala și vigoarea talentului, încît din „haos“, dăltuiesc „forma“!

În concluzie, „spiritul vizionar al cronicarului“ raportat la intuiția noilor valori artistice, constă tocmai în faptul de a nu cădea pradă unui tehnicism arid, unui „simplu joc sonor“ sau tentației modelor, ci de a căuta să descopere ce este autentic, expresiv, peren și înălțător în opusurile inedite, fie că sînt de pe poziții mai clasice concepute, fie că se înscriu în golfulurile tumultoase ale căutărilor febrile și convingătoare.

DORU POPOVICI

Schiță a unei metodologii de cercetare pedagogică în învățămîntul muzical

de ALEXANDRU TRIFU

Practica învățămîntului poate atinge performanțe mereu superioare dacă părește calitatea de *meșteșug* și se ridică la calitatea de *artă*.

Schimbarea de la actul de *reproducere* la actul de creație nu poate avea loc decît pe bază de *cercetare*.

Această condiționare se explică prin funcțiunile creatoare fundamentale ale cercetării: *descoperirea* — de tendințe, de necesități noi și autentice în învățămînt și *invenția* — de soluții noi și eficiente didactice.

Dependența perfecționării învățămîntului muzical de cercetare pedagogică a devenit inexorabilă în perioada contemporană.

Întrebările ce apar astăzi în procesul educativ au un caracter de permanent inedit — fie reconsiderare, fie noutate integrală — și cer răspunsuri ce trebuie să fie caracterizate prin continuă optimizare.

Orice ramură sau obiect de învățămînt sînt menținute și promovate în actualitate socială dacă dovedesc maximum de eficiență pe care-l obțin prin cercetare.

O recentă investigație — 1966 — pe plan mondial a scos la iveală faptul că învățămîntul muzical este singurul care nu apare în cîmpul cercetării de nivel contemporan.¹ Această situație trebuie apreciată ca fiind deosebit de gravă prin urmările ei asupra educației muzicale, dată fiind creșterea influenței științei și tehnicii asupra formării tineretului, avans care în cazul absenței influenței artelor amenință serios cultura umanistă contemporană.

Pornind de la acest decalaj, necesitatea extinderii și adîncirii cercetării pedagogice pe domeniul muzical devine un imperativ. Ea a început să fie resimțită pe plan mondial. Ne gîndim cînd spunem aceasta la inițiativele din ultimii ani ai I.S.M.E. ce în cadrul Congresului internațional de educație muzicală de la Dijon din anul 1968 și mai cu seamă la Con-

gresul internațional de educație muzicală din anul acesta de la Moscova a acordat o atenție sporită abordării științifice a fenomenului educativ muzical.

Capacitatea cercetării științifice pedagogice de a rezolva problemele care formează obiectul său depinde în primul rînd de *metodologia* de care este călăuzită.

Se știe că metodologia este ansamblul de principii, metode, forme, care condiționează succesul procesului cunoașterii științifice. Grație ei aceasta poate răspunde la trei întrebări esențiale: ce să cerceteze (obiectul); de ce să cerceteze (finalitatea); cum să cerceteze (metode, principii, forme).

De o călăuză metodologică principală adecvată are nevoie cercetarea pedagogică în domeniul învățămîntului muzical actual. În elaborarea acestei metodologii am avut în vedere particularitățile metodologiei pedagogice din trecut, trăsăturile generale ale metodologiei pedagogice de astăzi, probleme esențiale ale învățămîntului muzical românesc și de peste hotare.

Metodologia pedagogică din trecut deși a manifestat unele intenții pozitive s-a caracterizat în mare măsură prin confuzie sau substituție a experienței didactice cu cercetarea științifică, considerînd experiența didactică drept bază a îmbunătățirii învățămîntului muzical și prin unilateralizare în abordarea științifică a fenomenului educativ muzical, folosind aproape în exclusivitate metoda observației și încă în mod neorganizat. Consecințele acestei metodologii au fost subiectivism în rezultatele cercetării — prezentate însă ca esențializatoare și obiective — și valabilitate locală și personală a soluțiilor practice — dar cu pretenție de eficiență generală și chiar „definitivă”. Concretizarea acestor consecințe a constat în absența unui studiu sistematic la baza măsurilor de îmbunătățire a învățămîntului muzical, fluctuații destul de frecvente în conținut și organizare. Toate acestea au periclitat formarea gustului muzical al elevilor din școlile de cultură generală și pregătirea viitorilor

muzicioieni din școlile de muzică și din conservatoare.

Metodologia pedagogică actuală se caracterizează în general prin obiectivitate reală și abordare multilaterală cu urmări teoretice și practice autentice optimizatoare. Întrucît despre această metodologie ne ocupăm mai departe, nu insistăm asupra ei deocamdată.

Fenomenul educativ muzical contemporan, cel de al doilea factor principal care determină particularitățile metodologiei noastre, se caracterizează prin complexitate și dificultăți inexistente în cea mai mare măsură în trecut. Acestea se referă la conținutul și finalitatea învățămîntului muzical și cer reconsiderarea principiilor, metodelor, formelor și a raporturilor dintre elev și profesor în procesul de educație muzicală. Ele sînt reflexul pedagogic al tabloului actual al creației muzicale căruia îi sînt proprii corelații dintre cele mai surprinzătoare cu tehnica și știința și controverse dintre cele mai profunde privind factura, limbajul, mesajul ei, existența însăși a muzicii.

Un fenomen nou, cel puțin prin accentul și acuitatea sa, este dependența din ce în ce mai strînsă dintre arta muzicii și pedagogie.

Problema comunicării muzicii și ca atare însăși viața și ființa acesteia, datorită particularităților creației muzicale actuale, nu mai poate fi rezolvată fără cercetare pedagogică și acțiune educativă și nici *cercetarea pedagogică și acțiunea educativă* nu pot obține rezultate științifice și soluții didactice fără raportarea directă la conceptele și lucrările muzicale de astăzi.

În lumina acestor date și probleme, metodologia de cercetare pedagogică în învățămîntul muzical credem că trebuie să aibă următoarele caracteristici: *factură științifică și experimentală și caracter complex de abordare a problemelor*.

Factura științifică și experimentală înlesnește *descoperirea* de tendințe și necesități noi și *invenția* (elaborarea) unor soluții noi, prin metoda experimentală ca metodă de bază întregită cu alte metode.

Caracterul complex de abordare a problemelor deschide posibilitatea descoperirii implicațiilor mai profunde ale fenomenului educativ muzical și aduce rezolvări mai subtile formării gustului estetic muzical și a viitorilor muzicioieni prin sesizarea: a) interrelațiilor dintre obiectivele cercetării; b) stu-

¹ Buts de la recherche pédagogique et nature des travaux (Bulletin du Bureau International d'Education, Genève, 1966, p. 161).

diul problemelor învățămîntului muzical prin elementele lui interne și conexiunile lui externe; c) caracterul interdisciplinar al acestui studiu; d) transformări variate ale experienței didactice de-a lungul procesului de cercetare.

Aceste caracteristici ale metodologiei de cercetare pedagogică în învățămîntul muzical se exprimă prin: trăsăturile structurale și funcționale ale modelului pedagogic; contextul în care este integrat modelul pedagogic, relațiile modelului pedagogic cu alte instituții adecvate lui, cadrele de specialiști, dinamica relațiilor dintre experiența didactică și cercetarea științifică, finalizarea cercetării științifice etc.

Modelul pedagogic prin structura și funcțiunile sale este, în felul în care îl concepem, organismul principal al cercetării adecvate învățămîntului muzical.

Prin *structura* sa modelul pedagogic reproduce organizarea procesului educativ muzical. El este alcătuit din laborator și școală de experimentare — de diverse tipuri — normale, speciale — de diverse nivele — antepreșcolar, preșcolar, școlar, universitar.

Prin *funcțiunile* sale, modelul pedagogic realizează investigarea învățămîntului muzical și elaborează rezultate științifice ce pot deveni propuneri de schimbări pozitive ale acestuia.

Contextul este constituit din creația muzicală și unele discipline teoretice și aplicative.

Relațiile modelului pedagogic cu elementele constitutive ale contextului sînt fundamentale și complementare.

Deosebirea între aceste relații rezultă din gradul de utilitate cu care ele răspund necesităților teoretice și aplicative ale modelului pedagogic.

Cercetarea arată că necesitățile primordiale sînt cele legate de conținutul și finalitatea învățămîntului muzical. De aceea modelul pedagogic stabilește relația fundamentală cu: creația muzicală, estetica, etica și pedagogia.

Pe fondul acestei relații fundamentale modelul pedagogic stabilește relațiile complementare cu celelalte elemente componente ale contextului, care privesc principiile, metodele, formele de învățămînt etc., fără a exclude problemele de conținut și finalitate.

Astfel:

— conținutul și finalitatea estetică sau artistică trebuie să fie abordate în relație și cu etnomuzicologia, folclorul, istoria muzicii, acustica, știin-

țele naturii, tehnica actuală, teoria muzicii, cibernetică, psihologia, antropologia filozofică etc.;

— metodele, formele, regimul de muncă și odihnă în învățămîntul muzical de specialitate ar fi imposibil de cercetat și îmbunătățite fără anatomie, fiziologie, cibernetică, psihologie, medicină generală, pediatrie, neurologie.

Întreaga muncă de cercetare desfășurată de către modelul pedagogic nu ar putea să păstreze și să-și dezvolte factura științifică și caracterul complex dacă nu ar avea strînse și permanente relații cu scientologia, informatica, logica cercetării științifice, noi discipline metodologice generale ce dezvoltă liniile esențiale de desfășurare și conducere a cercetării științifice în orice domeniu.

Contextul poate suferi schimbări, iar relațiile lui cu modelul pedagogic pot varia în raport de necesitățile teoretice și aplicative ale învățămîntului.

Cadrele de specialiști, din laborator sînt psihologi, pedagogi, metodicieni, teoreticieni ai muzicii, fiziologi, ciberneticieni, medici, sociologi, esteticieni, compozitori, interpreți etc.

Cadrele din școlile de experimentare sînt profesori, asistenți, medici etc., corespunzători tipului și nivelului de școală experimentală care colaborează cu cadrele de specialiști din laborator.

Raporturile cu *instituțiile științifice* — institut de cercetări, congrese, conferințe etc., interesează documentarea și dezvoltarea continuă a facturii științifice și a nivelului cercetării și au în vedere comunicarea și difuzarea rezultatelor științifice ale studiului.

Raporturile cu *instituțiile didactice* privesc dinamica relațiilor dintre experiența didactică și cercetarea științifică și se referă la inițiativa cercetării, obiectul și finalizarea practică a acesteia.

Instituțiile didactice oferă cercetării științifice posibilitatea informării privind realitatea didactică muzicală.

De o deosebită însemnătate pentru înțelegerea metodologiei ce o propunem, am spune chiar fundamentală, este *dinamica relațiilor* dintre cercetarea științifică și experiența didactică ce are loc prin procesele de transfer științific și didactic.

Cercetarea trece prin mai multe etape — ce nu se succed liniar: *informarea* privind faptele, *tendențele*, *necesitățile* de ordin educativ-muzical, *stabilirea*

unor date și *desprinderea* unor probleme corespunzătoare acestor fapte, *tendențe* și *necesități*, *transferul* problemelor în *ipoteze de lucru*, *studiul acestora* și *obținerea* unor rezultate științifice.

Modelul pedagogic stabilește și întreține relații permanente și cu anumite instituții de învățămînt constituite în școli de aplicație în scopul verificării și generalizării didactice a rezultatelor științifice și al transformării acestora în soluții didactice.

După efectuarea acestor activități, modelul pedagogic comunică cu instituțiile de învățămînt și educație muzicală în vederea concretizării optimizării procesului de învățămînt muzical sub forma de *rezolvări metodice*. Astfel, instituțiile de învățămînt și educație muzicală, respectiv *experiența didactică*, devin beneficiare ale activității de cercetare desfășurată de modelul pedagogic pe care bază își sporesc performanțele.

În afară de experiența didactică, un alt izvor principal de cercetare este *experiența artistică* din afara instituțiilor de învățămînt și educație muzicală, care reflectă cerințele finale cărora învățămîntul trebuie să le facă față.

Desfășurarea cercetării științifice are loc potrivit unei strategii și unei tactici. *Strategia* reprezintă forma de conducere a ansamblului cercetării științifice ca de pildă stabilirea principalelor relații ale modelului pedagogic cu anumite componente din contextul său în vederea restructurării învățămîntului muzical preșcolar s.a. *Tactica* se referă la efectuarea cercetării într-un caz dat, ca de pildă studiul fiziologic al oboselii elevilor în cursul studiului pianistic etc.

Cercetarea pedagogică muzicală are anumite obiective, se bazează pe anumite premise subiective, ține seama de condițiile obiective în care are loc procesul de învățămînt muzical, de anumite puncte de referință la care raportează eficiența educației muzicale.

Obiectivele cercetării pedagogice cuprind finalitatea procesului instructiv educativ, procesul educativ instructiv, factorii principali — elevul și profesorul —, instituțiile de învățămînt.

Premizele subiective se referă la școlar, student: caracteristici anatomofiziologice somatice și nervoase, psihologie de ansamblu — particularități individuale și de vîrstă, capacitatea muzicală — înzestrarea, dezvoltarea.

Tabloul condițiilor obiective școlare și extrașcolare include unități de edu-

cație și învățămînt, familia (în absența acesteia creșa, leagănuș, casa de copii școlari etc.) grădinița de copii (obișnuită sau de muzică), școala generală de 10 ani, liceul de cultură generală, școala de muzică de 8 ani, liceul de muzică de 12 ani, conservatoare, școli populare de artă, instituții de cultură muzicală, medii sociale, instituții de răspîndire a culturii muzicale.

Punctele de referință pe plan național și internațional contribuie la definitivarea rezultatelor științifice, prin interpretarea datelor cercetării, ajută la determinarea valorii teoretice și practice a acestora pentru dezvoltarea cercetării științifice și perfecționarea procesului de învățămînt muzical, servesc la aprecierea contribuției acestora în raport cu necesitățile culturii muzicale, nivelul culturii artistice din alte domenii, cu nivelul culturii umaniste, culturii științifice, tehnicii, societății.

Este presupusă aici paralela între randamentul învățămîntului muzical și randamentul celorlalte obiecte sau ramuri de învățămînt.

Caracterul complex al dinamicii relațiilor dintre experiența didactică și cercetarea științifică explică în mare măsură dificila acceptare a ideii condiționării practicii educativ-instructive de cercetarea științifică. Totodată acest caracter complex ne face să înțelegem anevoioasa pătrundere a rezultatelor cercetării științifice în practica învățămîntului la care se adaugă, pe lîngă puternica forță de inhibiție generată de practicarea în continuare a particularităților negative ale metodologiei din trecut, profilul încă nereconsiderat al profesorului din învățămîntul muzical.

Profesorul trebuie să fie astăzi și *un cercetător*, să posede capacitatea de a descoperi și inventa și să aibă pregătirea adecvată, grație căror însușiri să poată fi proiectant, executant și controlor de calitate al propriei sale acțiuni educative.

Ca *proiectant*, profesorul își reprezintă ansamblul întregului proces instructiv educativ pe care urmează să-l realizeze, etapele principale prin care acest proces ar trebui să treacă, întrebările pe care le pune fiecărui etapă, pentru care imaginează modalități de înfăptuire, răspunsuri adecvate.

Ca *executant* profesorul transpune

în practică proiectul elaborat pe care-l variază în mod deliberat de la caz la caz, de la moment la moment.

Ca *controlor de calitate* profesorul trebuie să aprecieze valoarea concretă a tuturor actelor pe care le-a imaginat ca proiectant și le-a realizat ca executant.

Trăsătura de cercetător în procesul educativ instructiv muzical este impusă de necesitatea de a *preveni* realizarea pur întâmplătoare, spontană a scopurilor și sarcinilor învățămîntului muzical, de a *înlătura* nesensizarea la timp, după absolvirea clasei sau, mai grav, a școlii a deficiențelor apărute în procesul instructiv educativ, cînd orice remediere este total sau parțial imposibilă în probleme atât de importante ca formarea gustului și a muzicianului.

Profesorul-cercetător este cerut astăzi și de nevoia mai generală, dar nu mai puțin presantă, ca educatorul să devină un colaborator real al unui organism de cercetare, participare ce condiționează în bună măsură succesul cercetării.

Astfel faza *rezolvării metodice* ieșind din sfera propriu-zisă a cercetării pedagogice trebuie să găsească în profesor cercetătorul care să descopere și să explice disonanța dintre soluția didactică și rezolvarea metodică, să verifice obiectiv eficiența practică a rezultatelor cercetării științifice, să-și fundamenteze științific corijările procesului de învățămînt etc.

Prin asemenea activitate creatoare științifică profesorul poate pe plan local să sporească valoarea actului educativ, iar pe plan general să contribuie la continua perfecționare a procesului de învățămînt muzical.

Această participare devine operantă dacă se trece la reorientarea actualilor cadre didactice și mai cu seamă pentru viitor dacă se reconsideră actualul sistem de pregătire a profesorilor pentru învățămîntul muzical.

Potrivit acestor cerințe în Conservatorul de muzică din București a fost creat, în cursul anului 1968, un *laborator de cercetări pedagogice*. Acesta întreprinde cercetări în diverse unități de educație și învățămînt în care are loc procesul de educație muzicală dintre care unele ar urma să devină „școli de experimentare”, pentru a întregi astfel modelul pedagogic.

Activitatea sa se călăuzește după metodologia indicată mai sus. Laboratorul și-a pus ca temă centrală „studiul științific al posibilităților de optimizare a învățămîntului muzical de cultură generală și de specialitate”. În acest sens în cursul anului 1958—1969 au fost supuse studiului științific următoarele probleme: *Oboseala în învățămîntul pianistic* (prof. Cămeniță Stela și dr. Adrian Klein); *Supraîncărcarea elevilor din școlile de muzică* (prof. Lungu Constanța, prof. Năstăscu Melania, prof. Stoica Gheorghe, prof. Stănculescu Paula); *Terapeutică prin muzică* (prof. Erna Glanz); *Eficiența predării instrumentelor de suflat în învățămîntul muzical de specialitate — școală și liceu de muzică* (asist. Ioan Avesalon); *Inceputul studiului pianistic la copii* (asist. Carmen Atanasiu); *Eficiența învățămîntului muzical în școlile de cultură generală* (prof. Anton Scornea); *Schimbări în educația muzicală preșcolară* (prof. univ. Al. Trifu și prof. Gabriela Munteanu); *Schiță a unei metodologii de cercetare pedagogică în învățămîntul muzical* (prof. univ. Al. Trifu).

În anul universitar 1969—1970 au fost abordate alte probleme a căror cercetare s-a reflectat în comunicările: *Metode calitative și cantitative în aprecierea vocilor de performanță* (conf. univ. Nicolae Gafton); *Constante și variabile în formarea tehnicii pianistice* (lectorii Ana Pitiș și Ioana Minei); *Predarea teoriei și solfegiului în școlile de muzică de 8 ani* (prof. Nițulescu Ozana); *Procesul de învățămînt muzical superior ca proces de cercetare prin joc* (prof. univ. Alexandru Trifu).

De asemenea au prezentat recenzii — referate din literatura de specialitate de psihologic, pedagogic și estetică muzicală contemporană tov. profesoare L. Chiriac și Visky Edith.

În acest timp Laboratorul de cercetări pedagogice a participat la sesiuni științifice ale Conservatorului din București cu comunicări prof. Cămeniță Stela și Adrian Klein, conf. univ. Gafton Nicolae, prof. univ. Alexandru Trifu.

În ultimul an, Laboratorul de cercetări pedagogice și-a extins relațiile științifice în țară. Menționăm cercetările inițiate la școlile și liceele de muzică din București, Ploiești, Brașov, Sibiu, Pitești, Craiova, Constanța. Școala de 8 ani din Giurgiu, în scopul

elaborării unor metode și procedee științifice de determinare a capacității muzicale și de îmbunătățire a modalităților de educație muzicală a elevilor deosebit de înzestrați muzical.

La această cercetare, pentru specialitatea pian participă tov. lectori Ana Pitiș și Ana Minci și profesori de pian de la școlile și liceele de muzică indicate mai sus.

În anul acesta Laboratorul a stabilit unele relații științifice cu străinătatea. În acest sens menționăm informațiile reciproce dintre membrii laboratorului și prof. dr. Paul Michel, directorul secției didactice de la „Hochschule für Musik Franz Liszt“ din Weimar, ce ne-a vizitat țara.

Asemenea relații pe care le vom extinde în anul viitor, au darul să mărească potențialul științific al laboratorului de cercetări, să sporească nivelul tehnicii cercetării, să crească astfel șansele atât de dezvoltare a capacității cercetărilor cât și de obținere a unor rezultate științifice mai diverse și a unor soluții didactice mai adecvate.

Conchizând asupra analizei problemei metodologiei de cercetare pedagogică și învățământul muzical, asupra structurii și aplicării ei, reiese că îmbunătățirea învățământului muzical (de orice tip și grad) nu trebuie să fie efectul unui act superficial, pripit, direct, de reflectare reproducătoare, personală, aproape spontană a experienței didactice, ci produsul unui proces profund, indirect, de refracție creatoare a practicii învățământului muzical în care discipline, metode, cadre didactice, colective de cercetători, aparatură etc., sînt antrenate într-o muncă intensă și serios organizată.

Ca și în arta muzicii și în arta educației muzicale graba nu are ce căuta.

Problemele sînt prea complexe și de prea mare răspundere ca să fie soluționate printr-un deus ex machina.

Nu trebuie pierdută din vedere finalitatea procesului de învățământ muzical: cultura muzicală și muzicienii.

Dar chiar de ar fi vorba numai de „începutul“ educației muzicale, ce ca atare pare elementar, ar trebui să nu uităm că știința microparticulelor este una dintre cele mai complicate discipline contemporane.

V I O A R Ă

Premiul I	— Silvia Marcovici	— R.S. România
Premiul II	— Ruben Agaronian	— U.R.S.S.
Premiul III	— Filipp Hirshorn	— U.R.S.S.
Premiul IV	— Rainer Kussmaul	— R.F. a Germaniei
Mențiune	— Andrei Agoston	— R.S. România
Mențiune	— Eugen Sîrbu	— R.S. România
Mențiune	— Maria Maszalits	— R.S. România
Mențiune	— Krzystof Jakowicz	— R.P. Polonă

P I A N

Premiul I	— Dmitri Alekseev	— U.R.S.S.
Premiul II	— Mack McCray	— S.U.A.
Premiul III	— Radu Toescu	— R.S. România
Premiul IV	— Enrique Perez de Guzman	— Spania
Mențiune	— Manana Doigeașvili	— U.R.S.S.
Mențiune	— Vladimir Tropp	— U.R.S.S.
Mențiune	— Aleksandr Malkus	— U.R.S.S.

C A N T O (femei)

Premiul I	— Eugenia Moldoveanu	— R.S. România
Premiul II	— Niële Ambrazaitite	— U.R.S.S.
Premiul III	— Nadejda Vainer	— U.R.S.S.
Premiul IV	— Elena Duma	— R.S. România
Mențiune	— Barbara Gubisch	— R.D. Germană
Mențiune	— Rodica Toma	— R.S. România

C A N T O (bărbați)

Premiul I	— Gheorghe Crăsnaru	— R.S. România
Premiul II	— Konstantin Plujnikov	— U.R.S.S.
Premiul III	— Emil Gherman	— R.S. România
Premiul IV	— Dan Zancu	— R.S. România
Mențiune	— Mihail Panghe	— R.S. România
Mențiune	— Dan Serbac	— R.S. România

de VIOREL COSMA

Pe la mijlocul veacului trecut, gradul de cultură muzicală al unui popor se aprecia — în anumite cercuri artistice europene — după capacitatea de înțelegere și de interpretare a unei simfonii de Beethoven. Cu prilejul premierei din 1868 a Maestrilor cântăreți de Wagner la München, Grigore Ventura — primul profesor de istoria muzicii la Conservatorul din București — a fost întrebat de maestrul german: „Aveți oare în București o orchestră care să poată executa binișor o simfonie de Beethoven?” Filarmonica noastră se închea chiar în acel an încât Ventura nu i-a putut răspunde decât prin... tăcere. „Înțeleg, nu aveți orchestră bună: ei bine, domnul meu — i se adresa răspicat Wagner — nu sînteți încă civilizați!”¹⁾

Astăzi — aflîndu-ne în posesia unor date edificatoare — întrebarea creatorului dramei muzicale germane ar putea căpăta un răspuns surprinzător: România se numără printre primele țări sud-est europene care au promovat la loc de frunte simfoniile lui Beethoven. Cît privește pătrunderea — în general — a muzicii marelui compozitor în repertoriul românesc putem și mîndri că, încă din prima jumătate a sec. XIX, multe lucrări vocale și de cameră au figurat în repertoriul de concert, iar capodoperele sale s-au înscris în peisajul artistic românesc pînă la sfîrșitul veacului trecut. Cum se explică rapida și timpuria popularizare a operei lui Beethoven la noi? Pe ce căi a pătruns muzica sa în România?

Rezultatele cercetărilor întreprinse pînă acum ne conturează ideea pe care vom încerca să o argumentăm în cele ce urmează: legăturile directe și în același timp foarte strînse cu Viena au facilitat pătrunderea muzicii beethoveniene în Țările Române. Se poate vorbi — în prima jumătate a sec. XIX — de un viu contact artistic între cele două popoare, între muzicienii vienezi și românii care au promovat creația compozitorului Eroiceii în cadrul acestui schimb cultural.

Desigur, nu trebuie să ignorăm și căile indirecte de legătură cu muzica lui Beethoven, de pildă, relațiile cu centre de tradiție artistică (Paris, Leipzig, Berlin, Praga), însă acestea au intervenit într-o măsură restrînsă și mai mult în a doua jumătate a sec. XIX.

Așa dar, să urmărim care au fost legăturile muzicale ale Țărilor Române cu Viena în timpul vieții lui Beethoven, apoi în cele două etape după moartea compozitorului: prima — din 1828 pînă către mijlocul veacului XIX cînd s-a înfăptuit unirea Țării Românești cu Moldova (1859), a doua — după apariția statului național pînă în perioada

consolidării cuceririi independenței României (sfîrșitul sec. XIX).

După cum se știe Transilvania, Banatul, Bucovina și Oltenia erau dependente în veacul XVIII de imperiul habsburgic. Este etapa cînd preclasicii Michael Haydn și Karl Ditters von Dittersdorf au activat la Oradea, stabilindu-se apoi în Austria; cînd la curtea din Sibiu a baronului Samuel Bruckenthal se interpreta muzică clasică, promovîndu-se de predilecție maestrul școlii vieneze; cînd Franz Joseph Sulzer și-a publicat în capitala imperiului habsburgic monumentală lucrare (cu prețioase date despre muzica noastră) intitulată *Geschichte des transalpinischen Daciens...* (1781—1782); în sfîrșit, tot în sec. XVIII se înfiripa comerțul cu instrumente și note muzicale între Țările Române și Viena, orașele Sibiu și Brașov fiind centrele principale de legătură. Ualahia și Moldova, deși menținute în sfera de influență a imperiului otoman, privesc totuși mai des ca odinioară spre cultura habsburgică: Constantin Brîncoveanu și-a comandat instrumente muzicale și partituri de clavecin și harpă de la Viena; Alexandru Ipsilante a dispus organizarea primei orchestre a curții de la București cu instrumentiști aduși din Transilvania și Austria; instrumente populare (drîmbe) și accesorii (coarde) pentru uzul lăutarilor din Iași, Craiova, Rîmnic, Buzău și București au fost importate din Viena prin casa de comerț Hagl Popp din Sibiu. Acestea fiind căile de acces cultural, desigur că muzica clasică a găsit în primele trei decenii ale sec. XIX climatul propice pătrunderii pe meleagurile românești.

Din păcate, nu dispunem pentru primele trei decenii de suficiente izvoare precise, capabile să ne înfățișeze imaginea reală a contactului nostru cu muzica lui Beethoven. „Pe la anul 1812, dna Smaranda Șeptesate și dna Eufrosina Lătescu, cîntau din clavier”, scria Teodor T. Burada fără a preciza însă repertoriul. În același studiu (Cronica muzicală a orașului Iași, 1780—1860) publicat în *Convorbiri literare, București*, 21, nr. 12, martie 1888, muzicologul ieșean amintea că „la gitară și clavier cînta defunctul vornic Teodor Burada”. Știm apoi, că vornicul Tudorachi Burada a întreprins o călătorie la Viena în 1826, iar în casa sa din Iași au răsunit pentru întîia oară în Moldova lucrări de muzică de cameră ale compozitorului german.²⁾ Pe de altă parte, către Iași și-a îndreptat pașii compozitorea și pianista vieneză Elena Teyber-Asachi în cercul căreia muzicienii au promovat lucrările lui Beethoven (mai ales că și cărturarul Gheorghe Asachi — se pare — ar fi luat contact direct cu muzica

1

Handwritten notes and signatures, including names like 'Mariano', 'Mariano', and 'Mariano', and dates like '1876'.

2

Handwritten musical manuscript or notes, featuring dense cursive script and some legible words like 'Beethoven'.

3

TEATRU CELLU MARE
 VENERI LUNA 11 IULIE 1886
CONCERT SIMFONICU
 DE MUSICA CLASSICA

PROGRAMA

1) Concertul din F-maor	Beethoven
2) Simfonia nr. 5 (f-maor)	Beethoven
a) Allegro	
b) Andante	
c) Allegro	
d) Final	
3) Adagio	Haydn
4) Simfonia nr. 9 (f-maor)	Beethoven
a) Allegro - Allegro con Furo	
b) Largo	
c) Scherzo	
d) Allegro molto	

Orchestra va fi dirijată de Eduard Wachmann.
 Loculul va fi la Sala...

1—2. Scrisoare autografă a lui Beethoven adresată lui Diabelli

3—4—5. Afişe din anii 1866—1870 ale Soc. Filarmonica Română cu lucrări de Beethoven.

4

TEATRU CEL MARE
SOCIETATEA FILARMONICA ROMANA
 ANUL AL 3-LEA
 MARTI LA 8 DECEMBRE 1870

FESTIVALU
 IN ONORAREA ANIVERSARILOR SECULEARI AL NASCERII
BEETHOVEN

PROGRAMMA

PARTEA I

1) Concertul din F-maor	WAGNER
2) Adagio con moto	HERSCHEG
3) Simfonia nr. 9 (f-maor)	BEETHOVEN

PARTEA II

4) Concertul din F-maor	HERSCHEG
5) Allegro con moto	SCHUBERT
6) Simfonia nr. 9 (f-maor)	BEETHOVEN
a) Allegro con moto	
b) Adagio con moto	
c) Allegro - Finto	

Orchestra va fi dirijată de D. EDUARD WACHMANN, Capul Orchestrei Societății.

COMITETUL

5

SOCIETATEA FILARMONICA ROMANA
 ANUL AL 3-LEA
 DUMINECA LA 1 MARTI 1870
 La 1 ora din

IN SALA ATHENEULUI ROMAN
AL 3-LEA CONCERT SIMFONIC

PROGRAMMA

PARTEA I

1) Concertul din F-maor	WAGNER
2) Adagio con moto	HERSCHEG
3) Simfonia nr. 9 (f-maor)	BEETHOVEN

PARTEA II

4) Concertul din F-maor	HERSCHEG
5) Allegro con moto	SCHUBERT
6) Simfonia nr. 9 (f-maor)	BEETHOVEN
a) Allegro con moto	
b) Adagio con moto	
c) Allegro - Finto	

Orchestra va fi dirijată de D. EDUARD WACHMANN, capul orchestrei societății.

COMITETUL

compozitorului german între anii 1826—1827, când a îndeplinit funcțiunii diplomatice la Viena³).

Muzica lui Beethoven a răsunat în centrele românești prin intermediul interpreților ce au poșosit la noi. Astfel, sonata *Appassionata* a fost cântată în salonul domnișei Ralu Caragea de către pianistul Steimmoser în 1818⁴). Și în casele boierului Roznovanu din Iași, contelui Samuel Bruckenthal din Sibiu, lucrările lui Beethoven au găsit ecou în rîndurile ascultătorilor.

Între anii 1830—1859 Țările Române au cunoscut transformări politice, sociale și culturale radicale, procesul de „europenizare“ a societății noastre fiind unul din cele mai caracteristice. În lupta de emancipare intelectuală privirile s-au îndreptat spre apusul Europei și în primul rînd către Viena. Se știe de pildă, că la Iași și București consulatele austriece avizau și parașau în prima jumătate a sec. XIX contractele tuturor artiștilor și trupelor de operă străine încheiate de aceștia cu reprezentanții ocîrmuirilor din Țările Române.

Din capitala Austriei va fi adus la București dirijorul orchestrei curții, Ludwig *Wiest*, neîntrecutul interpret al **Romanței în Fa major** pentru vioară și orchestră. Al doilea director al Conservatorului din Iași, *Francisc Caudella*, asiduu propagator al Trio-urilor și Cvartetelor de *Beethoven* a poșosit în Capitala Moldovei venind tot de la Viena. Primele fanfare românești apărute după 1830 spre a înlocui mehterhancele orientale la Iași, București și Craiova și-au alcătuit efectivul principal de instrumentiști din artiștii vienezi, unii șefi de muzică militară dovedindu-se propagatori hotărîți ai lucrărilor lui *Beethoven*. Să nu uităm apoi, că celebra capelă vieneză a lui *Johann Strauss* a vizitat capitala Valahiei în pragul Revoluției din 1848. „Pe cînd părintele *Jarmecă* capitala Austriei, fiul încîntă acum popoarele de la obîrșia pînă la gurile Dunării. Orchestra sa, din 30 de artiști, prin valțuri, contradanse, compuse pe teme române au făcut la București să sâlte în 19 dec. cu pămîntul pe toți locuitorii!“ (În: *Albina românească*, București, nr. 6, 18 ianuarie 1848). De asemenea un puternic efectiv de interpreți vienezi au venit la noi prin intermediul trupelor străine de operă (*Leithner*, *Iuliu Sulzer* etc.) stabilindu-se temporar la București. Numele lor se întilnesc frecvent fie pe afișele concertelor societății Ateneul Român, fie la manifestările artistice din saloanele aristocrației noastre, interpretînd în primă audiție muzica de cameră *beethoveniană*⁵).

Desigur, una din principalele căi de pătrundere a operei lui *Beethoven* a constituit-o schimbul artistic cu virtuozii vienezi prezenți pe afișele noastre. *Heinrich Ehrlich*, *Leopold Meyer* și *Sigismund Thalberg* — trei pianiști de tinută artistică europeană — au inclus în programele lor piese de *Beethoven*.

Mult mai eficient se va dovedi contactul direct cu muzica lui *Beethoven*, tinerii noștri contribuind la promovarea creației sale la înapoierea lor în patrie. *Alexandru Flechtenmacher* a făcut să răsunet în 1859 la București finalul din Simfonia a IX-a cu prilejul comemorării centenarului nașterii lui *Friedrich Schiller*⁶). Criticul muzical și pianista *Constanța Dunca* a publicat în *Amicul familiei* (1863), primul studiu amplu despre *Beethoven* în limba română⁷). Tot către Viena și-a îndreptat pașii

criticul muzical *Nicolae Filimon* (1858) ce avea să ne lase o subtilă caracterizare a **Eroicei**⁸).

Sub influența acestui contact vienez etapa imediată morții compozitorului a fost marcată printr-o susținută campanie de răspîndire a creației simfonice, vocal-simfonice și de cameră *beethoveniene* de către interpreții și formațiile noastre. Trupa Teatrului Național din București, orchestra Operei italiene din București, corul și orchestra *Musikverein*-ului din Sibiu etc., au interpretat în primă audiție Simfonia II-a (1843 — Sibiu), Simfonia III-a „*Eroica*“ (1844 — Cluj, 1849 — București), Simfonia VII-a (1839 — Sibiu), Simfonia IX-a (primele trei părți 1859 — Brașov, iar finalul coral 1859 — București și Brașov), uverturile *Prometeu* (1842 — Sibiu), *Coriolan* (1842 — Sibiu), *Egmont* (1843 — Sibiu), *Fidelio* (1841 — Timișoara, 1844 — Sibiu), *Fantezia* pentru pian, cor și orchestră (1840 — Sibiu), corul *Meeresstille und glückliche Fahrt* (1839 — Sibiu), *Fantezia simfonică Victoria* lui *Wellington* (1842 — Sibiu)⁹). Această sumară însiruire de titluri și date dovedește timpuria pătrundere a operei simfonice *beethoveniene*, dar mai presus de toate locul culturii muzicale a Țărilor Române în contextul artistic al răsăritului european (Simfoniile 3, 7 și 9 de pildă, s-au prezentat în primă audiție la Budapesta, Sofia, Kiev, după 1859).

Desigur că evenimentul artistic principal al acestei etape trebuie socotit spectacolul *Fidelio*, a cărui premieră a avut loc vineri 18 iunie 1841 la Timișoara. Este fără îndoială, unul din primele teatre din lume care a prezentat capodopera lui *Beethoven* dincolo de hotarele Vienei. Cunoaștem distribuția și deșinsem suficiente date asupra reprezentației, datorită unei cronici muzicale publicate în *Temeswarer Wochenblatt*. „Fiecare după capacitatea sa — scria *Charles*, cronicarul ziarului local — a realizat multe și laudabile contribuții artistice; pînă și corul, în special cel bărbătesc, a fost de prim rang. Reușita deplină — veritabil punct culminant — a constituit-o finalul actului II care a declanșat în public un entuziasm de nedescris și a rechemat pe interpreți în scenă cu aplauze furtunoase. Orchestra cu toată pretenția muzicală — a fost la înălțime. Decorurile au corespuns exigențelor... La sfîrșitul reprezentației tot ansamblul a fost rechemat pe scenă“ (În: *Temeswarer Wochenblatt*, Timișoara, 2, nr. 26, 26 iunie 1841, p. 320).

Unirea Principatelor a marcat în viața muzicală românească o fază de înflorire artistică necunoscută în trecut, fondarea Conservatoarelor din Iași (1860) și București (1864), a Societății Filarmonice Română (1868) și a Operei Române din București (1877), a Societății Filarmonice din Brașov (1878), stimulînd promovarea creației clasice (la loc de frunte situîndu-se desigur moștenirea artistică *beethoveniană*). Sint semnificative programele de debut ale orchestrei simfonice bucureștene cu uvertura *Prometeu* (22 aprilie 1866) și ale Societății Filarmonice Română cu uvertura *Coriolan* (15 decembrie 1868), după cum centenarul nașterii lui *Beethoven* a fost sărbătorit la București prin trei concerte simfonice de răsunset internațional (programele incluzînd multe prime audiții)¹⁰). Ar fi suficient să arătăm că — exceptînd Simfonia IX-a — toate simfoniile, uverturile, concertele pentru vioară, pian (fără nr. 1 și nr. 4) și triplul concert au marcat prezența

vie a creației compozitorului pe afișul românesc încă din secolul trecut. Poate că nu ar fi lipsit de interes să-i semnalăm pe primii interpreți ai lucrărilor concertante ale lui Beethoven la noi. Concertul pentru vioară și orchestră a fost executat — pare-se — de către Ed. Hübsch la 8 decembrie 1870 cu prilejul sărbătoririi centenarului de către Societatea Filarmonică Română din București, iar în 1877 a răsunit pentru prima oară la Oradea în tălmăcirea lui Heinrich Wieniawski (informație Alexandru Thurzo); „Imperialul” a fost executat de către pianista Alexandrina Bibescu sub bagheta lui Ed. Wachmann în sala vechiului Ateneu la 9 martie 1886, după ce fusese interpretat — pare-se la 2 pianе — cu cîțiva ani înainte într-un salon bucureștean (pe afișul Societății Filarmonice Române din 1 aprilie 1873 pianista Elena Costachi-Epureanu a figurat ca primă interpretă, dar în ziua concertului s-a îmbolnăvit).

Muzica de cameră beethoveniană și-a găsit propagatori străluciți în simul interpreților români, cu deosebire din rîndurile celor care și-au făcut studiile la Viena. Astfel, violonceliștii Constantin Dimitrescu și Dimitrie Dinicu au răsbindit Trio-urile și Cvartetele¹¹⁾, Maria Chefaliady-Taban lucrările pentru pian¹²⁾, cîntărețul Niky Popovici liedurile¹³⁾. Printre entuziaștii susținători ai creației lui Beethoven s-au numărat Ciprian Porumbescu și Eusebie Mandicevschi, ultimul ocupîndu-se de editarea volumului Zweite Beethoveniana de Gustav Nottebohn. Un deosebit rol în atragerea tinerilor muzicieni români în capitala imperiului habsburgic, l-a jucat — începînd din 1870 — Societatea România Jună. De la Viena sosseau știri precise în țară despre spectacolul Fidelio, printre martorii entuziaști numărîndu-se Ciprian Porumbescu care declara într-o scrisoare: „nu am mai putut dormi toată noaptea din cauza emoției ce m-a cuprins”¹⁴⁾. Muzica de cameră ni se face cunoscută prin intermediul muzicienilor germani și români ce vin de la Leipzig (Thoma Micheru, Constanța Erbiceanu, Aurelia Cionca) și Berlin (Eduard Candella), în timp ce muzicologia ne atestă o strînsă legătură cu Parisul.

O sinteză fericită între predilecția vieneză pentru autenticitatea stilului și gustul rafinat francez a realizat-o, în pragul veacului nostru, marele George Enescu¹⁵⁾. Prin magistralele sale interpretări ca violonist, dirijor, conducător de cvartet, Enescu a recreat opera Titanului în forme monumentale (să nu uităm că sub bagheta sa a răsunit pentru întâia oară la București — în audiție integrală — Simfonia a IX-a, 14 decembrie 1914). Dar cu aceste amănunte am depășit cadrul limitat al cercetărilor noastre asupra căilor de pătrundere a muzicii lui Beethoven în România veacului trecut. Într-un alt studiu vom adînci și alte aspecte legate de prezența multilaterală a operei lui Beethoven la noi.

Note

1. Arutnev [Ventura]. Al 100-lea concert simfonic : In : Timpul, București, 7 aprilie 1894.
2. Amintiri de căldoriile vornicului Teodor Burada în țară și în străinătate în anul 1826. In : Arhiva, Iași, nr. 1, ianuarie 1908, nr. 2, februarie 1908 și nr. 3, martie 1908.
3. Poladian-Ghenea, Méliné, Elena Asachi. In : Studii de muzicologie, București, nr. 5, 1969.
4. Bucura Dumbrăvă. Der Haiduk. Wagenbrechern Roman-Zyklus aus der Geschichte Rumäniens. Regensburg. Wunderling, vierte Auflage.
5. Fără a cunoaște amănunte asupra programelor susținute de alți oaspeți vieneză, remarcăm, prezența violonistului Hess (31 aug. și 30 oct. 1832), a pianistului Francisc Ruzsički (oct. 1832) și a violonistului Mincus (30 martie 1853) la Iași (vezi : Burada Teodor, Cronica muzicală a orașului Iași, op. cit.), a pianistului Rudolf Wielmers la București (noiembrie 1870), ș.a.
6. Imnul bucuriei de Schiller. In : Românul, București, nr. 120, 29 octombrie, p. 507.
7. C. D. [Constanța Dunca]. Ilustrațiunile omenirii. Beethoven. In : Amicul familiei, București, 1, nr. 2, 1 aprilie 1863, p. 20—21.
8. Filimon, Nicolae. Escursiuni în Germania meridională. Memoriile artistice, istorice și critice. (1853). București, Tipografia jurnalului Naționalul, 1860, 321 p.
9. Weiss, Wilhelm. Die Concerte des Hermannstädter Musikvereins 1839—1889. Sibiu, Ed. W. Krafft, 1889, p. 15—39; Philippi, Gustav. (Cuvițare la jubileul Filarmonicii). In : Jahresbericht des Kronstädter Philharmonischer Gesellschaft, Brașov, Ed. Johann Gött's Sohn, 1929; Zinveliu-Donca, Gemma. File din trecutul muzical al Brașovului (II). Cinci secole de muzică instrumentală. In : Astra, Brașov, nr. 12, decembrie 1969, p. 8; Informații asupra primelor audii în Cluj și Budapesta comunicate de Ștefan Lakotos.
10. Cosma Viorel. Filarmonica „George Enescu” din București. (1863—1968). București, Ed. Filarmonicii, 1968.
11. Concert național dat de Quartetul frații Schipek și C. Dimitrescu. In : Lira română, București, 1, nr. 39, 31 oct. 1880, p. 310. Domissoldo (Iuliu Roșca). Concertele Cvartetului Dinicu. In : România muzicală, București, 9, nr. 3, 1 februarie 1898, p. 27—28.
12. Cosma Viorel. O reprezentantă a școlii noastre pianistice din trecut. In : Muzica, București, 14, nr. 7, iulie 1964, p. 43.
13. Societatea română de cîntări din Caransebeș. In : Familia. Oradea, 20, nr. 17, 22 aprilie 1884, p. 207.
14. Cosma Viorel. Ciprian Porumbescu la Viena. In : Almanahul Parohiei ortodoxe române din Viena pe anul 1965. Wien, Tip. Paul Gerin, 1965, p. 105.
15. „Pentru mine, atunci — notează George Enescu în Amintiri — Beethoven nu era cituși de puțin ceea ce este pentru tinerii de azi — un mare om care se pierde în noaptea vînmurilor, ci un artist vienez, viu încă în memoria bătrînilor”. Apud Bălan George. George Enescu la Viena. 1888—1894. In : Almanahul Parohiei ortodoxe române din Viena pe anul 1965 op. cit. p. 111

Textul cronicii la Fidelio din Temeswarer Wochenblatt : In diesem sahen wir Freitag den die zum Vortheile des Herrn und der Mad. Heim gegebene Oper Fidelio von Beethoven, in welcher dieselben vor ihrer Abreise zum letzten Male aufträte. Die Aufgabe, dieses Meisterwerkes nur halbwege genügend zur Darstellung zu bringen, konnte als eine etwas schwierige gelten, um so ehrenvolles war es daher, dass dieselbe, einige kleine, unvermeidliche Mängel abgerechnet, auf eine befriedigende weise gelöst wurde, Ein besonderes Verdienst erwarb sich dabei Hr. Heim — dessen wirklich eisernem Fleisse, unermüddlicher Geduld, Ausdauer und bedeutenden musikalischen Kenntnissen, wir in dieser Wintersaison überhaupt so manchen Genuss zu danken hatten, da die Einrichtung der meiser grösseren Opern für unsere Bühne grusstentheils sein Werk waren — auch mit der Zustandbringung dieses FIDELIO. Die Soloparten wurden von ihm (Florestan), seiner Frau (Leonore), Hrn. Rötzer (Gouverneur), Hrn. Saag (Kerkermeister), Die Limmer (Marzelline) und Hrn. Theimer (Mister) nach Massgabe der Kräfte jedes der hier benannten Individuen alles Lobes würdig ausgeführt, und auch die Chöre, besonders jener der Männer leisteten Vorzügliches. Auserst gelungen, und sonach als Glanzpunkt der Oper zu betrachten, war jedoch die Finale des 2 Aktes, welches bei den Versammelten Zuhörern einen wahren Enthusiasmus hervorbrachte, und auf stürmisches Verlangen sogar wiederholt werden musste. Das Orchester hielt sich in Anbetracht der so schwierigen Musik recht wacker. Die Ausstattung der Oper war entsprechend. Hr. und Mad. Heim, im Verlaufe der Vorstellung mit aller Auszeichnung behandelt, wurden am Schlusse einstimmig gerufen.



IONEL PERLEA

Șef de orchestră a cărui reputație mondială este consacrată în toate enciclopediile de specialitate, Ionel Perlea reprezintă, după George Enescu și Dinu Lipatti, personalitatea noastră artistică de mare prestigiu care s-a afirmat ca un excepțional muzician în cele mai importante săli de operă și de concert ale lumii.

Pornit de la Ograda ialomițeană și având drept viatic imensul său talent, Ionel Perlea ilustrează în chip strălucit minunatele însușiri artistice care sălășluiesc în sânul înzestratului nostru popor. El avea să se distingă din capul locului atât la München unde a studiat cu Graener cât și la Leipzig, unde l-a avut ca profesor pe Lohse. Apreciat pentru remarcabilele sale calități, a fost numit la sfârșitul studiilor, dirijor la Rostock. Dar dragostea față de patrie l-a determinat să revină în România, unde intensă și rodnică sa activitate dirijorală i-a atras repede prețuirea unanimă. El a știut să tragă cele mai subtile învățăminte din urmărirea atentă și aprofundată a unor dirijori ca Arthur Nikisch (care a cântat ca violonist în orchestra condusă de Wagner la Bayreuth), Felix Weingartner (a studiat cu Liszt la Weimar), Bruno Walter (primul asistent al lui Mahler) Wilhelm Furtwängler, Arturo Toscanini și încă alții, într-un cuvânt tot ceea ce reprezenta, în prima jumătate a veacului nostru, suprema artă dirijorală; mai mult decât atât,

muzica la nivelul cel mai înalt. Forța lui Ionel Perlea consta tocmai în observarea timpilor cei mai potriviți, a agogiceii cea mai indicată, a acelor nuanțe infinitizimale necesare justei interpretări a lucrărilor din repertoriul liric și de concert. Căci rămăsese un mare și indiscutabil clasicizant și păstrător al celei mai bune tradiții interpretative.

S-a vorbit mult despre neasemuita sa memorie, despre extraordinara-i capacitate de a urmări simultan pe toți membrii orchestrei deslușind infailibil cele mai mărunte abateri de la o execuție ireproșabilă. Spunem execuție, căci Ionel Perlea afirma totdeauna, cu exemplara sa modestie, că nu interpretează, ci doar... prezintă așa cum se cade ceea ce a scris compozitorul, înțelegând prin aceasta că linia sa de credință dirijorală este aceea de a păstra fără greș litera partiturii, cu toate exigențele ei. A fost un mare constructor care arhitectura capodoperele muzicii în chip ideal, potrivit canoanelor clasice, fără a neglija însă nici micile detalii, de unde adevărate monumente de artă, durate fără greș, solide și totodată subtile și pline de strălucire.

Pentru muzica românească a avut totdeauna o sinceră prețuire, popularizând-o cu devotament pretutindeni, fie că era vorba de operele lui George Enescu, Paul Constantinescu sau ale unor compozitori mai tineri ca Theo-

dor Grigoriu ș.a. În legătură cu noua școală românească de compoziție și tinerii noștri muzicieni despre care afirmă că sînt foarte înzestrați, a subliniat faptul că aceștia au fericirea să-și vadă azi lucrările tipărite, prin grija Uniunii Compozitorilor — ceea ce le dă posibilitatea, inexistentă odinioară, a prezentării lor în sălile de concert de pretutindeni.

De la Ionel Perlea rămîne o discografie bogată și importantă, socotită de către muzicieni, o discografie „de referință” și care cuprinde capodoperele repertoriului verdian și puccinian, „Lucrezia Borgia” de Donizetti (una din ultimele sale înregistrări) simfonia „Fantastică” de Berlioz, simfonia „Din lumea nouă” de Dvorak etc. etc. și, bine-înțeles, Rapsodiile și Simfonia I de George Enescu.

A fost și un excelent pedagog. La insistențele marelui său prieten Toscanini, care îl prețuia atît de mult, a luat, încă din 1953, conducerea renumitului institut Manhattan School of music din New-York, unde a ridicat, între alții, pe tinerii dirijori Nicolae Debelici și David Guilbert, pe care îi socotea drept remarcabile talente.

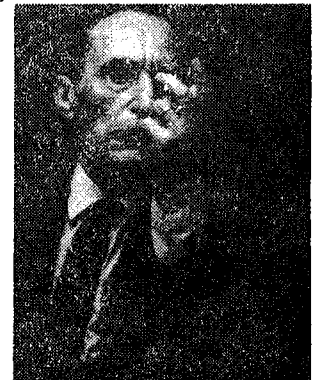
Dar compozitorul Ionel Perlea? Activitatea sa creatoare, valoroasă, e mai puțin cunoscută. Ea cuprinde totuși lucrări de muzică de cameră, o Simfonie, Variații pe o temă proprie, un concert pentru vioară și orchestră etc.

Una dintre cele mai importante realizări din domeniul muzicii de cameră este, neîndoios, Cvartetul de coarde op. 10, scris la nici 24 ani și care i-a atras compozitorului Premiul I „George Enescu”. Sînt pagini senine, de o mare vivacitate și totodată profunzime a gândirii care vădesc o prospețime spirituală deosebită. Concizia formei și exuberanța desfășurărilor nu exclud însă și momentele de îngîndurare și dramatism. Este interesant că, fără a se îndepărta de un anumit rigorism melodic, autorul nu se ferește să introducă și unele intonații cu caracter oriental, cu savoarea lor specifică. Nota dominantă a lucrării o constituie inspirația fertilă și avîntată, maturitatea concepției și — pentru acea epocă — îndrăzneala scriiturii. George Enescu a făcut aprecieri măgulitoare și despre Variațiuni pe o temă proprie pe care i le-a dirijat de altfel, cu succes, la New-York.

Marele artist al cărui nume s-a înscris cu litere nepieritoare în cartea de aur a muzicii românești și universale, a avut totdeauna sentimentul puternic al apartenenței sale naționale. Răsărit de pe plaiurile ialomițene, el a privit cu nestinsă dragoste tot ce este românesc. Și dacă împrejurările vieții l-au mînat și către alte limanuri, inima sa „nu a încetat să bată — așa cum ne mărturisisea într-una din serile revederii din anul trecut — pentru tot ce este românesc”. Atunci ne-a spus în cuvinte pătrunse de o emoție sinceră și firească: „Am venit în patrie, avînd toată admirația pentru Primul secretar al Comitetului Central al Partidului Comunist Român, Nicolae Ceaușescu, care se bucură de un mare prestigiu și peste hotare. Pot afirma că înfăptuirile, atîtea cîte le-am văzut, sînt impresionante. Am regăsit o țară în plin avînt, prosperă, înfloritoare. Mai mult ca oricînd, mă mîndresc că sînt român...”

Cu Ionel Perlea dispăre un mare artist, un mare om și un mare prieten. El a purtat cu cinste și glorie pretutindeni arta interpretativă românească, artă care din fericire a rămas gravată pentru posteritate în multitudinea valoroaselor sale înregistrări.

J.-V. PANDELESCU



Din țară:

BRAȘOV

Primul festival
de muzică de cameră

Data memorabilă în viața muzicală brașoveană, 28 iunie 1970, marchează două realizări: deschiderea primului festival de muzică de cameră brașovean și debutul orchestrei de cameră a Filarmonicii „G. Dima”.

În seara zilei de 28 iunie, visul muzicienilor brașoveni, de a transforma orașul de la poalele Tâmppei într-un Salzburg al României, a devenit realitate. Și-n prima seară a festivalului, în fața unui public cald și receptiv, tinăra orchestră de cameră a Filarmonicii „G. Dima”, a debutat sub bagheta sigură a dirijorului Ilarion Ionescu-Galați, interpretând cu sensibilitate, Concertul brandenburgic nr. 3, de I. S. Bach și Concertul pentru orchestră de Paul Constantinescu.

Strălucirea primei serii, a fost dată de prezența corului „Madrigal” și a excelentului său dirijor, Marin Constantin. Dispunând de o tehnică vocală perfectă, ei au reușit, într-un program de madrigaluri celebre, să obțină efecte coloristice și dramatice unice.

Punctul culminant al serii, l-a constituit interpretarea „Ritualului pentru setea pământului” de M. Marbé, în care compozitoarea, folosind cele mai noi mijloace artistice, pentru a putea reda o gamă largă de sentimente, a solicitat interpreților o bogată paletă de modalități expresive.

Cu excelența interpretare a „Ritualului”, s-a încheiat prima seară a festivalului, primită cu un entuziasm fierbinte, ce a dovedit tuturor celor prezenți, cât de legitimă era dorința brașovenilor de a avea un festival de muzică de cameră.

G. Z. D.

★

...Și iată și a doua zi a primului Festival de muzică de cameră de la Brașov, 1970. După seara inaugurală, care a reușit să imprime caracterul propriu unei asemenea manifestări, curiozitatea și nerăbdarea în așteptarea celei de a doua seri erau cu atât mai mari cu cât de această seară depindea consfințirea aceluși bun „demaraj” și intrarea în ritmicitatea succesiunii evenimentelor muzicale. Și într-adevăr, publicul nu a fost dezamăgit, dimpotrivă. Desigur, și alcătuirea programului a contribuit la reușita acestei seri, atât prin alegerea formațiilor cât și a repertoriului: Cvintetul „Concertino” și formația „Musica Nova”, condusă de Hilda Jerea, ambele profilate pe o anu-

mită epocă, preclasică și — respectiv — contemporană, cărora le acordă o deosebită înțelegere și măiestrie interpretativă. Dar mai mult decât atâtea, aceste formații se impun prin personalitatea lor, dovedind acea îmbinare ideală a forței creatoare individuale a fiecărui artist instrumentist într-o concepție unitară și bine profilată.

Și cum nu e în intenția mea de a continua o cronică a concertelor în succesiunea lor cronologică, mi se pare cu mult mai interesantă și utilă discutarea toamai a acestor probleme generale ale muzicii de cameră ce, în perspectiva acestui Festival, nu au făcut decât să se contureze cu și mai multă acuitate. Un festival capătă întotdeauna un caracter aproape competițional. Publicul ascultă și compară, o formație excepțională poate deveni un criteriu general (— și cu atât mai exigent —); ies acum mai mult la iveală „boseala” unor formații sau dimpotrivă, lipsa altora de sudare, de tradiție. Căci, nu e un secret pentru nimeni, muzica de cameră își are problemele sale de interpretare și nu doar calitatea interpretărilor este suficientă pentru a asigura calitatea formației și a interpretării. În acest sens mi se par remarcabile — după cum am mai spus — formațiile mai sus citate ca și încă altele. În amintirea ascultătorilor persistă desigur calitatea timbrală pe cât de delicată pe atât de variată și subtil dozată, atât de potrivită lucrărilor abordate de cvintetul „Concertino” (B. Marcello *Concerto a cinque*, G. Frescobaldi și F. Couperin — *l'Apothéose de Lully*) cu aportul ideal al sopranei Emilia Petrescu, de un stil impecabil și cu nedesmințita-i sensibilitate (H. Purcell — *Noaptea* și G. Ph. Telemann — *Cantata Ordinul femeilor* cu încântătoare realizare în *Cîntecul de leagăn*).

Vigoarea desenului, profilurile mete, arhitectura colorată și elocventă s-au impus în interpretarea programului formației „Musica Nova”: *Concertino per la Musica Nova* de Adrian Rațiu, permițând reliefaarea calităților fiecărui interpret în fragmentele ce le sînt dedicate, *Variațiuni* de Dan Constantinescu evidențind resursele poetice ale formației, profunda și caldă lucrare de Ludovic Feldman *Cinci poeme pe versuri de Mariana Dumitrescu*, din care s-a desprins în special *Invocație* (poemele care au stat la baza lucrării au fost recitate de actorul brașovean, Dan Săndulescu) și, înșfîrșit *Divertimentul* de D. Bughici, solicitînd vervă și dinamism (cu concursul lui Nicolae Albulescu — percuție).

Omogenitatea, căldura, generozitatea ca și — trebuie subliniat — *curățenia* sînt proprii *cvartetului de coarde al Filarmonicii de Stat — Cluj* — ce s-a remarcat în *Cvartetul Nr. 1* de Mihail Jora — lucrare ce prin valoarea expresiei sale, exprimate atât de echilibrat, a devenit un exemplu clasic al literaturii noastre camerale ca și în *Cvartetul op. 51 nr. 2* de Brahms.

Tot aci trebuie citat, pentru valoarea sa, și Cvartetul de coarde „Philharmonia” ce s-a prezentat cu *Cvartetul op. 18 Nr. 3* de Beethoven și, s-a impus îndeosebi prin excelența interpretare a *Cvartetului Nr. 6* de Wilhelm Berger, exemplu strălucit de tratare camerală solicitînd in-

terpretul și răspunzându-i totodată prin eficacitatea scriiturii, prin randamentul sonor.

Trebuie menționat că acest concert (ca și câteva altele), a avut loc în Bastionul Țesătorilor, cadru ideal pentru muzica de cameră, plin de atmosferă, cu o acustică pe cât de bună pe atât de neiertătoare, permițând de pildă unci alte formații care a evoluat în acest cadru, Cvartetul de coarde „Muzica” să creeze unele sonorități în piano, de calitate, în *Cvartetul op. 76 nr. 2* de Haydn, dar totodată evidențiindu-i și cele mai mici impurități. Aceeași formație a prezentat și *Cvartetul nr. 2* de Dumitru Capoianu, lucrare comunicând cunoscuta vervă din compozițiile autorului și din a cărei interpretare reținem îndeosebi partea a II-a.

Dacă folosirea ca loc de concert al unuia dintre cele mai frumoase monumente ale orașului gazdă — sus-nunitul Bastion — s-a impus prin acustică, posibilitate optimă de a sta și vedea „scena”, ca și prin inedit (aci, de pildă, privighetoriile, stimulate de sonoritatea viorilor, intervin pe alocuri într-un delicat contrapunct) totodată a oferit și un cadru extrem de adecvat evoluției Formației de instrumente vechi a Radioteleviziunii a cărei animator, dirijorul Ludovic Baci, îi este totodată și instrumentist; deasemeni, tot lui i s-a datorat și o reușită prelucrare, combinând unele timbruri mai noi într-un spirit vechi, acea *Danserye* din Codex Caioni care a încheiat atât de plăcut programul: N. Greff Bakfark — două *Fantezii* pentru ansambluri de blockflöte și respectiv — viola da gamba, apoi o a treia cu orchestrație adăogînd și vioara, oboiul, cornul englez și fagotul (lucrări care ar fi cîștigat printr-un surplus de culoare, pe alocuri, și o afirmare mai puțin discretă) și G. Reilich: *Arii* în care vocea sopranei Georgeta Popa-Stolieru, frumos și muzical dozată, s-a îmbinat fericit cu timbrurile instrumentelor vechi.

Atmosfera acestui concert, la care a contribuit și „punerea în epocă” prin edificatorul și evocatorul cuvînt introductiv rostit de Gemma Zinveliu, ca și caracterul de „serenadă” pe care l-ar fi putut sugera programul formației „Soliștii din București” (interpretînd în cadrul aceluiaș Bastion muzica de fluiditate și spirituală transparență a lui Mihail Andricu — *Cvintetul Nr. 1 pentru suflători* — și *Septetul Op. 20* de Beethoven), mi-au adus în minte atîtea noi și noi posibilități de a crea concerte și spectacole speciale în care arta să se îmbine cu pitorescul, cu atât mai mult cu cît sîntem într-un moment de creație în care ne bucură sincretismul artistic. Mă refer de pildă, la curtea bisericii Sf. Nicolae și, în special, la Curtea — piațetă de lîngă Biserica Neagră. Și, bine înțeles, Biserica Neagră poate adăposti atîtea alte concerte, iar un recital de orgă nu poate lipsi, desigur, din agenda unui asemenea festival.

Iar în afara programului propriu zis, dar la fel de atrăgător și putînd deveni un element de tradiție al Festivalului, de ce nu s-ar integra aci și una din manifestările folclorice specifice Scheiului, pe care atât de puțini dintre iubitorii de artă au avut prilejul să le cunoască într-o formă autentică în cadrul lor original. (O coincidență — pur întîmplătoare — a făcut să fie plănuită — de cu totul alte foruri — o asemenea sărbătoare a „Junilor” în prima Duminică — la două zile — după Festival, manifestare pe care, din păcate, ploaia a amînat-o).

M-am referit mai sus la *tradiția* ce o poate căpăta un asemenea Festival și îmi revine acest cuvînt (tradiție) asociat de atîtea și atîtea alte lucruri. Mă gîndesc, de pildă, că marele succes de public de care s-a bucurat acest Festival s-a datorat poate și faptului că exista la Brașov nu numai o tradiție a concertelor dar și o *tradiție a practicării muzicii de cameră*; mă gîndesc, de pildă, la calitatea unora dintre formații, în care emulația dintre parteneri, unitatea lor de concepție pot fi de asemeni concentrate și desemnate ca *tradiția formației* respective. În acest sens, în cazul formației: „Soliștii din București”, s-ar putea ca și data destul de recentă a noii sale formule de nonet (transformat din cvintetul de suflători cunoscut prin frumoasele sale realizări) să nu fi permis încă acea sudare necesară, aportul interpreților — de foarte bun renume — rămînînd încă neînglobat într-un edificiu sonor pe deplin unitar și elocvent.

Festivalul s-a încheiat cu un program simetric celui de deschidere, o formație corală și o orchestră de cameră. Corul de cameră al Conservatorului „G. Dima” din Cluj, dirijat de Dorin Pop, impresionează prin puritate și discreție sonoră, creînd frumoase momente în preclasică ca di Lasso, Vecchi, Montevendi ș.a., dar acordîndu-și finețea și structurilor muzicii românești contemporane, ca în coruri de Sabin Drăgoi și Achim Stoia. În *Arhaisme* de Sigismund Toduța au fost scoase în evidență subtila polifonie și rafinamentul armonic, contopite printr-un deosebit meșteșug coral, iar sonoritățile inedite din *La casa di peste drum* de Tudor Jarda au entuziasmat — pe drept cuvînt — ascultătorii.

Orchestra de cameră „București” dirijată de Ion Voicu se impune printr-o frumoasă ținută (în care distonează doar calitatea transcrierii *Passacagliei* de Händel) aducînd eleganța în frazare și echilibrul sonor solioitat de redarea lucrărilor alese. A. Corelli — *Sarabandă, Gigă și Badinerie*, B. Marcello — *Introducere, Arie și Presto*, W. A. Mozart — *Mica Serenadă nocturnă* (care ar fi cîștigat printr-un plus de spiritualitate, de vervă, îndeosebi în prima parte) și A. Vivaldi *Iarna*, concert din ciclul *Anotimpurile* ce ne-a dat totodată prilejul să-l reauzăm cu bucurie pe dirijor și ca solist. De asemenea trebuie să-i mulțumim pentru revelația pe care ne-a prilejuit-o, incluzînd o pagină atât de puțin cunoscută, dar atât de deosebit de nobilă și de expresivă din muzica lui George Enescu, *Intermezzo-ul op. 12*.

Publicul a aplaudat la acest concert de încheiere meritul participanților și totodată a pecetluit succesul întregului festival.

Entuziasmul orașului gazdă s-a manifestat nu numai prin participarea unui admirabil public sau promptitudine organizatorică, ci și printr-un frumos aport artistic: Orchestra de cameră a Filarmonicii de stat „G. Dima” — Brașov — dirijor Ilarion Ionescu-Galați (care, ca și Corul „Madrigal” dirijat de Marin Constantin a evoluat în primul concert) și Reuniunea, camerală, „Pro Musica” — Brașov. Aceasta din urmă a avut și meritul prezentării impresionantului ciclu de liederuri de Fr. Schubert *Schwaneengesang* (cu concursul sopranei Elena Șerban-Szigeti și basului Helge Bömches) culminînd cu *Ihr Bild, Am Meer*

și în special *Der Doppelgänger*, pe care H. Bömches le-a redat cu profunzime și o frumoasă calitate vocală. Liviu Teodor Teclu, la pian, a apărut și ca compozitor prin lucrarea sa *Trio în formă de variațiuni* pe o temă de Dr. Liviu Telia, în care meditația unui „Lento” întrerupe în mod binevenit, prin ponderea sa gravă, succesiunea — uneori prea fragmentată — a variațiunilor.

Dar, chiar fără a deveni un festival internațional, Festivalul brașovean își poate — și trebuie să-și extindă lista participanților (se impun, de pildă, formațiile „Pro-Arte” sau Orchestra Camerata a Conservatorului C. Porumbescu din București) și, de asemenea solicitându-i bineînțeleș și din alte orașe ale țării. Un prim gând se îndreaptă către formația clujeană „Ars nova”, dirijată de Cornel Țăranu și — tot la Cluj — către Corul de cameră dirijat de Mihai Guttman care de mult a depășit, prin repertoriu și calitate interpretativă, nivelul unui cor de școală, fiind una dintre cele mai interesante formații românești; de asemeni, la Iași, corul dirijat de Sabin Pautza pe care nu am avut niciodată prilejul să-l ascult... Sugestiile mele se încheie aci, necunoscând valorile artistice ale orașelor noastre și este rolul unui asemenea festival să ni le facă știute. În plus, o asemenea luare de contact poate atrage la Brașov, oraș aflat în inima țării și la un festival organizat în perioadă de vacanțe și concedii, un public meloman de pretutindeni.

Care a fost prezența creației românești în acest festival? S-ar putea răspunde: pozitivă, — fiecare concert cuprinzând lucrări de valoare, de la nume devenite clasice pînă la lucrări mai recente.

Și totuși... Și totuși s-ar putea apela nu numai la lucrările pe care formațiile le au deja de mult în repertoriu. Și totuși s-ar putea încerca și o altă formulă decît aceea de a înscrie, oarecum mecanic, în cadrul aceluiași program, o piesă românească alături de una clasică.

De ce nu mai multe prime audiții, unele scrise poate special pentru Festival (și să nu uităm de posibilitățile oferite de concertele sau spectacolele în aer liber, în cadrul deosebit al monumentelor orașului)?

Și, în special, de ce nu programe cuprinzînd atît muzica românească oît și muzica modernă universală, context care ar edifica situarea unor curente și totodată ar scoate în evidență particularitățile muzicii noastre?

Trebuie remarcat — cu mirare — că muzica contemporană străină a lipsit totalmente din acest Festival. De ce? Cred că un program, cuprinzînd în întregime muzică contemporană, românească și universală, judicios alcătuit și bine prezentat, își poate avea un public la fel de avid și îndeplini scopul cu mult mai deplin decît printr-o strecurare modestă a unei singure piese, ce adeseori așteaptă — sau se așteaptă — să treacă cît mai repede...

Dar totuși, nu aș vrea să închei această relatare cu un regret, cu atît mai mult cu cît această constatare nu este atît de mult o critică cît, în special, o sugestie. Căci succesul real al acestui Festival ne-a dat încredere în posibilitățile sale de realizare, din ce în ce mai bune.

Și dacă dorințele noastre muzicale sînt nemărginite, nu mai puțin ne bucurăm că și-au găsit aci un început atît de frumos.

MYRIAM MARBE

INTERVIUL NOSTRU:

Carlo Zecchi

O seară de muzică de cameră cu Carlo Zecchi și Enrico Mainardi, o seară în care pianul și violoncelul aveau aceeași respirație, aceleași bătăi, găsind porți largi deschise spre geniul lui Bach și Mozart — îți stăruie în memorie, ca unul dintre modelele perfecte de talmăcire căruia nu-i găsești termen de comparație, fiind unic și nealterat în timp. De curînd, Carlo Zecchi, de astă dată la pupitrul Filarmonicii „George Enescu” ne-a prezentat un program Mozart, impecabil ca muzicalitate și eleganță.

— Țin minte o impresionantă seară în care alături de Mainardi ne-ați cîntat tot Mozart. Am sentimentul că puteți confesa nestingherit prin paginile lui.

— *Este marele meu preferat, merg foarte des la Salzburg, trăiesc acolo în atmosfera muzicii lui Mozart și-l simt în toate fibrele mele. Are atîta claritate, atîta dezinvoltură în a glumi sau a plînge încît oricînd se va putea învîța din opera lui: „măestria”.*

— În serenada „Haffner” ați desenat fiecare broderie, fiecare ornament și totuși ați menținut tempo-ul cu rigurozitate fără concesiile de largi respirații, de încetiniri.

— *Fiecare parte este altfel colorată și totuși întreg tabloul, întregul opus gîndesc că trebuie prezentat ca un tot, fără fisuri. Nu sînt darnic în laude, dar alături de orchestra română am avut senzația că am transmis Mozart-ul pe care-l simt, care îmi dă satisfacție.*

— Pledați pentru melodie și sentiment, pentru muzica marilor sentimente: simteți pentru vibrația intensă a ascultătorilor, pentru emoția muzicii. Și totuși, mergeți în pas cu timpul dornic de a ști, de a transmite creația lui Petrassi, sau a lui Nonno...

— *Mă înțelegeți; iubesc muzica lui Mozart, dar nu sînt absurd să neg pe Dallapiccola sau pe Petrassi, sau arta lui Nonno. Tehnica muzicală nu poate rămîne pe loc.*

— Sute de trepte urcă spre o culme, cum au urcat spre culmile lui Bach sau Mozart, spre platforme de sinteză și lumină. Gîndiți că muzica modernă nu are astăzi o culme, nu este desăvîrșită și caută și este încă în urcușul greu, simțind greutatea troptelor?

— *Admir tehnica ingenioasă, dar, așa cum spuneți, la „platforma de lumină și sinteză” încă nu s-a ajuns în căutările actuale. Poate atunci cînd se va porni nu numai de la tehnică ci și de la inimă, drumul va fi mai ușor.*

— Cum vedeți aportul școlilor naționale la desăvîrșirea limbajului muzical, gîndind la specificul fiecăruia?

— *Există puncte distincte, cu siguranță. Eu recunosc compozitorii români nu numai după influența muzicii*

populare, dar și prin linia amplă melodioasă, prin suflul melodic. Mă refer, desigur, la lucrările de valoare, reprezentative, care să întărească tradițiile unei școli de compoziție, care să definească și să continue liniile ei majore.

— Spuneți deci că atîta timp cît o sută de condeie îi vor înita pe Boulez sau pe Stockhausen, cît o sută de pianiști vor vrea să facă niște perlaje a la Michelangelo, cît copiile nereușite vor circula nestingherite prin lume cerînd adeziune, cît nu va exista preocuparea pentru inventiv și original, pentru substanță melodică nu putem avea pretenția unei mari revelații?

— Este limpede că muzica nu poate fi clădită pe clișee. Mă interesează un mare muzician al zilelor noastre, dar detest „corul” de copiiși netaleantați. De aceea, mă întorc la Mozart ca simbol de claritate, unde apele limpezi îți explică taina sutelor de trepte pe care trebuie să le urcăm spre muzica adevărată.

SMARANDA OȚEANU

Michel Philippot

În vîrstă, acum, de 45 de ani, Michel Philippot și-a legat de Radiodifuziune întreaga viață de muzician. Din 1949 lucrează în Radiodifuziunea franceză, mai întîi ca ilustrator și compozitor de muzică de fond pentru diferite emisiuni, îndeosebi dramatice (preocupare pe care nu a părăsit-o, dovadă muzica de scenă scrisă în 1961 pentru „Rinocerii” lui Eugen Ionescu), iar începînd din 1953 ca membru al grupului de cercetări care, condus de Pierre Henry și Pierre Schaeffer, are o contribuție esențială la crearea muzicii concrete, mai tîrziu electronice. Mijloacele sonore tradiționale și resursele oferite de înregistrarea magnetică îl interesează deopotrivă, astfel că opera sa apare ca un laborator în care sînt investigate, spre noi limite, resursele domeniului sonor.

Carierea radiofonică continuă, de-a lungul anilor, să dubleze activitatea creatoare a lui Philippot: între 1961 și 1963 adjunctul compozitorului Henry Barraud, la Direcția Muzicii în 1964 i se încredințează responsabilitatea serviciului de producție muzicală, iar în 1967 îi succede lui Barraud în importantul post de director al muzicii la Oficiul Radiodifuziunii și Televiziunii Franceze.

Interlocutorul nostru în acel sfîrșit de după amiază era deci un muzician de radio în sensul cel mai cuprinzător al cuvîntului. De aci a și pornit convorbirea noastră.

— Vă propun să definim mai întîi termenul de „muzică experimentală”. Această noțiune, destul de vagă, este atașată cînd ideii de tehnologie nouă în domeniul artei sunetelor (resursele înregistrării magnetice, muzica electronică etc.), cînd unor noi structuri produse cu mijloacele tradiționale.

— Cred că aceste aspecte noi sînt de două feluri diferite. Mai întîi ceea ce pe bună dreptate spuneți că

e un termen destul de vag, dar care sîră îndoială tocmai de aceea a fost ales: prin cuvîntul experimental poți înțelege cam tot ce vrei.

Primul aspect este descoperirea unui material sonor nou. Și cînd spun „descoperire” nu mă exprim absolut corect pentru oă descoperirea lui datează de fapt de mult. Să ne amintim că încă din 1913 un muzician ca Iorg Magnier (care a murit uitat, în mizerie, în timpul nazismului, regimul lui Hitler confiscîndu-i laboratorul) a făcut multe cercetări în acest domeniu de îndată ce a existat posibilitatea producerii sunetelor electronice. Apoi a fost în 1921 tentativa „bruilistilor” italieni, la Teatrul Champs-Élysées, cu Marinetti, Rousselot, iată deci că această nevoie de elemente sonore noi este mai veche. Dar abia mijloacele de înregistrare moderne, în primul rînd magnetofonul, i-au permis lui Pierre Schaeffer ca începînd din 1948 să creeze o muzică alcătuită din înregistrări prealabile, mai mult sau mai puțin modificate prin diverse procedee, pentru ca mai tîrziu să se ajungă la sunete sintetice, care au fost obținute pentru prima oară în studiourile din Köln, sub impulsul lui Herbert Eymert.

Iată deci primul aspect: descoperirea de elemente sonore noi.

Al doilea aspect decurge din primul: căutarea unor forme de compoziție noi. Este evident, de pildă, că forma de sonată nu este potrivită pentru materialele muzicii concrete sau ale muzicii electronice. Era necesar deci să fie inventate alte forme de compoziție. Aceasta s-a întîmplat cam după 1956, cînd la Universitatea din Illinois (S.U.A.) au început cercetări asupra compoziției și scriiturii muzicale, utilizîndu-se chiar și ordinatoarele.

Cam aceasta este, cred, imaginea întregii evoluții în această muzică (nu îndrăznesc să folosesc chiar termenul „progres” !)

Evoluția din alte domenii spirituale, adică fiecare schimbare, crează un fel de echilibru instabil care provoacă o nouă schimbare, și așa mai departe...

— Și fiecare tehnică nouă aduce posibilitățile unui limbaj nou.

— Aduce nu numai posibilitatea ci și necesitatea unui limbaj nou.

— În ceea ce privește raportul dintre limbaj și valoare, aceasta este, evident, o altă problemă.

— Aveți dreptate să subliniați acest lucru. Eu cred efectiv că un limbaj nu este superior celui precedent numai pentru că este nou.

— În schimb în cadrul unui limbaj dat, operele se așează într-o anume scară de valori. Alîndu-ne după aproape 20 de ani de „cercetare muzicală” — care de fapt este efectiv creație muzicală — putem desigur reține un număr de lucrări care să fie mai mult decît experimente.

— Da, cu siguranță. Cred că putem reține un număr mare de lucrări, alît de mare încît este imposibil să le enumăr acum, aici. Ceea ce este încurajator. Pe de altă parte sînt și alte lucrări care, deși nu prea vechi, ne par îmbătrînite.

— Ați așeza „Simfonia pentru un om singur” în această ultimă categorie?

— Cred că „Simfonia pentru un om singur” rezistă destul de bine. Dar sînt alte lucrări care rezistă foarte bine ca de pildă „Cîntecul tinerilor” de Stockhausen, primele „Studii” de Jean Barraqué, care datează din 1952, foarte actuale încă, unele lucrări de Pierre Schaeffer.

fer, de Pierre Henry, „Diamorfoze“ de Xenakis, care, dacă nu mă înșel, a fost scrisă în 1956; toate acestea, nu sînt de loc îmbătrînite.

— Ca să revenim la elemente mai generale, care sînt, concret, funcțiile centrului de cercetări al ORTF, sarcinile lui precise în raport cu emisiunile de Radio și de Televiziune?

— Are funcții multiple. La origine țelurile acestui serviciu de cercetări erau aproape exclusiv muzicale. După 1959 s-au creat încă două ramuri: un grup de cercetări tehnologice și un grup de cercetări pentru imagine. Grupurile de cercetări — imagine și de cercetări muzicale urmăresc deopotrivă cercetarea estetică și experimentarea practică a diverselor mijloace de expresie servind atât Radioul cît și Televiziunea. Dar nu trebuie să credeți că toate operele create aci trebuie să rămînă „experimentale“. Experiența poate consta în a da publicului un produs de foarte înaltă calitate. Ceea ce efectiv se și întîmplă uneori, în domeniul Radioului ca și în cel al Televiziunii.

— Vă propun să lărgim cadrul discuției noastre, abordînd ceea ce am putea denumi funcția creatoare a Radioului. Care ar fi metodele și rezultatele marcante ale serviciului de creație muzicală al ORTF?

— Noile lucrări muzicale sînt de mai multe feluri. Există mai întîi cele cu specific radiofonic, pe care le cunoașteți desigur foarte bine, de pildă cele care sînt scrise pentru a fi prezentate la Prix Italia. Apoi sînt compozițiile, să le spunem utilitare. Un fel de muzică de scenă pentru emisiunile de Radio și Televiziune. Dar ORTF comandă compozitorilor și lucrări originale pentru orchestră, formații de cameră, corale etc. Aceste lucrări sînt apoi executate de formațiile noastre, fie în concertele cu public care se desfășoară în studiourile noastre, fie în festivaluri. Numărul comenzilor pe care le face ORTF compozitorilor este cam de 80 pe an.

— Este o cifră considerabilă, care dă dimensiunile acestei acțiuni de mecenat, foarte specifică Radioului în societatea contemporană. Pentru că ați evocat stagiunea de concerte a ORTF — și acum mă adresez mai ales directorului muzicii — după părerea dvs., care trebuie să fie structura unei stagiuni de concerte organizată de o Radiodifuziune, și care este locul unei asemenea stagiuni în contextul vieții artistice a unei capitale?

— Fînd vorba despre o Radiodifuziune de stat, deci despre un serviciu public, sînt anumite îndatoriri care trebuie îndeplinite și în primul rînd a face să trăiască muzica. O societate de concerte particulară e nevoită, din motive financiare, să nu-și asume riscuri. În ceea ce privește un organism de stat ca ORTF, acesta are dîmpotrivă datoria să-și asume riscul de a prezenta opere noi, de a ajuta totodată să trăiască, pe măsura posibilităților lui, compozitorii francezi. Trebuie pus un anumit accent asupra creațiilor secolului XX, asupra operelor compozitorilor în viață. Radiodifuziunea este adeseori singurul loc unde operele noi pot fi executate, prezentate publicului. În Franța un număr imens de lucrări noi care erau destinate să aibă succes au fost lansate de către ORTF. Aceasta a fost politica dlui.

Henry Barraud, predecesorul meu, este și a mea, este politica ORTF în domeniul muzicii.

În stagiunea de concerte noi încercăm să personalizăm diferitele orchestre. Așa se face că muzica contemporană este interpretată mai ales de orchestra Filarmonică a ORTF. Și Orchestra Națională are muzică contemporană în repertoriul ei, dar în mai mică măsură.

Avem de asemenea o orchestră de cameră și o corală de 120 de persoane. Am constatat însă că muzica modernă, în marea ei majoritate nu este scrisă pentru ansambluri mari.

Știu că aveți la București un excelent ansamblu coral „Madrigal“. În trecut aveam și noi la ORTF unul cu același nume. Acest ansamblu a creat de pildă, „Les Rechants“ de Olivier Messiaen. Lucrarea a fost reînregistrată recent și grupul, care a fost întînerit, se numește acum, „Ansamblul soliștilor coralei ORTF“. Printre creațiile importante ale acestui grup, care cîntă multă muzică modernă, pot cita „Cri“ de Maurice Ohana, „Relief polichromé“ de Jean Pierre Gosseck, „Nuits“ de Xenakis, „Stabat Mater“ de Penderecki și altele.

Încercăm să realizăm, cu concursul tuturor formațiilor muzicale ale ORTF, un număr de aproximativ 150 de prime audiții anuale.

În ceea ce privește emisiunile propriu-zise, muzica este difuzată prin două canale principale. Pe programul „France Culture“ rezervăm cam 30 la sută din timpul total de emisiune pentru muzica contemporană, iar pe „France Musique“, al cărui auditoriu este puțin mai tradiționalist, 12 la sută. Dar 12 la sută în 18 ore de emisiune zilnică înseamnă destul de multă muzică modernă.

— Și acum v-aș ruga să binevoiti să ne spuneți ceva despre compozitorul Michel Philippot. Ați scris lucrări determinate de apartenența dvs. la centrul de cercetări al ORTF, ați scris altele care nu sînt în raport direct cu cercetarea muzicală în electronică. Dacă ați fi invitat să-l situați pe Michel Philippot în cadrul muzicii contemporane franceze, cum ați face-o?

— Îmi puneți o întrebare...

— ...foarte delicată. De aceea o și pun!

— E greu să răspunzi la o întrebare de acest fel fără să pari sau prea modest (ceea ce este o formă de orgoliu) sau cam pretențios (ceea ce de asemenea este o formă de orgoliu). Dar dacă aș încerca să mă definesc, aș folosi cuvîntul „cercetător“.

Dacă am presupune că n-aș mai avea funcția pe care o am acum la ORTF și că aș putea să mă consacru într-un totu compoziției, aș spune că sînt obosit de tot ceea ce se cheamă avangardă, această avangardă care mi se pare cam îmbătrînită. Am avut această senzație la ultimul festival de la Royan unde am văzut un public tînăr aplaudînd frenetic lucruri care pe mine mă plictiseau pentru că le aud de 20 de ani.

Aș dori să fac ceva nou; de aceea, m-aș situa pe poziția unui cercetător care, obosit de o avangardă îmbătrînită, este dornic de a face o muzică ce poate n-ar mai fi numită „de avangardă“, dar ar fi poate puțin mai modernă.

— Dacă înțeleg bine, aspirați la o condiție a muzicii în care ea, muzica, nu ar mai voi să se înnoiască în fiecare operă, ci ar ajunge să-și „clasicizeze” din nou, într-o estetică a timpului nostru mijloacele.

— Da, eu nu concep evoluția făcînd „tabula rasa” cu trecutul mai îndepărtat sau mai apropiat. O concep ca punctul extrem al unei tradiții; concepînd-o astfel, poți oricînd merge mai departe, se poate continua o tradiție. Este o mișcare pe care au început-o strămoșii și care continuă fără întrerupere. În marii maeștri ai trecutului găsim lucruri foarte moderne, iar în unii compozitori ai epocii noastre găsim lucruri care sînt foarte vechi.

Stravinski spunea, vorbind despre Beethoven: „Orice lucrare modernă pentru vremea ei este sortită să dăinuie în eternitate”. Cred că aceasta este adevărată definiție a modernismului: a avea o gândire atît de nouă încît să poată surprinde și provoca admirația multe secole după ce a fost exprimată.

RADU GHECIU

Alexandru Șumski

Dirijorul Alexandru Șumski a condus recent orchestra „Asociației simfonice din Bayreuth”, în cadrul anului „Beethoven”. A fost singurul concert simfonic — pe lîngă o seamă de manifestări artistice în domeniul muzicii de cameră.

J.-V.P. Vă rugăm să ne relatați impresiile dv. despre orchestră și ambianța istorică unde v-ați manifestat.

Al. S. Trebuie să arăt mai întîi că istoricul sediu și loc de pelerinaj al tuturor wagnerienilor din lume — Bayreuth — îmi era familiar întrucît anul trecut am dirijat orchestra „Academica” a Conservatorului „Ciprian Porumbescu” din București, în cadrul unui turneu întreprins în Franconia de Sus. În urma acestui concert am fost invitat să dirijez concertul de închidere al stagiunii orchestrei simfonice din Bayreuth.

J.-V. P. Ce ne puteți relata despre orchestră?

Al. S. Fără a fi formație deosebit de mare, orchestra simfonică din Bayreuth se distinge prin anumite trăsături pe care mi-aș îngădui să le socotesc tipice orchestrelor germane: o execuție foarte corectă, în special la compartimentele de suflători; dar și acela al cordelor se caracterizează printr-o remarcabilă precizie a execuției. Pornind de la corectitudinea execuției și de la respectul partiturii se realizează o prezentare de ansamblu, foarte echilibrată, a muzicii.

J.-V. P. Sala de concert?

Al. S. Sala de concert oglindește atmosfera generală pe care o respiră orașul lui Wagner și Liszt, ca și al lui Hans von Bülow, ale căror umbre sînt mereu vii, prezente. Bayreuth nu este un oraș mare — circa 60.000 locuitori — dar fiecare colțor, de la austeritatea mormîntului lui Liszt la somptuozitatea casei lui Wagner și a edificiilor din piața centrală pînă la vechile căsuțe în stil baroc, — altele rococo — totul exprimă o atmosferă de intensă

viață artistică ce dăinuiește și astăzi și al cărui nucleu strălucit rămîne teatrul wagnerian. Trebuie să arătăm totodată că Bayreuth se bucură de o viață artistică bogată și în afara renumitului Festival ce are loc anual, în lunile de vară.

J.-V. P. Sala de concert unde ați dirijat?

Al. S. Este o sală în stil rococo, foarte elegantă, cochetă, nu prea mare, cuprinzînd aproximativ 800 locuri. Acustica, excelentă, crează de la început, artistului, premisele unei agreabile desfășurări a concertului.

J.-V. P. Publicul?

Al. S. Nu știu dacă trebuie să pun pe seama specificului bavarez, ca să-i spun astfel, dar publicul a salutat cu o căldură care m-a emoționat fiece din piesele beethoveniene executate.

J.-V. P. Anume?

Al. S. Concertul a cuprins uvertura, mai puțin cunoscută, „Regele Ștefan”, concertul al treilea în do minor pentru pian și orchestră și, în încheiere, Simfonia I-a.

J.-V. P. Solistul concertului în do minor?

Al. S. Solistul Gernot Kahl, laureat al Premiului de stat al R.F. a Germaniei a fost un colaborator ideal, atît în perioada de pregătire, cît și la concertul propriu zis. Dispune de o tehnică pianistică desăvîrșită în care tușul diferențial îi dă posibilitatea realizării unei palete coloristice bogate. O concepție sobră s-a impus pe parcursul lucrării, realizată într-o frumoasă unitate stilistică cu orchestra.

J.-V. P. Cum a fost primit întreg concertul?

Al. S. Îmi puneți o întrebare pe care o socotesc dificilă, fiind vorba și de mine.

J.-V. P. Pentru că sîntem înclinați să vă dăm dreptate, vom cita noi opiniile aflate în presa locală.

Astfel, criticul Bronvenmeyer scrie în ziarul Nachrichten aus Bayreuth între altele:

„Pentru 1970, Beethoven este acela ce se află pe rampa de lansare a concertelor și emisiunilor de radio și televiziune. Acest omagiu a avut loc la Bayreuth în sala operii. Numărul participanților a fost surprinzător de mare. Teatrul a fost arhiplin, pînă la balconul al doilea și publicul a onorat cu aplauze zgomotoase respectabila producție a îndrăgitei orchestre. Au fost prezentate Simfonia I-a, Concertul no. 3, pentru pian și orchestră și uvertura „Regele Ștefan”.

Programul a fost foarte bine ales. În privința orchestrei este clar că numai cu concursul suflătorilor profesioniști se pot realiza concerte de înaltă ținută. Suflătorii orchestrei simfonice din Bamberg și-au cucerit un deplin succes acompaniați de orchestra de coarde. Din acest punct de vedere, Beethoven a avut o mină fericită scriind puțin cunoscuta uvertură: ea este cu mult mai puțin dificilă decît surorile ei „Egmont”, cele trei „Leonore” sau „Inaugurarea casei”. Prezintă o melodică plăcută, o grație dansantă și lasă liberă evoluția suflătorilor. Acest fericit „aufтакт” a dat muzicienilor un impuls entuziast pentru continuarea programului.

Este în general cunoscut că orchestra noastră trebuie tratată cu toleranță în privința preciziei intonaționale și a problemelor tehnice. Cu atît mai mare este meritul dirijorului român Alexandru Șumski cu cît toate cele trei lucrări au fost realizate în stilul și concepția lor. Tehnica sa precisă de factare este nemăcarată de înflorituri agogice inutile, totuși liberă de schema rigidă a măsurii și foarte artistică. Obişnuit să lucreze cu studenții, este stăpînit în momentele cele mai grele de multă liniște și

siguranță. El nu caută să impună o linie interpretativă încărcată, se exprimă direct și clar obținând prin aceasta un rezultat corespunzător intențiilor sale.

Concertul în do minor pentru pian, a fost cântat de pianistul GERNOT KAHL din München care a vădit foarte multă sensibilitate. Părțile lirice par a-i fi mai aproape decât cele dramatice. A impus tehnica sa clară în pasajele rapide. Partea mediană a fost redată cu multă atmosferă. Alexandru Sumski a ținut în mână cu siguranță solistul și orchestra. A fost un frumos și meritat succes al intenselor repetiții ale asociației simfonice.

J.-V. P. Ce ne mai puteți spune în legătură cu activitatea dirijorală a dvs. ?

Al. S. *Păstrindu-ne în cadrul celor discutate, vă voi spune că am fost invitat și pentru anul viitor să dirijez orchestra simfonică din Bayreuth.*

Opera Kera Duduca de Mansi Barberis

Muzica de operă nu este ocolită de compozitorii noștri care, cu deosebire în ultimele două decenii, au dat la iveală unele lucrări semnificative, inspirate din istoria neamului nostru, de trecutul mai îndepărtat ca și de cel mai apropiat, de luptă pentru libertate a poporului. Temele altor opere le aflăm în unele conflicte sociale din trecut, în marea literatură universală ca și în unele momente și episoade revoluționare de răsunet; uneori chiar în lumea de basm și a alegoriilor. Am fi însă nedrepti și prezumțioși dacă ne-am împăuna cu realizările de pînă acum din domeniul teatrului liric, domeniu care este, fără îndoială, foarte exigent și, deci, foarte dificil abordabil.

Cu atît mai mult am aplaudat — ca poziție de primoplan — noua operă a compozitoarei Mansi Barberis, *Kera Duduca* pe un libret de A. Ionescu-Arbore, după cunoscutul roman „Ciocoi vechi și noi” de Nicolae Filimon, operă pe care am urmărit-o prescurtată și... radioteleficată, ca să-i spunem astfel. Am urmărit-o cu interes, ca pe un fel de avanpremieră. Opera *Kera Duduca* reprezintă un fragment, un tablou din viața ciocoilor — aceștia fiind înfățișați cu toate tarele lor, pe primul plan ridicîndu-se parvenitismul ce le domină acțiunile, lipsa de scrupule și lubricitatea ce-i stăpînește. Acțiunea se desfășoară în jurul personajului principal, *Kera Duduca* (*kera* = dragă) curtezană interesată, venală care are să-și

împartă favorurile succesiv ciocoilor Andronache Tuzluc, Dinu Păturică și Neagu Rupe-Piele.

S-a urmărit, desigur, satirizarea personajelor de prim plan și a altora, adiacente; o satiră a vieții ciocoiești de odinioară. În ciuda schematicismului libretului și a comprimării acestuia rezultată din necesitatea aducerii întregului spectacol la o oră, am putut desluși intențiile arătate mai sus și care stau la baza lucrării.

În *Kera Duduca* — Mihaela Mărăcineanu a apărut lăscivă, poate chiar prea mult. Vocea sa e caldă, frumos timbrată, justă în registrul grav. Înlăturarea unei anumite pasivități în abitudini ar fi de natură să facă personajul mai convingător. Valentin Teodorian — artist de bogate resurse vocale și interpretative a realizat pe Dinu Păturică cu toate atributele-i de arivist fără scrupule care angajat de Andronache în casa sa, pentru a o spiona pe *Kera Duduca* nu întîrzie să pactizeze cu aceasta din urmă, sfîrșind prin a o ucideri. În rolul lui Andronache, Eduard Tumageanlian se achită convenabil. Este un bariton deosebit de muzical. Maria, fiica banului Criva a fost interpretată de soprana Mireille Constantinescu care a învederat frumoase însușiri vocale și scenice. Obșnuită însă cu scena mare, ea „a dat multă voce” — de unde unele stridențe în acut. (Aici e de vină, credem, și sonorizarea televiziunii). Tînăra cîntăreață a jucat insinuant, cu atitudini, cu „poze” (din recuzita mare a scenografiei de operă). Banul Kriva, personaj pozitiv, a fost realizat de basul Petre Petrov iar în rolul lui Gheorghe, servitor la Andronache care se îndrăgostește de Maria, Vasile Moldovan e atrăgător dar pune accentul mai mult pe forță. S-ar cere să observe îndeosebi latura muzicală a rolului.

În Kir Costea, neguțătorul care vine și-și laudă lada sa plină de mățăsuri și alte lucruri plăcute femeilor, basul Ioan Hovorov joacă și cîntă cu naturalitate și succes.

Muzica, de invenție personală a compozitoarei, este scrisă pe rînd în stilul epocii, a veacului trecut, cu unele inflexiuni tipice care ne-au dus cu gîndul la cîntecul lui Anton Pann, cu pasaje dansante în care valsul amintește de Johann Strauss. Există și motivul popular folosit direct *Melc, melc, codobelc*, la început, și care ar fi fost suficient să apară o singură dată. El revine. E mult. Recitativele care abundă, au o tentă să-i spunem mai modernă.

Orchestrația, aerată, fără încărcătură a fost foarte bine redată de dirijorul Al. Sumski, conducînd formația de studenți „Academica”.

Baletul (Marius Zirra) este o improvizație, nereușită, searbădă, de ultimă oră.

Decorul de fond (arhitect Gh. Constantin) un desen linear, cu case îngrămădite, comunică spectacolului tot ceea ce se putea concepe mai artificios. Dar aprecieri mai substanțiale, de valoare, asupra operei nu ar putea fi făcute decât la vizionarea sa integrală. Această reducere, de o oră, nu poate fi prea concludentă.

J.-V. PANDELESCU

Adamo, interpret romantic al șansonetei

Salvatore Adamo este, ca și Johnny Hallyday, Mireille Mathieu, Sheila sau Juliette Gréco, una dintre vedetele internaționale ale muzicii ușoare de astăzi. Și dacă un scriitor celebru ca François Mauriac a declarat în bloc-notes-ul său din *Figaro littéraire* (5 ianuarie 1967): „Mă gândesc la poporul de pe stradă, la acest popor din care facem parte, din care fac parte, în mijlocul căruia, după o zi de lucru, mă regăsesc, într-o seară de music-hall, pentru că simtem suflete simple și inimi gingașe și iubim cîntecele lui Adamo“, înseamnă că Adamo are dreptul să figureze și într-o cronică din „Muzica“. Biografia, ascensiunea sa sînt cunoscute și nu vom reveni aici asupra lor. Ceea ce credem că se cuvine relevat, la Adamo, este în primul rînd faptul că, începînd de timpuriu să cînte acompaniîndu-se la chitara dăruită de bunicul său, a creat unele cîntece și texte care s-au bucurat de faavoarea publicului. Au fost comparate, încă acum zece ani, cu acelea ale lui Brassens. Adamo a apărut cu cîntecele sale melodioase, nostalgice și al căror lirism prinde pe ascultător, într-un moment în care tineretul, suprasaturat de ritmurile excesive simțea nevoia de altceva. Și acest „altceva“ s-a înscris — ca să vorbim în termenii curenți, ai cosmonauticeii contemporane — în culoarul care să ducă spre inimile nu numai ale celor peste 50 000 (după ultimele cifre) de *fans* grupați în „Clubul Adamo“, dar și către milioanele de amatori ai genului ușor.

Este adevărat că vocea lui Adamo nu are acea perfecție claritate și nici amploarea pe care i-o visase tatăl său, bravul miner sicilian emigrat la Jemmapes în Belgia. Dar azi, odată cu atotputernicia microfonului, se mai poate pune oare chestiunea vocii? Atunci? Rămîne atul considerabil de care dispune tînărul cîntăreț: prezentarea sentimentală, caldă, vibrantă a unor cîntece ca *Les filles du bord de mer*, *Mes mains sur tes hanches*. *Viens ma brune*, *Dolce Paola*, *Incl'Allah*, *Vous permettez monsieur?* *Tombe la neige* și încă altele care au suscitată și suscită entuziasmul mării mase a tineretului și, așa cum s-a văzut, și a vîrstnicilor. Astfel după noianul rock-and-roll-urilor și shake-urilor, cu scuturăturile lor furibunde, Adamo a reactualizat în chip strălucit șansoneta sentimentală, lirică, mobilizînd în favoarea ei tot tineretul. Este marele succes al cîntărețului. Acest lucru ni s-a înfățișat cu toată evidența în Sala Mare a Palatului, unde am asistat la o mobilizare tacită fără ostentație, realizată aproape fără solicitările obișnuite, cu reticență și bonomie și care a generat un mare entuziasm.

Să arătăm, cu acestea, că mica orchestra a reprezentat un exemplu de formație acompaniatoare deosebit de bine organizată, ale cărei aranjamente au apărut realizate cu multă eficiență și bun gust. Însăși solo, de o mare puritate, al sopranei care îl dubla uneori pe cîntăreț ca și minunatele umbre negre ale interpreților, profilate pe pînza de fond de un cărămiziu înflăcărat, ca un foc bengal, au contribuit la marele succes al spectacolului.

Estrada estivală

Stagiunea muzicală se îmbogățește în timpul verii cu spectacolele de revistă și *muzicale* date de unele teatre din țară, preocupate să înfățișeze publicului bucureștean, criticii, realizările lor.

Am ajuns astfel ca în sala „Savoy“ a teatrului „Constantin Tănase“, să urmărim un spectacol despre al cărui titlu avem dreptul să spunem că este cel puțin anodinos: „Apollo la Deva“...

Teatrul din Deva are o bună reputație. A prezentat deseori spectacole izbutite și o seamă de autori de texte, muzicieni și coregrafi bucureșteni și-au dat concursul, contribuind la succesul pieselor montate. *Apollo la Deva* este o revistă în două acte care nu se recomandă însă nicicum prin substanța prozei sale, lipsită aproape cu totul de umor, de spirit (scenariu Banu Rădulescu) ci putem spune exclusiv prin muzica și baletul ei. Textele sînt atît de inconsistente, de fade și anoste, că spectatorul de-abia așteaptă să urmărească baletul care în economia spectacolului ocupă, de altfel, locul predominant. În chipul acesta se oferă totuși ceva: o seamă de momente, de tablouri și scene dansante (coregrafia Oleg Danovschi) care sînt realmente izbutite. Corpul de balet cuprinzînd elemente bine instruite, înzestrate cu multă suplețe și agilitate a dovedit că a muncit cu multă rîvnă, realizînd cu succes, concepția de bogată fantezie a coregrafului Danovschi. Am apreciat unele momente deosebit de reușite în care frumusețea plastică și caracterul, pe alocuri temerar, al figurilor dansante s-au aflat în bună tovarășie. Totul s-a desfășurat pe muzica făurită de Paul Urmuzescu și Vasile Vasilache-junior. Compozitorii, buni aranșori au „mozaicat“ o seamă de vechi melodii autohtone și străine dar cu o contribuție personală nu numai la aceasta ci și în ceea ce privește crearea unor cîntece melodioase, accesibile, fluide. Am reținut orchestrațiile, neîncărcate, simple dar foarte colorate, în care instrumentele de percuție ocupau primul plan. Au fost, bine-nțeleș și numere muzicale în care s-au afirmat cîntăreții Irina Săvoiu, Mariana Havasi, Puiu Faur, Cornel Negoescu. Orchestra, condusă de Iosif Kiltzer s-a făcut apreciată datorită cîntului său moderat, corect, echilibrat. Regia lui Alexandru Bocăneț și scenografia lui Ion Ipșer au meritul de a fi folosit un minimum de mijloace: decoruri reduse la cea mai simplă expresie, oglinzi, jocuri de lumini fluorescente etc.

Au fost două ore de spectacol muzical-dansant care nu putem spune că nu reprezintă un divertisment, dar despre a cărui substanță (ne referim la texte) cu regret, nu avem ce comenta.

J.-V.P.

Piatra Neamț

FESTIVALUL ZONAL AL FANFARELOR DE AMATORI

Inițiativa Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă împreună cu Uniunea Generală a Sindicatelor din România de a organiza, începând cu anul 1970, festivaluri anuale, pe zone geografice, pentru fanfarele de amatori a stîrnit un viu interes atît în rîndul formațiilor respective cît și în rîndul marelui public. Această reacție este normală deoarece în țara noastră muzica de fanfară are tradiții vechi.

Fanfara are posibilitatea de a face educație muzicală în masă prin abordarea tuturor genurilor de muzică, este o punte de legătură între muzica populară și cea cultă, un mobilizator prețios atunci cînd participă la manifestații și serbări populare. În general, este un gen de muzică apreciat și iubit de marele public de la orașe și sate. De aceea „Festivalul zonal al fanfarelor de amatori” se bucură de un sprijin larg.

Festivalul din acest an se desfășoară în diferite localități din țară, în locuri publice deschise (stadioane, grădini publice etc.) și nu are un caracter de concurs ci de concert. În timp ce una din formații își execută programul pe scena festivalului, celelalte își demonstrează măiestria artistică cîntînd în diferite puncte ale orașului gazdă. În acest fel, ziua festivalului imprimă orașului respectiv o atmosferă de sărbătoare. Pînă în prezent două localități au găzduit aceste festivaluri zonale: București și respectiv Rînnicu-Vilcea.

În ziua de 19 iulie a.e. orașul Piatra Neamț a fost centrul unde s-a desfășurat o asemenea competiție artistică. La acest centru zonal s-au înscris 10 formații din diferite localități din țară. Componenta fanfarelor era diversă, repertoriul variat, ceea ce a dus la diferite stiluri de interpretare. Cele 10 formații s-au prezentat, în majoritatea lor, bine pregătite.

În acest sens, menționăm fanfara *Căminului cultural din Valea Mare — Vaslui* (dirijor Gh. Gajură), care are un stil propriu de interpretare — stil lăutăresc, stil foarte rar întîlnit la instrumentele de suflăt. Cu toate că formația de mai sus nu cunoaște notele muzicale și este alcătuită dintr-un număr mare de instrumentiști (74), ea a fost omogenă, bine acordată, orchestrația ingenios colorată, iar armonizarea variată (de loc simplistă). Toți instrumentiștii, fără excepție, posedă o viteză tehnică dusă pînă la virtuozitate. Fanfara din Valea Mare excellează în execuția jocurilor populare. Credem că ea merită o atenție deosebită pentru că este un fenomen sui-generis.

Fanfara „*Portul*” a *Sindicatului D.N.M. — Constanța* (dirijor Ilie Pătrașcu), de asemenea posedă un stil aparte de interpretare: nuanțe subtile, acordaj și omogenitate

perfectă, sonoritate apropiată de cea a muzicii de cameră.

Casa de cultură Rupea — Brașov (dirijor Constantin Catrina și Ioan Binder) dispune de o fanfară bine încheagată. Ea execută foarte bine muzică clasică și jocuri populare germane cu caracter local.

În continuare menționăm buna pregătire a fanfarelor sindicale de la *Uzina de fibre sintetice — Iași* (dirijor Gețiu Grigoriu) și de la *Uzina Mecanică Nicolina — Iași* (dirijor Ionel Șerban). Ambele formații după ce au executat corect toate piesele din program, au lăsat o bună impresie asupra publicului prezent la festival.



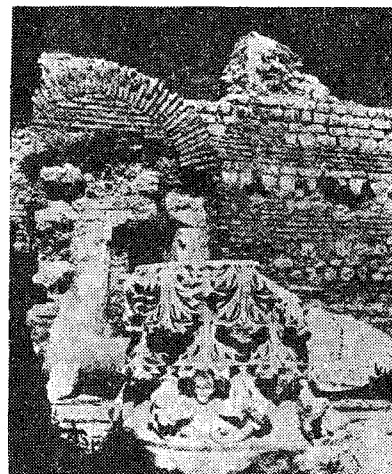
În ceea ce privește repertoriul, o parte din fanfarele participante la festivalul zonal de la Piatra Neamț au prezentat în concert piese mediocre din punct de vedere al creației. De asemenea, au fost executate lucrări — așa-zis „prelucrate” — care au scăzut nivelul artistic al formațiilor respective. În acest sens cităm fanfarele *Uzinei de țevi — Roman* și *Sindicatului C.F.R. — Pașcani*, fanfare care aveau resurse tehnice suficiente, dar din cauza „prelucrărilor” și „aranjamentelor” dirijorilor respectivi, s-au prezentat sub posibilitățile lor de interpretare. Aceste prelucrări și aranjamente conțin greșeli elementare de armonizare, sînt lipsite de colorit orchestral, iar din punct de vedere al construcției, nu au nici o formă muzicală. Asemenea piese deformează gustul artistic atît al instrumentiștilor cît și al publicului.

Deși Uniunea Compozitorilor încurajează prin toate mijloacele creația nouă de fanfară, iar în cadrul subsecției de fanfară se lucrează de mulți ani pentru revalorificarea creației tradiționale a acestui gen de muzică, pe de altă parte Casa Centrală a Creației Populare tipărește aproape anual caiete cu piese pentru fanfarele de amatori, de asemenea Uniunea Generală a Sindicatelor a tipărit un album special pentru aceste festivaluri zonale, trebuie să recunoaștem că lucrările respective au pătruns într-o proporție foarte mică în repertoriul acestor formații. Deci, se impune o muncă intensă de îndrumare și de control în privința repertoriului și a popularizării creației de fanfară, pentru ca formațiile de amatori să poată executa lucrări cu un conținut bogat de idei într-o formă artistică adecvată. Sîntem convinși că „Festivalurile zonale anuale” vor însemna ani de progres și de desăvîrșire artistică în interpretarea muzicii de fanfară.

AUREL POPA

Varna

Concursul internațional de balet



Se spune că aici, în aceste ținuturi, civilizații impunătoare s-au succedat și uneori s-au suprapus lăsând peste veacuri mărturie grăitoare. Tracii, Grecii, Romanii, Bizanțul, apoi Bulgaria au brăzdat pământul, dăruindu-i totodată câte ceva din cultura lor.

Uestigiiile vechilor civilizații care au rezistat timpului sînt vizibile și azi. Anticele monumente și ruine ale Varnei povestesc despre trecutul nu de puține ori măreț al pitorescului oraș de pe coasta Mării Negre.

În cadrul multiform și mirific al locului a fost luată inițiativa înființării unui concurs internațional de balet care, amintind de trecutul artistic al orașului, ține aprinsă slacăra tinereții și frumuseții.

Ideea, presupunem, nu s-a născut spontan. O anumită tradiție a dansului și dragostea poporului pentru arta baletului au fost desigur sursele majore de inspirație ale organizatorilor. Asistînd la probele concursului, era impresionant de observat nu numai cum sea-

ră de seară elegantul teatru în aer liber se umplea pînă la refuz, dar mai ales reacțiile judicioase și sensibile ale publicului.

A organiza un concurs internațional de balet (mai există unul la Moscova) este un lucru foarte temerar, prin multitudinea problemelor pe care o asemenea competiție le ridică și care nu totdeauna pot fi rezolvate imediat.

Prietenii bulgari au îndrăznit însă, iar istoria concursului lor, azi la a cincea ediție, dovedește că nu s-au înșelat.

Numărul și calitatea concurenților, superioare precedentelor ediții, personalitățile care au asistat fie ca membri în juriu, fie ca observatori, precum și impecabila organizare au demonstrat progresul pe care l-a înregistrat Concursul.

Un element de atracție și încredere a fost, fără îndoială, compoziția juriului, format din 22 de membri dintre care 5 reprezentanți ai țării gazdă, toți de strictă specialitate și de o recunos-

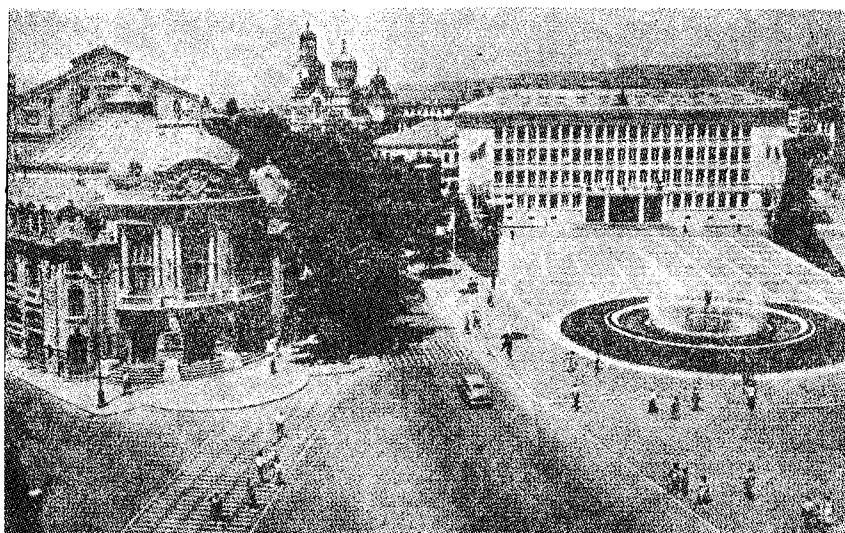
cută competență internațională, prezidat cu autoritate de Galina Ulanova. Avînd patru vicepreședinți — Alicia Alonso, Arnold Haskell, Liane Daydé și Anastas Petrov — juriul a reprezentat o generație de obiectivitate în judecarea „sine ira et studio” a valorilor artistice. Așa se și explică participarea celor 74 de concurenți (proveniți din 17 țări), cifră remarcabilă la o asemenea întrecere.

O anumită libertate lăsată candidaților în alegerea repertoriului, numeroasele premii și mențiuni prevăzute de regulament ca și alte câteva dispoziții bine chibzuite au contribuit de asemenea la succesul competiției.

Am convingerea că numele proaspeților laureați vor fi în curînd de circulație curentă. Creația aeriană de porțelan diafan a Evei Evdokimova (S.U.A.), dansul spiritualizat al elegantului Alexei Judenic (S.U.A.), plastica nuanțată a Martei Garcia (Cuba), sensibilitatea și personalitatea Elenei Evtееva (U.R.S.S.), mijloacele tehnice ale virtuozului Hadeo Fukagawa (Japonia), temperamentul rafinat al Margaretei Dimitrova (Bulgaria) care au cucerit primele locuri și talentul lui Gheorghe Căciuleanu care a obținut un premiu pentru coregrafie contemporană, nu vor întîrzia să strălucească pe scenele lumii.

Repertoriul concursului închinat deopotrivă baletului clasic și celui modern, oferea candidaților posibilitatea opțiunii, cu deosebire în etapele II și III, deci în fazele hotărîtoare.

Majoritatea concurenților au recurs la baletul modern numai în limitele stricte impuse de regulament, înclinînd mai mult spre baletul clasic, desigur mai puțin supus controverselor. Ceea ce este important și trebuie reținut este că acest concurs de balet s-a impus,



că și-a cucerit un loc de frunte în ierarhia manifestărilor competiționale internaționale iar rezultatele celei de a cincea ediții nu numai că o confirmă dar îndreptătesc toate speranțele.

Organizatorii bulgari au știut să „profite” de participarea altor personalități notabile pentru a lăsa ca Simpozionul cu tema „Viitorul artei coregrafice” — temă cu atâtea semne de întrebare și atâtea posibilități de fabulație — să-și spună, în mod liber, cuvântul. Creindu-se condiții propice desfășurării unei asemenea largi consfătuiri, unii participanți „însetați de adevăr” s-au străduit să găsească explicații unor mutații și transformări care se petrec în arta baletului, după cum alții au încercat să preconizeze soluții unor probleme încă nedezlegate.

S-au formulat întrebări și s-au încercat răspunsuri, unele, e adevărat, originale. Întrebări ca: Astăzi se dansează mai bine ca-n trecut sau nu? Cum se va dansa mâine? Modelul clasic trebuie respectat cu sfințenie sau coregraful are dreptul să intervină? Își va dobândi oare dansul autonomia eliberându-se din „strînsoarea” avantajelor sale actuale și în primul rând a muzicii? Ce legătură este între dansul modern și folclorul? Care este viitorul dansului modern și multe altele nu numai interesante dar și vitale pentru această artă după toate probabilitățile acceptată încă de azi de omul de mâine, au galvanizat adunarea. Dând prilejul confruntării ideilor, simpozionul a facilitat nu numai clarificarea unor poziții și dezlegarea unor probleme dar a avut și darul de a invita la meditație, operație atât de necesară în zilele noastre oricăror preocupări.

Cum era și firesc, baletul modern a interesat în mare măsură nu numai participanții la simpozion dar și publicul dacă nu întotdeauna prin calitate, în orice caz prin inedit și variație. Unele coregrafii și interpretări moderne au declanșat chiar sublinieri entuziaste, asistența — cu un remarcabil simț artistic — știind să distingă „griul de neghină”.

O serie de coregrafi contemporani, unii dintre ei de mult celebri, au fost cald apreciați. Coregrafii semnate de Maurice Béjart, Roland Petit, Alberto Alonso, Laslo Cheregui, Alberto Mendes ca și de compatriotul nostru Oleg Danovschi au fost îndelung aplaudate ceea ce ne face să credem că perspectivele baletului modern sînt surizătoare și că ele nu vor întârzia să se contureze.

Desigur că baletul modern are multe inconveniente, mai ales pentru interpret. Utilizarea unei muzici cu care nu toate urechile s-au obișnuit încă și a unei coregrafii nemaivăzute, eventual uneori prea fantezist, chiar în ipoteza unui excelent dansator, pot șoca pe cei educați în spiritul muzicii și formelor clasice bine cunoscute, armonioase și echilibrate. Dar de multe ori se întâmplă ca un balet modern, să fie plin de conținut, să transmită nu numai idei dar și sentimente tot atât de valoroase ca unul clasic, dar să fie mai ușor perceput și asimilat de omul zilelor noastre pentru că îi „vorbește” pe înțelesul său într-o limbă ușor accesibilă. Am văzut excelenți dansatori care erau terni în baletul clasic și pasionați în cel modern, și asta nu din vina lor.

Sensibilitatea și gustul omului modern sînt diferite de cele ale antece-

sorilor săi și deci și „pretențiile” sale în materie de artă sînt altele.

Ar fi nedrept dacă nu aș aminti, fie, și sumar, de Festivalul orașului Varna, festival ce se desfășoară paralel cu probele concursului.

Festivalul este o manifestare artistică de bună reputație și cu anumită tradiție care cultivă concertul simfonic și de cameră, recitalul, opera și baletul. El a știut să-și formeze cu timpul o anumită „clientelă” care-l frecventează cu fidelitate. Programul pe care l-a prezentat anul acesta era divers și atractiv, incluzînd numeroase participări străine, multe de un indiscutabil prestigiu. Teatrul academic de operă și balet „Taras Sevcenko” din Kiev, Corul de cameră al Universității „Sfînta Barbara” din S.U.A., soliștii Hector Tossa, Gabrielle Schuber-Treikova, Ul. Malinin, Cathérine Colar, K. Georgjan, Ul. Kainev și alții și-au adus aportul la buna reușită a Festivalului alături de formațiile și artiștii bulgari, dintre care Filarmonica și Opera din Varna mi s-a părut a fi dus „greul”.

Excelentă organizarea Concursului și Simpozionului care a răspuns tuturor împrejurimilor, s-a caracterizat prin promptitudine, sollicitudine și seriozitate. (Secretarul de organizare Emil Dimitrov).

Diracția Generală a muzicii de la Sofia (condusă de muzicianul Bogomil Ltarsenov) care a dirijat manifestările artistice de la Varna cu măsură, competență și siguranță a trecut și de data asta dificilul examen al organizării, dovedindu-și încă o dată îndemnarea.

DAN NEGREANU

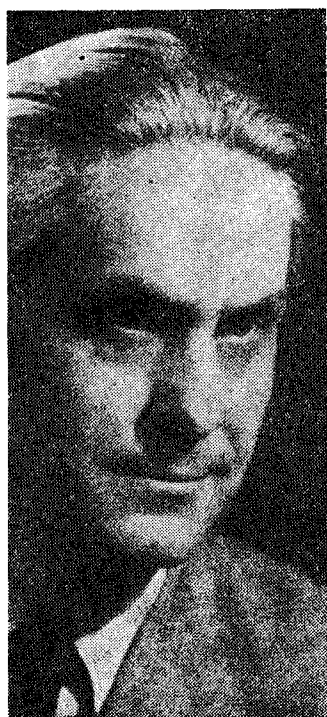
Cu prilejul „Zilei învățătorului”, la Consiliul de Stat a avut loc, luni 29 iunie, solemnitatea decernării unor titluri și ordine ale Republicii Socialiste România.

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

Cu acest prilej, compozitorului și profesorului Achim Stoia, rectorul Conservatorului „George Enescu” din Iași, i-a fost acordat titlul de „Profesor universitar emerit” al Republicii Socialiste România.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

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



Tudor Ciortea

SILHOUETTES

Par son activité musicale créatrice et théorique, le compositeur TUDOR CIORTEA s'est affirmé comme l'une des personnalités marquantes de la musique roumaine contemporaine.

Son oeuvre fait ressortir avec prégnance sa manière toute personnelle de mettre en valeur — dans la plénitude de ce moyen très moderne — les ressources du génie mélodique populaire roumain, qui lui font trouver pour s'exprimer — surtout dans le domaine de la musique de chambre vocale et instrumentale, genre qu'il aborde avec succès — un univers d'émotions, dominé par une ambiance lyrique-contemplative autant qu'épique-humoristique.

Ses études de musicologie témoignent d'une remarquable puissance de pénétration de la pensée musicale, d'un sens raffiné du détail et d'un édifiant souci de la manière de s'exprimer.

Né le 28 novembre 1903 à Braşov, TUDOR CIORTEA y est guidé dès son jeune âge par les professeurs Gheorghe DIMA, Rudolf LASSEL, Egon HAJEK et Paul RICHTER. Il poursuit ses études au Conservatoire de Cluj (1923—1924) avec Ilie SIBIANUL (piano), à Bruxelles (1924—1925) avec Joseph JONGEN (contrepoint), à Paris (1926—1928) à l'École Normale de Musique avec Paul DUKAS (composition) et Nadia BOULANGER (analyses musicales), enfin à Bucarest (1929—1931) où il est l'élève, au Conservatoire, de Ion Nona OTTESCU (contrepoint composition) et de Constantin BRAILOIU (folklore). Il est aussi licencié en droit de la faculté de Bruxelles (1926).

Parallèlement à son travail de créateur, TUDOR CIORTEA déploie une activité intense de professeur des formes musicales au Conservatoire de Bucarest (dep. 1949), et comme Vice-Président de l'Union des Compositeurs (1963—1968). Concerts-leçons, conférences, communications scientifiques, émissions radiophoniques et de télévision dans le pays et à l'étranger. Auteur d'études et articles dans la REVISTA FUNDATIILOR PEN-TRU LITERATURA ŞI ARTA, MUZICA, CONTEMPORANUL, STUDIUL DE MUZICOLOGIE, etc.

DISTINCTIONS

Mention I au Prix de Composition George Enescu (1946), Prix d'Etat II-e cl. (1955), Prix George Enescu de l'Académie de la R. S. de Roumanie (1964), Maître émérite de l'Art (1964), Ordre du Mérite Culturel II-e cl. (1966).

MUSIQUE SYMPHONIQUE

Trei piese simfonice (Trois pièces symphoniques), 1948 ; *Suita maramureșană (Suite du Maramourch)*, 1949 ; *Passacaglia și toccata pentru orchestră (Passacaglia et toccata pour orch.)*, 1957 ; *Concertul pentru orchestră de coarde (Concerto pour orch. à cordes)*, 1958, Bucarest, Ed. Mus., 1965 ; *Suita simfonică*, 1963 ; *Variațiuni pe o temă de colind pentru pian și orchestră. (Variations sur un thème de Noël pour piano et orch.)*, 1969.

MUSIQUE DE CHAMBRE

Joc țigănesc (Danse tzigane), pièce pour piano, 1927, dans MUZICA, Bucarest, 1954, suppl. nr. 11—12 ; *Trei piese pentru pian (Trois pièces pour piano)*, 1934 ; *Preludiu pentru pian*, 1943 ; *Sonata pentru vioară și pian (Sonate pour violon et piano)*, 1946, Bucarest, Editions des Fondations pour la Litt. et l'Art, 1947 ; *Sonata pentru violoncel și pian (Sonate pour violoncelle et piano)*, 1946, revizée 1958, Bucarest, Ed. Mus., 1966 ; *Suita pe teme bănățene (Suite sur des thèmes du Banat)*, pour piano, 1947, Bucarest, Editions de l'État, 1949 ; *Suita pe teme țirnăvenne (Suite sur des thèmes de la vallée des Tîrnăveni)*, pour piano, 1948, Bucarest, ESPLA, 1951 ; *Suita pe teme populare din Bihor (Suite sur des thèmes populaires du Bihor)*, pour violon et piano, 1949, Bucarest, Ed. Mus., 1963 ; *Cvartetul de coarde nr. 1 în sol minor (Quatuor à cordes no. 1 en sol mineur)*, 1952 ; *Sonata pentru pian nr. 2 (Sonate pour piano no. 2)*, 1953, Bucarest, ESPLA, 1955 ; *Rondo pentru vioară și pian (Rond au pour violon et piano)*, 1953, Bucarest, Ed. Mus., 1959 ; *Cvartetul de coarde nr. 2 în Fa major (Quatuor à cordes no. 2 en Fa majeur)*, 1954, Bucarest, ESPLA, 1957 ; *Balada pentru violoncel și pian (Ballade pour violoncelle et piano)*, 1955, Bucarest, Ed. Mus., 1958 ; *Trei piese pentru pian (Poveste, Elegie, Capriciu) (Trois pièces pour piano) (Conte, Elégie, Caprice)*, 1955, Bucarest, ESPLA, 1956 ; *Cvintetul de coarde și pian*, 1957, Bucarest, Ed. Mus., 1961 ; *Sonata pentru flaut și pian (Sonate pour flûte et piano)*, 1959, Bucarest, Ed. Mus., 1962 ; *Sonata pentru pian no. 3*, 1959, Bucarest, Ed. Mus., 1963 ; *Nocturne pentru pian*, 1959 ; *Romanta pentru pian (Romance pour piano)*, 1960 ; *Rondoletto și Toccatina pentru pian*, 1960 ; *Sonatina pentru pian*, 1960, dans REPERTORIUL PIANISTIC, VII-e cahier, Ed. Didactiques, 1963 ; *Suita pentru copii pe teme populare (Suite pour enfants sur des thèmes populaires)* pour piano, 1961 ; *Cîntec de seară (Chanson du soir)* pour orgue, 1961 ; *Octet pentru suflători, violă, violoncel și pian „Din isprăvile lui Păcală” (Octuor pour instruments à vent, alto, violoncelle et piano „Les espiègleries de Păcală)*, 1961, revizé en 1966 ; *Sonata pentru clarinet și pian (Sonate pour clarinette et piano)*, 1962 ; *Sonata pentru trompetă și pian (Sonate*

pour trompette et piano), 1964 ; *Canzone și Burlesca pentru corn și pian (Canzone et Burlesque pour cor et piano)*, 1962, Bucarest, Ed. Mus., 1962 ; *Șase schite pentru pian „De-ale copiilor” (Six essais pour piano „Du monde des gosses”)*, 1967 ; *Patru cîntece maramureșene pentru pian (Quatre chansons du Maramourch pour piano)*, 1969.

MUSIQUE CHORALE

Patru balade galbene (Quatre ballades jaunes), pour choeur de voix de femmes, vers de Federico Garcia Lorca, 1963, dans CÎNTECE ȘI MADRIGALE, CORURI PENTRU VOCI EGALE DE COMPOZITORI ROMÂNI, Bucarest, Ed. Mus., 1966 ; *Șapte strigături și o muștrare (Sept clameurs et un reproche)* pour choeur mixte, vers pop., 1967.

MUSIQUE VOCALE

Două lieduri pentru voce și pian (Deux lieder p. voix et piano), vers de O. Goga et V. Ciordaș, 1927 ; *Trei lieduri pe versuri de Lucian Blaga, D. Ciurezu și U. Voiculescu (Trois lieder sur des vers de Blaga, Ciurezu et Voiculescu)*, p. voix et piano, 1941, Bucarest, ESPLA, 1953 ; *Șapte lieduri pe versuri de M. Eminescu, (Sept lieder sur des vers d'Eminescu)*, voix et piano 1951, Bucarest, ESPLA, 1955 (*Între păsări — Entre oiseaux —*, dans MUZICA, Bucarest, 1954, suppl. no. 3), *Baladă pentru bariton și pian (Ballade pour baryton et piano)* vers pop. arrangés par M. Sadoveanu, 1954 ; *Duet pentru tenor și bariton (Duo pour ténor et baryton)*, avec accompagnement de piano, vers d'Emile Isac, 1956 ; *Trei ghicitori pentru voce și pian (Trois devinettes pour voix et piano)*, vers pop., 1956, dans LIEDURI, Bucarest, Ed. Mus., 1964 ; *Însingurare (Solitude)*, vers de Mariana Dumitrescu, 1957 ; *Coșarul alb (Ramonneur blanc)*, vers de T. Arghezi, 1957 ; *Trei lieduri pe versuri de Li-Taï Pe*, traduction des vers : A. Maniu, 1957, dans LIEDURI, Bucarest, Ed. Mus., 1964 ; *Cinci lieduri „Din lirica universală” (Cinq lieder de la „Poésie lyrique universelle”)*, traductions de L. Blaga, 1958 ; *Trei duete pentru 2 soprane și pian (Trois duos pour deux sopranos et piano)*, 1963 ; *Trei istorioare despre vînt, (Trois historiettes sur le vent)*, voix, piano et flûte, vers de F. G. Lorca, 1964 ; *Șase cîntece nipone (Six chansons japonaises)*, pour 3 sopranos, violoncelle et piano, 1964 ; *Madrigal*, pour quatuor vocal, cor et piano, vers de T. Arghezi, 1964 ; *Pasărea necunoscută (L'oiseau rare)*, voix et piano, vers de T. Arghezi, 1968 ; *Cîntec în doi (Chanson à deux)*, madrigal pour soprano, baryton, flûte et violoncelle, vers de L. Blaga, 1968 ; *Balada fiului pierdut (Ballade du fils perdu)*, pour 3 sopranos, clarinette, violoncelle et harpe, vers de L. Blaga, 1969 ; *Culori (Couleurs)*, quatre miniatures pour soprano et piano, vers de A. Maniu, 1969.

Sonata a III-a pentru vioară și pian de George Enescu (La III-e Sonate pour violon et piano de Georges Enesco), dans MUZICA, Bucarest, 1955, no. 5; *Un maestru al cîntecului românesc. Insemnări cu prilejul concertului de cîntece de Mihail Jora (Un maître du chant roumain. Notes à l'occasion du concert de chansons de Mihail Jora)* dans MUZICA, Bucarest, 1957, no. 1; *Cvartetele de Beethoven, (Les Quatuors de Beethoven)*, Bucarest, Ed. Mus., 1968; *La III-e Sonate pour piano et violon et quelques principes de création de la musique de chambre de Georges Enesco*, dans STUDII DE MUZICOLOGIE, Bucarest, 1968, no. 4.

BIBLIOGRAPHIE

BERGER, Wilhelm G., *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Bucarest, Ed. Mus., 1965; BERGER, Wilhelm G., „Cvartetele de Beethoven“ de Tudor Ciortea, dans MUZICA, Bucarest, 1968, no. 6; CRISTIAN, V., *Concertul pentru orchestră de Tudor Ciortea în primă audiție*, dans MUZICA, Bucarest, 1960, no. 1; CONSTANTINESCU, Grigore, *Tudor Ciortea „Cvartetele de Beethoven“*, dans CONTEMPORANUL, Bucarest, 3 mai 1968, no. 18; *Enciclopedia della musica*, vol. I, Milano,

Ed. G. Ricordi, 1963; GATTI, Guido M., et BASSO, Alberto, *La Musica. Dizionario I (A-K)*, Torino, Unione Tipografico — Editrice Torinese, 1968; JALOBEANU, Anca, „Cvartetele de Beethoven“, dans STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI, Bucarest, 1969, no. 1; MIEREANU, Costin, *Prime audiții românești, Tudor Ciortea: Passacaglia și Toccata*, dans CONTEMPORANUL, Bucarest, 24 décembre 1965, no. 52 (1002); PORFETYE, Andreas, *Octet pentru suflători, două viole și pian de Tudor Ciortea*, dans MUZICA, Bucarest, 1962, no. 7; PORFETYE, Andreas, *Tudor Ciortea*, dans MUZICA, Bucarest, 1964, no. 5—6; SEEGER, Horst, *Musiklexikon*, vol. I, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1966; SZABOLCSI, Bence — TÓTH, Aladár, *Zenei Lexikon*, vol. I, Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1965.

DISCOGRAPHIE

Concerto pour orchestre à cordes, dir.: Iosif Conta, orchestre de la R.T.V.-Roum. (ECE 0324).

Octeur pour instruments à vents, alto, violoncelle et piano „Les espiègleries de Pacala“, le Quintette d'instruments à vent *George Enescu* (ECE 0324).

„A Vetoile“ (du cycle des sept lieder sur vers d'Eminescu), voix: Emilia Petrescu, piano: Suzana Szórényi.



Sigismund Toduța

Par sa création particulièrement représentative et par son activité didactique pleine de valeur, le compositeur Sigismund TODUȚA occupe une place importante dans le contexte de notre vie musicale actuelle. Personnalité artistique complexe, créateur possédant en maître une technique de composition des plus solides, Sigismund TODUȚA a apporté une remarquable contribution au développement de la musique symphonique et choralesymphonique roumaine.

Né à Simeria le 17 mai 1908, il commence sa formation musicale dès les années de lycée. Suit les cours de la Section pédagogique, ensuite ceux de composition, au Conservatoire de Cluj, étant l'élève des professeurs Marțian NEGREA (harmonie, contrepoint, composition) et Ecaterina FOTINO-NEGRU (piano). Continue ses études à Rome à l'Academia Santa Cecilia sous la direction de maîtres tels que Ildebrado PIZZETTI (composition) et Alfredo CASELLA (piano). En même temps, il s'occupe de l'étude paléographique et du déchiffrement d'anciens documents musicaux en notation neume antique. Obtient en 1938 le titre de docteur en musicologie, que lui valent la découverte, la transcription et le commentaire d'un semblable document (XVI-ème siècle).

De retour dans son pays, Sigismund TODUȚA est nommé professeur de musique à Blaj, pour passer ensuite au Conservatoire de Cluj où il sera professeur de théorie et solfège (1946—1949), d'harmonie, contrepoint et fugue (1949—1955), de composition (à partir de 1956), enfin recteur (1962—1964).

Auteur d'articles et études dans différentes publications (REVISTA CRITICĂ, MUZICA, CONTEMPORANUL, ȘCINTEIA, TRIBUNA de Cluj, etc.), Sigismund TODUȚA est aussi présent par les communications scientifiques dans les congrès de musique du pays et de l'étranger, à la Radio et à la Télévision, donne des concerts-leçons, fait partie des jurys nationaux et internationaux des concours de musique. En 1970 il est élu membre de l'Académie des Sciences Politiques et Sociales de la République Socialiste de Roumanie.

II-e prix de composition *George Enescu* (1940), Ordre du Travail III-e cl. (1945), Prix d'Etat (1954, 1956), Maître Emérite de l'Art (1957), Ordre du Mérite Culturel II-e cl. (1966), Ordre du Mérite Culturel I-re cl. (1969).

OEUVRE

MUSIQUE D'OPÉRA

Meșterul Manole (*Maître Manole*), opéra en 3 actes, livret de Ana Voileanu-Nicoară, d'après Lucian Blaga.

MUSIQUE SYMPHONIQUE

Miorița, oratorio en un acte pour solistes, chœur et orchestre, vers populaires, 1958 ; *Balada Steagului* (*La ballade de l'Étendard*), pour soprano, chœur mixte et orchestre, vers de Victor Tulbure, 1961.

MUSIQUE SYMPHONIQUE

Eglogă pentru orchestră (*Eglogue pour orchestre*), 1933 ; *Variațiuni simfonice* (*Variations symphoniques*), 1940 ; *Concertul pentru pian și orchestră* (*Concerto pour piano et orchestre*), 1943 ; *Patru tabulaturi pentru lăută de Valentin G. Backfark transcrise pentru orchestră de coarde* (*Quatre tablatures pour luth de Valentin Graf Backfark transcrites pour orchestre à cordes*), 1950 ; *Concertul pentru orchestră de coarde* (*Concerto pour orchestre à cordes*), 1951, Bucarest, ESPLA, 1957 ; *Divertiment pentru orchestră de coarde* (*Divertissement pour orchestre à cordes*), 1951 ; *Simfonia I în Re major* (*I-re Symphonie en Ré majeur*), 1954, Bucarest, Ed. Musicales, 1960 ; *Simfonia II-a în re minor (cu orgă)* „*In memoria lui George Enescu*” (*II-e Symphonie en ré mineur, à orgue, „A la mémoire de Georges Enescu”*), 1956, Bucarest, Ed. Musicales, 1965 ; *Simfonia III-a „Ovidiu”* (*III-e Symphonie, „Ovide”*), 1957 ; *Uvertura festivă* (*Ouverture de fête*), 1959 ; *Simfonia IV-a pentru orchestră de coarde* (*IV-e Symphonie pour orchestre à cordes*), 1961 ; *Simfonia V-a* (*V-e Symphonie*), 1963.

MUSIQUE DE CHAMBRE

Passacaglia pentru pian, 1943, Timișoara, Ed. Moravetz, Bucarest, ESPLA, 1957 ; *Sonatina pentru pian*, 1950, Bucarest, ESPLA, 1951 ; *Suită de cîntece și dansuri românești pentru pian* (*Suite de chansons et danses roumaines pour piano*), 1951 dans Répertoire pianistic (*Répertoire de piano*), Bucarest, Ed. Didactiques, 1963 ; *Sonata pentru violoncel și pian*, (*Sonate pour violoncelle et piano*) 1952 ; *Adagio pentru violoncel și pian*, (*Adage p. violoncelle et piano*), 1954, dans MUZICA, Bucarest, 1955, suppl. no. 3, 1955 ; *Sonata pentru flaut și pian*, (*Sonate p. flûte et piano*) 1952, Bucarest, ESPLA, 1956 ; *Sonata pentru vioară și pian* (*Sonate p. violon et piano*)

1953, Bucarest, ESPLA 1957 ; *Sonata pentru oboi și pian*, (*Sonata p. hautbois et piano*), 1956, Leipzig, VEB Hofmeister, 1960.

MUSIQUE CHORALE

Liturghia pentru patru voci egale (*Liturgie pour quatre voix égales*) 1938 ; *Norul* (*Nuage*), chœur pour voix égales, vers de Vlaicu Birna, 1951 ; *Triplic*, chœurs pour voix égales, vers de Ana Voileanu-Nicoară, 1951 ; *20 Coruri pe voci egale* (*20 chœurs pour voix égales*), I-er cahier, Bucarest, Ed. Musicales, 1966 ; *10 Coruri mixte* (*10 chœurs mixtes*), II-e cahier, Bucarest, Ed. Musicales, 1968 ; *15 Coruri mixte* (*15 Chœurs mixtes*), III-a cahier, Bucarest, Ed. Musicales, 1970 ; *Arhaisme* (*Archaismes*), suite de chœurs mixtes, vers de Mihail Celarianu, 1969.

MUSIQUE VOCALE (voix et piano)

Cinci lieduri pe versuri de Mihail Eminescu (*Cinq lieder sur vers d'Eminescu*), 1942 ; vers de Vlaicu Birna, 1951 ; *Primăvara* (*Printemps*), vers de Ilie Balea, 1952 ; *Dac'aș fi* (*Si j'étais*), vers de Ion Brad, 1952 ; *Patru cîntece populare pentru bariton și pian* (*Quatre chansons populaires pour baryton et piano*), 1953 ; *Trei lieduri pe versuri de Lucian Blaga*, (*Trois lieder sur vers de Blaga*), 1956.

MUSICOLOGIE

L'idée cyclique dans les sonates de George Enescu dans *STUDII DE MUZICOLOGIE*, Bucarest, 1968, no. 4 ; *Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach* (*Formes du baroque musical dans les oeuvres de J. S. Bach*), vol. I, Bucarest, Ed. Musicales, 1969.

BIBLIOGRAPHIE

BALEA, Ilie, *Profiluri muzicale : Despre simfonismul lui Sigismund Toduță*, dans *TRIBUNA*, Cluj, 24 janvier 1959, no. 4 (103) ; BALEA, Ilie, *Balada Steagului de Sigismund Toduță*, dans *TRIBUNA*, Cluj, 8 juin 1961, no. 23 (227) ; BALEA, Ilie, *La Miorița*, dans *TRIBUNA*, Cluj, 13 novembre 1969, no. 46 ; BĂLAN, George, *Compozitorul și publicul său. Convorbire cu Sigismund Toduță*, dans *CONTEMPORANUL*, Bucarest, 31 mars 1961, no. 13 (755) ; BERGER, Wilhelm, G., *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Bucarest, Ed. Musicales, 1965 ; BOBESCU, Sanda, *Cronica discului. Sigismund Toduță*, dans *SCÎNTEIA*, Bucarest, 18 juillet 1969, no. 8129 ; BUGHICI, Dumitru, *Suita și sonata*, Bucarest, Ed. Musicales 1965 ; CIORTEA, Tudor, *Sigismund Toduță la 60 de ani. În loc de portret*, dans *TRIBUNA*, Cluj, 16 mai 1968, no. 20 (590) ; COMES, Liviu, *Sigismund Toduță : Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach*, dans *TRIBUNA*, Cluj, 12 juin 1969, no. 24 ; COSMA, Viorel, *Compozitori și muzicologi români* Bucarest, Ed. Musicales, 1965 ; DRAGEA, Emiliu, „*Miorița*” de Sigismund Toduță, dans *FĂCLIA*, Cluj, 29 octobre 1969, no. 7148 ; *Enciclopedia della musica*, vol. IV, Milano, Ed.

G. Ricordi, 1964 ; GHIRCOIAȘIU, Romeo, *Sigismund Toduță*, dans STEAUA, Cluj, 1956, no. 4 ; GHIRCOIAȘIU Romeo, *Simfonia „Ovidiu” de Sigismund Toduță*, dans TRIBUNA, Cluj, 21 février 1959, no. 8 (107) ; HERMAN, Vasile, *Profesorul*, dans TRIBUNA, Cluj, 16 mai, no. 20 (590) ; HERMAN, Vasile, *Sigismund Toduță*, dans MUZICA, Bucarest, 1965, no. 6 ; HOFFMAN, Alfred, *Oratoriul „Miorița de Sigismund Toduță*, dans ROMÂNIA LIBERĂ, Bucarest, 12 octobre 1969 ; LEAHU, Alexandru, *Simfonia II-a de Sigismund Toduță*, dans MUZICA, Bucarest, 1963, no. 10 ; MARCU, George, *Colocvii muzicale. Sigismund Toduță despre simfonismul românesc* dans TRIBUNA, Cluj, 1 février 1958, no. 5 (52) ; MERIȘESCU, Gheorghe, *Compozitorul și pedagogul Sigismund Toduță*, dans TEATRU ȘI MUZICĂ, Bucarest, 1955, no. 1 ; MIEREANU, Costin, *Lucrări corale de Sigismund Toduță* dans MUZICA, Bucarest, 1967, no. 8 ; POPOVICI, Doru, *„Balada Steagului” de Sigismund Toduță* dans MUZICA, Bucarest, 1961, no. 7 ; POPOVICI, Doru, *Muzica corală românească*, Bucarest, Ed. Musicale, 1966 ; POPOVICI, Doru, *Compozitorul*, dans TRIBUNA, Cluj, 16 mai 1968, no. 20 (590) ; POPOVICI, Doru, *Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach de Sigismund Toduță*, dans MUZICA, Bucarest, 1969, no. 11 ; SBĂRCEA, George, *Prima audiere a Simfoniei a III-a de Sigismund Toduță*, dans MUZICA, Bucarest, 1957, no. 10 ;

George, *Sigismund Toduță despre muzica barocului*, dans INFORMAȚIA BUCUREȘTIULUI, Bucarest, 6 mai 1969, no. 4887 ; SIMIONESCU, Mircea, *Stagiunea muzicală la Radioteleviziune. Concert inaugural*, dans SCÎNTEIA, Bucarest, 13 octobre 1969, no. 8215 ; SZABOLSCSI, Bence — TÓTH, Aládar, *Zenei Lexikon*, vol. III, Budapest Zeneműkiadó Vállalat 1965 ; TODUTA, *Sigismund*, dans MGG, vol. XIII, Kassel, Bärenreiter Verlag, 1966 ; ȚĂRANU, Cornel, *Sigismund Toduță la 50 de ani*, dans TRIBUNA, Cluj, 22 août 1959, no. 34 (133) ; ȚĂRANU, Cornel, *Simfonia a III-a de Sigismund Toduță*, dans TRIBUNA, Cluj, 10 mars 1960, no. 10 (162) ; ȚĂRANU, Cornel *Oratoriul „Miorița” de Sigismund Toduță*, dans LUCRĂRI DE MUZICOLOGIE, Cluj, 1969, no. 5 ; ȚĂRANU, Cornel, *„Miorița” de Sigismund Toduță*, dans MUZICA, Bucarest, 1969, no. 12 ; etc.

DISQUES

Concerto pour orchestre à cordes dir. : Emil Simon, Orch. de la Philharmonie de Cluj (ECE 0387).

Passacaglia pour piano. Ninuca Oșanu, piano (ECE 0387).

Sonate pour piano. Ninuca Oșanu, piano (ECE 0387).

Adage pour violoncelle et piano. Radu Aldulescu (violoncelle), Albert Guttman (piano) (ECE 0387).

CONSTANTIN V. DRĂGOI

Considérations concernant le plan tonal dans l'oeuvre de Beethoven

De quelque point de vue qu'on l'envisage, l'oeuvre de Beethoven surgit également riche, également chargée de significations multiples et d'une perfection qui est celle de la nature — de ses monuments ou de ses grands phénomènes. Elle est, cette perfection, comme le couronnement d'un immense travail de pensée, de laborieuses recherches, continuelles et passionnées, concentrées sur la réalisation d'un maximum d'équilibre, d'un optimum de la forme et d'un absolu de clarté. Ludwig van Beethoven demeure l'un des grands bâtisseurs de l'ant des sons, l'artisan de la synthèse des conquêtes du classicisme viennois et des acquisitions du baroque, en même temps que l'éclaircisseur sur la voie des nouvelles orientations d'avenir — le romantisme du XIX-e siècle et le constructivisme de la première moitié de notre siècle.

Sans cesse préoccupé d'élargir les relations harmoniques et de diversifier les plans tonals dans des ouvrages de vastes proportions, Beethoven apparaît, dès le commencement, comme le continuateur en droite ligne de ces deux grands forgerons du classicisme viennois : Haydn et Mozart.

Rappelons dans ce sens les surprenantes modulations mozartiennes de la Symphonie en sol mineur ou de la Fantaisie en ut mineur, aussi bien que les relations de tierce qui se font jour dans toute une suite d'ouvrages écrits par Haydn entre 1793 et 1797¹.

A son tour, dans ses trois Trios op. 1 pour piano, violon et violoncelle, Beethoven en appellera à ces mêmes relations de tierce. Ainsi, dans le Trio no. 2, la première partie se déroule en Sol majeur, tandis que la seconde en Mi majeur. D'ailleurs, fait intéressant, les relations de tierce marquent déjà une tendance de pénétration à l'intérieur des parties, en définissant le rapport de sections contrastantes². D'autres bizarreries harmoniques — annonciatrices d'un Beethoven à venir, novateur — sont présentes aussi dans les deux autres ouvrages de l'opus 1. Dans le Trio no. 1 en Mi bémol majeur par exemple, la Coda finale s'étaie sur une tonalité en Mi majeur qui sera, du reste, le support de la dernière apparition complète du thème de base. Le compositeur Wilhelm Berger nous en parle : „Les surprises harmoniques sont partout présentes, mais la mutation de l'ensemble du *Mi bémol* majeur initial dans le *Mi majeur*, lumineux et pur, dépasse tout ce que l'on ait pu attendre. Le principe des changements de tonalité vers la fin des mouvements, notamment dans la forme du rondeau, demeure un élé-

ment constitutif de beaucoup d'oeuvres ultérieures, étant une remarquable conquête“³.

La même relation, exactement, se retrouve aussi dans la Coda finale de la Sonate pour piano op. 7, en Mi bémol majeur. Là aussi, le refrain revient, un demi-ton plus haut, c'est-à-dire en Mi majeur. Suivant l'expression d'Edwin Fischer, la modulation est „d'une géniale inspiration“⁴.

Par contre, dans le Trio no. 3, la mutation se produit inversement, c'est-à-dire au demi-ton inférieur : dans la Coda finale, le thème-refrain apparaît en si mineur (au lieu de do mineur).

Dans d'autres oeuvres, les incidents harmoniques sortis de l'ordinaire, n'apparaissent plus dans les finals, mais dans les premières parties mêmes. Dans l'occurrence, les trois autres parties se déroulent de manière absolument normale, sans le moindre écart de l'ordinaire classique. C'est le cas des Sonates pour piano op. 2, no. 2 (La majeur) et no. 3 (Do majeur), dont les deuxièmes thèmes présentent un caractère modulant et une construction par séquences.

Dans le Quatuor à cordes op. 18, no. 6, l'introduction lente du final, cette célèbre „La Malinconia“, constitue, de par son caractère modulant, non stable, l'élément surprise. Cette page exceptionnelle diffère du tout au tout aussi bien des trois parties l'ayant précédée, que du final qu'elle amène.

Une loi semble par conséquent régir les oeuvres de jeunesse de Beethoven, celle de la compensation qui dose l'évènement harmonique dans le cadre d'un cycle de mouvements. Un ou deux écarts du plan tonal habituel, placés à certains moments qui diffèrent d'une oeuvre à l'autre, réalisent l'intensification de l'expression et le soulignement des contrastes, le retour au climat général de l'oeuvre devenant par cela même d'autant plus possible et plus nécessaire. Il est évident que, de manière indirecte, ces évènements exerceront leur influence sur l'équilibre d'ensemble, en projetant leur lumière sur l'oeuvre toute entière (ainsi de „La Malinconia“ qui agit même rétroactivement, jusqu'à devenir partie caractéristique et surnom de tout le quatuor).

En dosant avec beaucoup de soins les procédés harmoniques, le compositeur évite tout abus d'effets spéciaux.

Le rôle constructif de l'harmonie dans le cadre de l'architecture musicale devient chez Beethoven toujours plus important à mesure qu'il avance parmi ses oeuvres de maturité. Il intègre ses procédés nouveaux, le plus organiquement possible, conformément à un plan rigoureux, établi en dehors de toute tentative d'improvisation ; quant aux différentes évolutions tonales — pour éloignées qu'elles soient des normes traditionnelles — et aux modulations — surprises, elles n'apparaissent plus

1. Le Quatuor à cordes op. 74, no. 3, en sol mineur (p. II Mi majeur) ; la Symphonie no. 99 en Mi bémol majeur (p. II Sol majeur) ; la Symphonie no. 104 (Menuet en Ré majeur, Trio en Si bémol majeur) ; le Quatuor à cordes op. 76, no. 5, en Ré majeur (p. II en Fa dièse majeur).

2. Dans le Largo, en Mi majeur, une section en Sol majeur fait son apparition, et dans le Menuet, en Sol majeur, c'est un Trio en si mineur.

3. Wilhelm Georg Berger : *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră* (Guide de musique instrumentale de chambre), Editions Musicales, Bucarest, 1965.

4. Edwin Fischer : *Ludwig van Beethoven Klaviersonaten*, Insel-Verlag, 1958.

comme des effets isolés. Aussi intense que soit leur résultat en matière d'expression, c'est bien le rôle structural qui s'avère être le plus important. Cependant que l'harmonie cesse d'être un facteur subordonné, la forme tend de plus en plus vers des représentations toujours plus particulières. Un vif dialogue entre l'harmonie et la forme entraînera, des deux côtés, d'importantes innovations, en frayant par cela même une large voie au romantisme et à d'autres orientations ultérieures. On y trouve des contrastes de tonalité, particulièrement puissants, et des modulations se déployant sur de grands espaces, qui appellent d'autres dimensions des formes ainsi que de nouveaux équilibres; de même, le choc d'idées musicales antithétiques engendre des conflits de tonalité et des relations harmoniques pleines de tension. Finalement, cause et effet se confondent dans le processus si complexe de la création beethovénienne.

On observe une série de concordances si l'on examine le rapport tonal entre les différentes parties d'ouvrages plus amples (sonates, quatuors, concertos, symphonies, etc.) aussi bien que le rapport tonal de l'intérieur des parties (entre les thèmes ou les sections).

Le penchant de prédilection du compositeur pour les relations de tierce se manifeste tant au premier niveau (celui des mouvements d'un oeuvre)⁵, qu'au deuxième (de la construction interne de chaque partie)⁶.

5. Relations de tierce mineure dans : Sonate pour piano, op. 7, Sonate pour violon et piano no. 3, Trio op. 70, no. 2 (p. I Mi bémol, p. II Do), Quatuor op. 130 (I, Si bémol, IV, Sol), Quatuor op. 85 (I, Fa, II, Ré).

Relations de tierce majeure dans : Sonates pour piano op. 10, no. 1 et op. 13, Sonate pour violon et piano no. 7, V-e Symphonie (I, Do, II, La bémol), Sonate op. 31, no. 2 (I, Ré, II, Si bémol), IX-e Symphonie (I, Ré, III, Si bémol), Sonate op. 57 (I, Fa, II, Ré bémol), Quatuor op. 132 (I, La, III, Fa lydien). De même que dans : Sonates pour violon et piano no. 8 et no. 10 (I, Sol, II, Mi bémol), Sonate op. 101 (I, La, II, Fa), VII-e Symphonie (I, La, III, Fa), Quatuor op. 18, no. 3 (I, Ré, II, Si bémol), Quatuor op. 135 (I et II, Fa, III, Ré bémol). La tierce majeure ascendante apparaît dans la Sonate op. 2, no. 3 (I, Do, II, Mi) et dans le Trio op. 97 (I, Si bémol, III, Ré), Sonate op. 106 (I, Si bémol, II, Fa dièse), Concerto no. 3 pour piano et orchestre (I, Do, II, Mi).

6. Relations de tierce mineure dans : VIII-e Symphonie (IV — 1-er thème : Fa, 2-e thème : La bémol), Trio op. 97 et Sonate op. 106 (I — 1-er thème : Si bémol, 2-e thème : Sol), Sonate op. 27, no. 1 (I — Mi bémol-Do-Mi bémol), VII-e Symphonie et Quatuor op. 132 (III — Fa-Ré-Fa), Quatuor op. 95 (Scherzo Fa, trio II Ré) et Sonate op. 13 (I — 1-er thème : Do, 2-e thème : le début en Mi bémol).

Relations de tierce majeure dans : Sonate op. 31, no. 1 (I — 1-er thème : Sol, 2-e thème : Si), Sonate op. 53 (I — 1-er thème : Do, 2-e thème : Mi), Trio op. 70, no. 2 (IV — 1-er thème : Mi bémol, 2-e thème : Sol), Quatuor op. 135 (IV — 1-er thème : Fa, 2-e thème : La), V-e Symphonie (II La bémol — Do etc.), Quatuor op. 130 (I, 1-er thème : Si bémol, 2-e thème : Sol bémol), Sonate op. 31 no. 1 (II Do — La bémol — Do), Sonate op. 13 et Quatuor op. 127 (II La bémol, avec un épisode médian en Mi). De même, dans : Quatuor op. 127 (I, 1-er thème : Mi bémol, 2-e thème : Sol), VII-e Symphonie (IV, 1-er thème : La, 2-e thème : Do dièse), Quatuor op. 95 (I, 1-er thème : Fa, 2-e thème Ré bémol), Quatuor op. 132 (I, 1-er thème : La, 2-e thème, Fa), IX-e Symphonie (I, 1-er thème : Ré, 2-e thème : Si bémol), Sonate op. 111 (I, 1-er thème : Do, 2-e thème : La bémol), Sonate op. 10, no. 2 et Sonate op. 110 (II, Fa — Ré bémol — Fa), Sonate op. 14, no. 1 (II Mi-Do-Mi), Sonate no. 10 pour violon et piano et Sonate op. 79 (III et, respectivement, II : Sol-Mi bémol-Sol).

Par suite de l'extension considérable du cadre de la forme sonate — soit par la modification des proportions des différentes sections, soit par l'interpénétration d'autres formes (lied, rondeau et même fugue), soit encore par l'emploi, quelquefois, du principe de la variation ou du style récitatif et de certains éléments pris aux sections introductives —, des incidents harmoniques beaucoup plus riches se produiront à l'intérieur de la Sonate beethovénienne, qui conduiront à des plans tonals extrêmement diversifiés. Les sections d'exposition amplifiée, complexe, se rattachent à la période moyenne de création du compositeur et la caractérisent tout spécialement : c'est le moment des grandes Sonates, des Symphonies et des Quatuors Razumovski. Le rôle de l'harmonie est ici non seulement de faire ressortir le contraste entre des thèmes antinomiques, mais aussi, souvent, d'éclairer des conflits intrinsèques dans le cadre d'un même thème.

D'ailleurs, l'exposition du thème principal au moyen de deux tonalités différentes constitue l'un des procédés innovateurs de Beethoven.

Ce déplacement de la tonalité se produit d'habitude dans l'intervalle de la seconde, de nouveaux rapports étant de ce fait créés entre les intervalles de la seconde et de la tierce. Ainsi, dans la Sonate pour piano op. 31, no. 3, le premier thème est exposé en Sol majeur, ensuite en Fa majeur, et le deuxième thème débute en Si majeur. A la reprise, le deuxième thème — transposé en Mi majeur — continue de maintenir la relation de tierce que nous retrouverons plus tard aussi dans la deuxième partie (Do — La bémol).

Ces mêmes relations reparaissent dans la première partie de la Sonate „L'Aurore“ („Waldstein“), op. 53. La double exposition : Do — Si bémol de l'idée initiale est là aussi suivie d'un second thème à la tierce majeure supérieure.

Dans quelques ouvrages, le déplacement se produit par la transposition du thème principal dans le demi-ton supérieur, c'est-à-dire dans la tonalité napolitaine. Il n'est pas dépourvu d'intérêt de poursuivre les conséquences de ce fait dans la construction architectonique de toute une série de compositions. Dans la Sonate op. 57 („Appassionata“), le thème principal est exposé en Fa et ensuite en Sol bémol. Le développement commence à sens inverse, à la seconde inférieure (Mi). Le final connaît une affirmation tout aussi puissante de la relation napolitaine : le premier thème contient là encore la transposition de Fa à Sol bémol d'une idée mélodique (deux mesures) et le second thème débute directement sur l'accord de sixte napolitaine de Do⁷.

Même relation napolitaine dans les Quatuors à cordes op. 59, no. 2 et op. 95 et de même dans le cadre de l'exposition des thèmes initiaux. Ces deux ouvrages font dire à Arnold Schönberg — en s'y référant — que l'insertion de la sixte napolitaine dans le contenu du thème principal doit être tenue pour une manifestation de tonalité élargie⁸. Il ne fait pas de doute que l'incursion de Beethoven dans le domaine de la tonalité napolitaine n'est pas fortuite, qu'elle ne poursuit pas un simple effet momentané, un effet de surprise sans conséquences aucunes sur la construction d'ensemble de l'oeuvre musicale.

7. Ce même Ré bémol qui domine la section de développement de la première partie (22 mesures) et qui se trouve à la base de tout l'Andante.

8. Arnold Schönberg : *Die Formbildenden Tendenzen der Harmonie*, B. Schott's Söhne, Mayence, 1957.

A examiner avec attention les relations tonales du Quatuor op. 95 en Fa, on constate en effet que le même Sol bémol du thème principal reparait à la troisième partie (Scherzo en Fa — Trio I en Sol bémol). Ou encore que, dans la première partie, la tonalité du deuxième thème (Ré bémol), située à la tierce par rapport au Fa mineur du thème initial, établit en même temps la relation usuelle de quinte par rapport au même thème déplacé au demi-ton (Sol bémol). Mais, là encore, dans le cadre de ce deuxième thème, une relation napolitaine se fait jour, sous la forme d'une inflexion vers le Ré. Ce Ré constituera, à son tour, la tonalité de la partie lente (Allegretto ma non troppo) et du trio II du scherzo. Voici donc un plan tonal aussi inaccoutumé que cohérent et bien organisé.

Le Quatuor op. 59, no. 2, présente un tableau semblable (début du premier thème : Mi — Fa), ainsi qu'une nouveauté frappante dans le final. Après les trois premières parties centrées autour du Mi, le final, indécis, oscille entre le Do majeur du refrain et la tonalité principale laquelle, en fin de comptes, réussira de s'imposer. Par conséquent, dans ces deux oeuvres, comme dur este dans d'autres où il maintient un centre tonal unique durant toutes les parties (on constate une préférence marquée du compositeur pour la mono-tonalité dans 15 sonates pour piano, sur le total des 32), Beethoven ne se borne pas aux seules relations de la suite préclassique. Aussi, les conflits de tonalité à l'intérieur de chaque partie, les incursions dans des régions éloignées, caractérisent non seulement les sections de développement et la Coda, mais l'exposition même de certains thèmes de base. C'est dans ce cas que nous devons placer la mutation vers la tonalité napolitaine, de la première partie, et l'ambiguïté du refrain du final.

La relation de tierce, promue en quelque sorte au rôle d'ordonnateur de la construction musicale, se retrouve, appliquée avec conséquence, dans une série de créations, comme par exemple dans la VII-e Symphonie en La majeur. Ici, l'introduction modulante connaît pourtant deux points de stabilité correspondant à des expositions thématiques : une fois en Do, une deuxième fois en Fa, les deux expositions étant comme des encadrements à la tierce du centre La. L'Allegretto (de la II-e partie) maintenant le centre La (mineur), ce sera au scherzo de s'éloigner de la tonalité de base, et à nouveau d'une tierce (Fa), son trio débutant par une autre tierce plus bas (en Ré). La relation de tierce régit aussi dans le final (1-er thème en La, 2-e thème en do dièse). Mêmes relations aussi dans la IX-e Symphonie : à la troisième partie, dans les alternances survenant entre les deux sections (Adagio et Andante). En voici le plan : Si bémol — Ré — Si bémol — Sol — Mi bémol — Do bémol, pour revenir à la manière napolitaine au Si bémol du début. La majorité des espaces stables du point de vue de la tonalité se placent finalement à la tierce par rapport au centre Ré.

Quant aux Six variations pour piano op. 34, elles nous offrent un plan très simple, mais absolument singulier dans le cadre de la dite forme. Le thème s'y déroule en Fa majeur et les variations, tour-à-tour, se déplacent à une tierce inférieure : Ré — Si bémol — Sol — Mi bémol — do mineur. Ce ne seront que la

dernière variation et la Coda qui ramèneront la tonalité initiale. Aussi simple, le plan tonal du Quatuor op. 135 : le Fa majeur encadre dans la deuxième partie, un trio centré sur le La majeur ; relation de tierce également dans la troisième partie — Ré bémol majeur — et retour du rapport Fa-La dans les deux thèmes du final.

La Sonate no. 10 pour violon et piano offre, elle aussi, d'intéressantes situations tonales : dans l'exposition de la première partie, les thèmes semblent se présenter à l'habituel intervalle de quinte : Sol — Ré ; mais une légère incursion vers le Si bémol du second thème engendrera à la reprise une autre incursion vers le Mi bémol et cela, non seulement dans le cadre du même thème mais surtout dans le premier thème (22 mesures). C'est encore Mi bémol majeur — autrement dit une relation de tierce majeure inférieure — qui va constituer la tonalité de la seconde partie et de la section médiane de la troisième partie, pour revenir aussi au final (sept mesures) par une reprise du thème principal. C'est ici du reste qu'apparaissent également de nombreuses incursions vers le Si majeur — c'est-à-dire encore une relation de tierce majeure, en ascendance. Il est par conséquent peu probable que toutes ces reprises et toutes ces symétries se produisent au hasard.

Nous avons examiné l'importance de la relation de tierce dans des oeuvres beethoveniennes appartenant à différentes périodes de la création du compositeur. Comme suite, nous présentons, comparativement, la manière dont Beethoven applique un semblable principe d'organisation à trois de ses compositions de tout premier ordre, considérées parmi les sommets des genres respectifs : le Trio op. 97 „L'Archiduc“, la Sonate op. 106 „Hammerklavier“ et le Quatuor op. 130, tous ces morceaux étant en Si bémol majeur. Dans toutes les premières parties, le second thème apparaît à la tierce inférieure : Sol majeur dans le Trio et la Sonate et Sol bémol majeur dans le Quatuor. La deuxième partie est, chaque fois, un scherzo qui se maintient — y compris dans le Trio — dans la tonalité de base (avec les variations qu'apporte l'homonyme). Par contre, les mouvements suivants présentent des différences de plus en plus marquées, qui ne sont que les résultats des quelques légères différenciations enregistrées sur le parcours, notamment sur le plan des détails. Ainsi, dans la Sonate „Hammerklavier“, du fait d'une brève incursion — une inflexion vers le demi-ton supérieur qui se fait jour à la fin du développement de la première partie (un stretto en Si majeur) aussi bien que dans la Coda (en Si mineur) de la deuxième partie — la modulation dans la tonalité napolitaine⁹ de la troisième, n'en aura qu'un effet plus puissant, en devenant caractéristique de son thème principal et en couvrant, à la reprise, aussi le second thème. En ce qui concerne la tonalité des deux thèmes, ils se trouvent à nouveau en relation de tierce, tant l'un par rapport à l'autre (Fa dièse, Ré) que rapportés à la tonalité de base (Si bémol).

Dans le Trio „L'Archiduc“, l'opposition tonale du début — premier thème : Si bémol majeur, second thème : Sol majeur — engendrera les modulations des autres parties. Cependant que Si bémol demeure comme un repère fixe,

⁹ C'est la tonalité même du second thème de la première partie (en Sol, majeur).

Sol majeur représente le point de départ de tonalités plus éloignées : dans tout l'Andante à variations, ce sera le Ré majeur (aussi bien une relation de tierce eu égard au Si bémol), tandis que La majeur modulera une section du final et même le Mi majeur créera une surface de contraste à l'intérieur du scherzo.

Des relations de tierce majeure s'imposent dans la première partie du Quatuor op. 130 (les thèmes : Si bémol — Sol bémol ; début du développement : Ré). Les deux relations de tierce mineure suivent : Ré bémol pour la III-e partie et Sol pour la IV-e. Mais, dans ces parties, la parenté est multiple, Ré bémol avoisinant le deuxième thème de la première partie et Sol la tonalité du développement. En échange, entre la III-e partie et la IV-e s'établit un rapport de triton. Le premier final de l'oeuvre — devenu par la suite la Grande Fugue op. 133 — ramène dans les deux fugues internes le rapport tonal initial : Si bémol majeur — Sol bémol majeur, auréolant le Quatuor de l'éclat d'une parfaite unité.

Après avoir créé une oeuvre de la taille du Quatuor op. 130, avec ses six parties, Beethoven s'est lancé dans une entreprise qui dépassait comme envergure et complexité tout ce que l'on avait imaginé jusqu'alors en fait de musique de chambre. Il s'agit du Quatuor op. 131 en do dièse mineur.

Beethoven y réussit la synthèse de ses acquisitions techniques de composition : l'écriture polyphonique de ses dernières créations (à coup sûr, le premier grand moment du contrepoint après Bach), l'harmonie modulante qui évolue avec souplesse dans le cadre d'une tonalité élargie, l'instrumentation pleine de vie, faisant usage des ressources variées de la technique des cordes, l'architecture audacieuse qui accomplit l'équilibre des sept parties en un ensemble unitaire ne devant pourtant rien à la Suite ou au Divertissement. Dans la succession des mouvements, le compositeur poursuit un plan des évolutions tonales, dans le cadre desquelles les relations classiques s'agencent harmonieusement avec les relations de tierce et demi-ton, dont il avait prouvé la viabilité dans tant d'autres compositions novatrices. Le Quatuor s'ouvre sur une fugue en do dièse mineur, après laquelle la deuxième partie commence à se déployer dans la tonalité napolitaine, ou Ré majeur. Mais une seconde exposition du thème principal se déplace vers le Mi majeur, la relative de la tonalité de base. Après la troisième partie, brève transition, les parties suivantes refont le chemin inversement, de quinte en quinte : IV-e partie — Andante à variations en La majeur (avec deux surfaces d'Allegretto, situées symétriquement en tierce : en Do et en Fa) ; V-e partie — Scherzo en Mi majeur ; VI-e partie — Adagio en Sol dièse mineur devenu majeur pour résoudre la cadence ; VII-e partie — dans la tonalité initiale. Ce n'est qu'au final, seulement, qu'on arrive au Do dièse mineur de base. Le retour de la tonalité napolitaine (Ré) dans le final — deuxième thème en reprise et une brève inflexion de la Coda — contribue à l'unification du plan harmonique de l'oeuvre.

„L'ordre secret“ de l'architecture intérieure d'une oeuvre musicale, sa logique interne peuvent ne pas se laisser toujours découvrir aisément, mais ne sauraient être mis en doute. Et, de ce point de vue, le problème — pensons-nous — pourrait se poser de manière similaire à celui de l'organisation cyclique de la construction musicale. Sur l'architecture cyclique de certains ouvrages beethoveniens on a laissé, depuis Hugo Riemann, couler beaucoup d'encre, pour des analyses où l'observation perspicace avoisine les hypothèses ingénieuses, encore que, parfois, discutables. On a été jusqu'à découvrir des parentés et des dérivations de thèmes entre différentes compositions appartenant néanmoins à la même étape de création¹⁰. Nous pouvons par conséquent, à côté des procédés mélodico-rythmiques, envisager aussi bien une série de procédés harmoniques qui, également, contribuent à l'unité de l'édifice musical beethovenien. Certes, Beethoven n'a rien poursuivi d'autre que le maintien d'un équilibre de type classique, mais — au prix de moyens téméraires, profondément novateurs — il a réussi d'élargir le plan de la tonalité de manière considérable. Il a même imaginé et appliqué une grande diversité de constructions sonores qui ne sauraient plus être réduites à un schéma tonal unique.

Nous trouvons dans chaque cas particulier ou dans chaque catégorie de cas de suffisantes preuves que Beethoven s'était proposé, de manière délibérée, de réussir l'ordonnancement de tous les détails dans un tout organique. Certaines relations tonales, qui semblent jouir de la préférence du compositeur dans le contenu de quelques ouvrages, acquièrent en fin de comptes la signification de véritables principes constructifs. Le fait que ces relations reviennent conformément à certaines symétries ou qu'elles sont transposées du plan général sur celui des détails (ou inversement), en sorte que ce qui se passe au niveau de la macrostructure puisse trouver son correspondant aussi dans le contenu d'un thème ou d'une section intérieure, nous encourage à parler d'un certain *principe cyclique tonal-harmonique*. Conséquemment, les incursions dans les régions éloignées de la tonalité n'apparaissent plus comme des écarts du chemin naturel, ni comme des bizarreries et ne réclament plus guère des justifications extra-musicales. Elles ne font que contourner un plan plus large, mais aussi ferme, des évolutions tonales, où les nouveaux circuits modulants sont soumis à une surveillance systématique et intégrés, finalement, dans le régime exercé par la tonalité de base.

Toutes ces préoccupations, sises à la base d'oeuvres que l'Art compte parmi ses plus durables trésors, témoignent une fois de plus de la pensée géniale, projetée sur l'avenir, de Beethoven, créateur d'une musique construite suivant les données d'une architecture immense, qu'il possède en maître.

ADRIAN RAȚIU

¹⁰. De tels semblables et intéressants aspects de construction cyclique beethovenienne, font l'objet de l'analyse du compositeur Tudor Ciortea, dans l'excellent chapitre „La grande triade“ du volume *Les Quatuors de Beethoven*.