

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ȘI A MINISTERULUI ÎNVĂȚĂMINTULUI ȘI CULTURII

ANUL VII

I U N I E

Nr. 6/1957

Cuprinsul

După cel de-al doilea Congres Unional al Compozitorilor Sovietici. (pag. 3)

Zeno Vancea

Pentru lărgirea bazelor stilistice ale creației rominești. (pag. 6)

Noi distincții acordate muzicienilor. (pag. 10)

CREAȚII ROMINEȘTI

Const. Bugeanu

Preludiul simfonic de Ion Dumitrescu — Studiu de interpretare dirijorală. (pag. 11)

PROBLEME ȘI DISCUȚII

Miltiade Păun

Stăruind asupra problemelor muzicii ușoare. (pag. 21)

Edgar Elian

Unele aspecte ale dramaturgiei muzicale a filmului artistic. (pag. 25)

FILE DIN ISTORIA MUZICII NOASTRE

George Sbircea

Treizeci de ani de la moartea lui Popovici-Bayreuth. (pag. 33)

VIAȚA MUZICALĂ

Comemorări enesciene — Radu Ghociu (pag. 36); Premiera baletului „Călin” de Alfred Mendelsohn — Silviu Georgescu (pag. 36); Arta interpretativă a lui Daniil Șafran — J. V. Pandelescu (pag. 38); Monique de la Bruchollerie — Alfred Hoffman (pag. 38); Cvartetul Avramov — Fr. Schapira (pag. 39); Missa Solemnis — Ada Brumaru (pag. 40); Patimile după evanghelistul Matei — A. Porfete (pag. 40); Două opere în sala de concert — Al. Colfescu (pag. 41); Opereta „Plutașul de pe Bistrița” — Ana Frost (pag. 42); Ansamblul C.C.S. la zece ani de activitate — Al. A. C. (pag. 43) Note din Iași, Cluj și Orașul Stalin — S. Vinătoru, Gh. Merișescu, G. Sbircea și L. T. Teclu (pag. 43); Activitatea muzicală în țară (pag. 45).

DE PESTE HOTARE

Comemorarea lui George Enescu la Paris (pag. 46); Mîndru Katz în Franța și Islanda (pag. 47).

BIBLIOGRAFIE ȘI DISCOGRAFIE

Studii Progressive de vioară de E. Cobilovici (pag. 47); O culegere de cîntece tipărite la Craiova (pag. 48). Răsfoid presa muzicală de peste hotare (pag. 48).

Supliment

TRANSCRIERI ORCHESTRALE

de

Alfonso Castaldi

40 pagini

lei 5

După cel de-al doilea Congres Unional al Compozitorilor Sovietici

Cel de-al II-lea Congres Unional al Compozitorilor Sovietici a constituit un eveniment de cea mai mare însemnătate pentru cultura muzicală din Uniunea Sovietică și, în general, pentru perspectivele muzicienilor care și-au pus creația sub semnul realismului socialist. Congresul a avut aspectul unui popas în urma celor 9 ani care s-au scurs de la Primul Congres Unional al Compozitorilor Sovietici, al unui bilanț și al unei scrutări de perspective.

Compozitorii și muzicologii sovietici au ascultat cu mândrie salutul adresat Congresului de către Comitetul Central al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice în care se face o apreciere înaltă a marilor merite ale muzicii sovietice. În salut — citit de la tribuna Congresului de către tov. Șepilov, secretar al C.C. al P.C.U.S. — se arată între altele:

„Compozitorii au participat activ, prin creația lor, la construirea noii societăți, au adus o prețioasă contribuție la dezvoltarea culturii socialiste. Revoluția a dat posibilitatea muzicienilor sovietici să înfăptuiască marea menire a artei, să creeze pentru popor, în numele fericirii lui, să creeze liber și cu multă însuflețire. În anii Puterii Sovietice au fost realizate lucrări viguroase și emoționante—opere, balet, simfonii, onatorii, cantate, — care au primit prețuirea unanimă a poporului. Cântecul sovietic au răsuna nu numai în țara noastră dar și departe peste hotarele ei ca vestitoare ale păcii, ale muncii libere, ale înfrățirii și prieteniei între popoare“.

Atât în salut cât și în rapoarte, discuții și rezoluția adoptată de Congres s-a reafirmat ca metodă unică a muzicii sovietice metoda *realismului socialist*.

Metoda realismului socialist și-a dovedit vitalitatea și forța în ciuda greșelilor care s-au făcut în ceea ce privește înțelegerea îngustă a problemelor realismului și caracterului popular. Congresul a stigmatizat aceste greșeli, a arătat cât de dăunătoare au fost ele prin faptul că au dus la aprecierea greșită a multor lucrări muzicale.

Asemenea lucruri se petreceau datorită faptului că dominația cultului personalității dușese la metode de muncă nesănătoase, în care gândirea colectivă era disprețuită și-și croia loc arbitrarul. Dar cultul personalității nu a putut opri în loc mersul înainte, progresul

remarcabil al muzicii sovietice care a cunoscut mari succese.

Congresul a subliniat marile succese repute de muzicienii sovietici în acest răstimp în toate domeniile — creația, muzicologia, arta interpretativă, ridicarea nivelului de educație muzicală a maselor. Aceste succese nu se referă numai la cultura muzicală rusă, care are vechi tradiții progresiste, ci și la apariția de noi școli de compoziție ale națiunilor de pe cuprinsul U.R.S.S. Națiuni care înainte nu posedau nici o instituție muzicală, în care era cultivată doar creația populară transmisă oral, au astăzi teatre muzicale, filarmonici, conservatoare și pleade de compozitori strâns legați de seva folclorului și cu o frumoasă pregătire profesională. Se înțelege cât de complex este tabloul preocupărilor legate de dezvoltarea multiplelor culturi naționale, care se află la trepte de evoluție diferite, dar care toate la un loc alcătuiesc *cultura muzicală sovietică*. Această complexitate de preocupări a constituit una din caracteristicile celui de-al doilea congres, la care participau alături de delegați din R.S.F.S.R. un număr egal de delegați din celelalte republici unionale, regiuni autonome ș.a.m.d.

Dar în cadrul acestei complexități de probleme, trecea ca un fir roșu ideea unică a răspunderii creatorului față de poporul său, indiferent dacă este rus, kirghiz, ucrainean sau armean, idealul slujirii țării sovietice prin activitatea componistică, muzicologică, de educare muzicală.

Congresul s-a ridicat și împotriva încercărilor de a minimaliza însemnătatea Hotărârii C.C. a P.C.U.S. cu privire la muzică (1948). Ca și celelalte Hotărâri ale C.C. al P.C.U.S. din anii 1946—1948, aceasta a afirmat linia principală de îndrumare de către partid a artei, traducerea în viață a principiilor marxist-leniniste în acest domeniu.

Hotărârea C.C. al P.C.U.S. a jucat un rol imens în dezvoltarea creației muzicale sovietice pe calea realismului socialist. Faptele au arătat că cei mai buni dintre muzicienii sovietici au înțeles just și profund sensul și conținutul acestei hotărâri și se orientează după ea, considerând-o un adevărat program al dezvoltării muzicii sovietice.

Sensul principal al acestei Hotărâri rezidă în lupta împotriva *formalismului* în muzică. Hotărârea s-a ridicat împotriva elementelor care duc la diminuarea înaltului rol social al muzicii, la îngustarea însemnătății ei, la satisfacerea unor gusturi perversite, la închistarea ei în cercul închis al unor melomani estetizanți. Hotărârea s-a pronunțat pentru orientarea *realistă* în muzică, orientare caracterizată prin recunoașterea uriașului rol progresist al tradițiilor clasice, îmbinarea unui înalt conținut cu o formă muzicală desăvârșită din punct de vedere artistic, veridicitate, legătură organică cu poporul și creația sa muzicală, înaltă măiestrie profesională îmbinată cu claritatea expresiei, cu simplitatea ei, cu accesibilitatea ei.

În ceea ce are deci fundamental Hotărârea este cât se poate de actuală dar, în același timp, ar fi greșit să se ia în mod dogmatic fiecare literă a ei și să se aplice în condițiile noi, la care s-a ajuns după 9 ani.

Cum se arată în revista „Kommunist“, în preajma Congresului „unele dintre teze s-au învechit, altele au nevoie de precizări în lumina noilor sarcini care stau în fața literaturii și artei“. Totodată, se critică tonul de comandă, brutal uneori, nejust acolo unde se citează numele unor artiști și literari și se arată că viața a anulat curînd unele măsuri administrative și aplicări unilaterale strîmte, ale principiilor.

În legătură cu aceste aspecte ale problemei au fost emise în cursul dezbaterilor idei care au o însemnătate principială și pentru muzicienii noștri. Astfel au fost criticate: cu severitate concepțiile simpliste, vulgarizatoare, despre *realism* și *formalism*. În general s-a arătat că nu se mai poate vorbi de o orientare formalistă în muzica sovietică, în care realismul și-a statornicit pe deplin drepturile. Elaborarea tezelor esteticii muzicale cu privire la aceste două orientări este într-o fază incipientă. Problemele realismului se cer dezbătute la un înalt nivel de principialitate marxistă și cu multă competență. Slaba elaborare a principiilor realismului socialist în muzică a constituit una din condițiile care au favorizat păreri subiective, arbitrare în aprecierea unor lucrări.

La Congres s-a arătat necesitatea ca între teoria și practica realismului socialist în muzică să existe o strînsă legătură și s-a trasat sarcina lichidării rămîinerii în urmă a lucrărilor teoretice de sinteză față de nivelul la care s-a ajuns în creație.

În cele mai de seamă luări de cuvînt s-a



Delegația Uniunii Compozitorilor din R.P.R. la Congresul Unional al Compozitorilor Sovietici. De la stînga la dreapta: Zeno Vancea, Ion Dumitrescu și Alfred Mendelsohn

subliniat că principala cale de elaborare și aprofundare a acestor aspecte teoretice rezidă în discuția liberă, creatoare. O asemenea discuție s-a desfășurat la Congres. Au fost vorbitori care s-au situat, în unele probleme, pe poziții absolut diferite. Astfel, între unii vorbitori care mai plăteau tribut dogmatismului în înțelegerea problemelor realismului și alții care aveau o concepție axată pe practica vie muzicală, au existat discuții în contradictoriu. De asemenea în ceea ce privește aspecte ale reconsiderării moștenirii muzicale universale s-au purtat discuții ascuțite. S-a arătat (T. Hrennikov) cit de greșite au fost practicile de „anatemizare“ a unor mari compozitori universali ca Wagner sau Debussy și de scoatere a lor din repertorii. Dogmatismul primitivist a primit la Congres riposta care i se cuvenea, fapt care a confirmat încrederea în victoria deplină a adevăratei principialități în problemele realismului, caracterului popular, moștenirii culturale.

Problema caracterului popular a constituit obiectul unor dezbateri vii ea fiind privită ca una din problemele esențiale. În cuvîntul său, rostit către încheierea Congresului, tov. Șepilov arăta: „*Legătura cu poporul reprezintă baza dezvoltării ideologice și creatoare a fiecărui compozitor...*“

Sintem pentru o muzică apropiată de viață, democratică, clară, cu un conținut bogat, minunată prin formă. Sintem pentru mărețele principii ale caracterului popular și conținutului de idei în arta muzicală“.

La Congres s-a arătat cât de străin este principiul democratismului de simplism, primitivism, superficialitate, vulgaritate. Înalta exigență trebuie să prezideze în oricare apreciere a fenomenului muzical. D. T. Șepilov a readus în amintirea participanților la Congres cuvînt

tele lui V. I. Lenin cu privire la faptul că muncitorii și țărani care au înfăptuit și apărat revoluția „merită ceva mai mult decât distracții. Ei au dobândit dreptul la o adevărată artă”. D. T. Șepilov a adresat o înflăcărată chemare compozitorilor sovietici :

„Creați o asemenea muzică încît contemporanii și urmașii noștri să exclame cu mândrie și recunoștință „Iată ce minuni pot face oamnenii sovietici!”... Noi dorim ca deviza muzicii să fie cuvintele însușite și înțelepte ale lui Gorki: „Omul! ce minunat sună acest cuvînt!”

Acest înalt crez umanist reprezintă un ideal îmbrățișat de toți compozitorii cinstiți, sensibili, înaintați. El este stimulat să rodească în condițiile de înflorire a școlii componistice sovietice.

Această noțiune de „școală sovietică de compoziție” a fost folosită adesea la Congres. S-a arătat că ea cuprinde școlile naționale ale tuturor popoarelor sovietice, școli întemeiate toate pe realismul socialist. La Congres s-a arătat că noțiunea de „școală sovietică de compoziție” este foarte largă și nu poate cunoaște îngrădiri în ceea ce privește stilurile individuale care se dezvoltă pe temelii realist socialist și nu poate tolera spiritul de grup, de „bisericuță”.

Se înțelege că în cadrul școlii sovietice de compoziție discuțiile creatoare sînt nu numai admise dar dorite, încurajate prin toate mijloacele, întrecerea creatoare între personalități, stiluri, curente, fiind un puternic stimulent al dezvoltării întregii școli.

În această întrecere un cuvînt însemnat îl are de spus critica, muzicologia. În general, fără a se trece cu vederea contribuțiile prețioase aduse de muzicologia sovietică la dezbaterile problemelor legate de creația și arta interpretativă sovietică, s-a subliniat faptul că muzicologia a rămas în urma vieții.

De activitatea din domeniul muzicologiei este legată și ridicarea continuă a nivelului de educație muzicală a maselor. Acest aspect cuprinde sfere de activitate variată — învățămînt, popularizare a muzicii, formare și îndrumare a opiniei publice muzicale — și a constituit obiect de preocupare intensă la Congres.

Bineînțeles că unul din punctele esențiale de dezbateri a fost activitatea Uniunii Compozitorilor Sovietici, a conducerii ei. Dincolo de probleme organizatorice, de însemnătate practică locală, au fost elaborate principii în legătură cu viața Uniunii și cu sarcinile ei. Este cazul să subliniem valoarea acestor principii pentru munca teoretică și practică a Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

Tezele dezbătute la Congresul al II-lea al Compozitorilor Sovietici au o rază de acțiune ce depășește cu mult activitatea unei Uniuni de creatori, pătrunzînd în multe sectoare de activitate ale vieții obștești, care constituie adevărata temelie a creației muzicale.

Educația muzicală în mase — de pildă — poate transforma în chip revoluționar conținutul

unor termeni ca accesibilitate și caracter popular. Într-adevăr o artă realist-socialistă se dezvoltă în strînsă legătură cu creșterea exigenței unui public din ce în ce mai cultivat, doritor să asculte muzică de cel mai înalt nivel artistic.

Este tocmai ceea ce se întîmplă actualmente în Uniunea Sovietică și în celelalte țări socialiste, ceea ce — ca fenomen de masă — nu este posibil decît în aceste țări.

Una din principalele experiențe ale Congresului în acest sens este formulată în rezoluție precum urmează:

„Punînd în fruntea muncii sale problemele de creație, Uniunea Compozitorilor trebuie să fie legată strîns de întreaga practică a vieții muzicale și să contribuie activ la dezvoltarea gustului muzical al maselor largi populare”.
Și mai concret:

„Conducerea Uniunii Compozitorilor noștri va trebui să rezolve o serie importantă de probleme practice, (Subl. n.) legate:

— de îmbunătățirea acțiunii de propagare și editare a muzicii sovietice;

— de dezvoltarea științei și criticii muzicale;

— de organizarea învățămîntului și a educației muzicale;

— de crearea unor condiții cît se poate de favorabile pentru munca de creație a compozitorilor și muzicologilor”.

Iată prin urmare un program pe cît de clar pe atît de interesant, un drum, care angajează totalitatea forțelor active în viața muzicală în jurul creației, ca elementul cel mai dinamic, și totalitatea forțelor creatoare în jurul problemelor de dezvoltare ale vieții muzicale.

Se înțelege că într-o astfel de acțiune culturală de mari proporții rolul și răspunderea creatorului crește iar cerințele artei realiste trec din domeniul teoretic nemijlocit în practică. Este limpede că atunci cînd creația este angrenată și coordonată cu repertoriile instituțiilor muzicale, cînd compozitorii sînt din ce în ce mai stăruitor invitați să scrie lucrări dramatice pentru teatrul de operă și balet, lucrări didactice pentru învățămînt, coruri și cîntece pentru copii, tineret, ostași, pentru lucrători în toate ramurile de producție, concerte și lucrări speciale pentru soliști și ansambluri de muzică de cameră, pentru orchestră simfonică, fanfare, ansambluri artistice, formații de estradă, teatre dramatice, filme, radio, formații populare etc. etc. — este limpede că însuși stilul de muncă al creatorului se schimbă, că legătura sa cu viața se intensifică, că însuși estetica sa se transformă păstrîndu-și individualitatea dar — și acest lucru este de cea mai mare însemnătate — lichidînd treptat și definitiv caracterul ei *individualist*.

Iată numai o parte din prețioasele învățăminte pentru noi — ale Congresului al II-lea al Uniunii Compozitorilor Sovietici.

Pentru lărgirea bazelor stilistice ale creației românești

de ZENO VANCEA

Pătrunderea programatică a elementelor populare în creația muzicală cultă este un fenomen caracteristic dezvoltării unei părți a muzicii europene din secolul al XIX-lea când compozitori, aparținând unor națiuni care pînă atunci n-au participat de loc sau numai foarte puțin la dezvoltarea generală a muzicii, au creat diferitele școli naționale. Într-un studiu anterior intitulat „Bazele ideologice ale școlilor muzicale naționale“ am arătat pe larg procesul de dezvoltare a acestor școli.

Compozitorii acestor școli, în dorința de a crea o cultură muzicală autonomă, au pătruns treptat de la muzica populară orășenească — născută sub multiple influențe și constituind un amestec de elemente muzicale heterogene — spre autentică muzică țărănească.

În lucrarea sa „Muzica populară maghiară“ (Cap. 9 pag. 67) Kodaly spune: „Dacă clasicism național înseamnă exprimarea sufletului națiunii într-o formă perfectă, atunci nu găsim pînă în prezent o muzică maghiară clasică decît în cele cîteva mii de melodii conservate de tradiția populară. Aceasta este, deocamdată, exprimarea muzicală cea mai perfectă a psihicului național. Ea este națională și este nu numai populară, fiindcă a fost cîndva a întregii națiuni și, dacă dorim o cultură muzicală organică, ea trebuie să devină din nou o proprietate a întregii națiuni“.

În acest proces de valorificare a elementelor muzicale populare, compozitorii fie că împrumutau materialul lor tematic din creația populară, fie că-l inventau cu strădania unei cît mai fidele imitări a caracteristicilor melodiilor populare. Dacă vom urmări acest proces la oricare dintre școlile naționale din secolul trecut, precum și din secolul nostru, vom găsi repetîndu-se același proces de dezvoltare! În muzica rusă, de exemplu, — una dintre cele mai vechi și mai variate școli naționale — tendințele de emancipare națională și valorificarea elementelor populare sînt pregătite de generația anterioară lui Glinka și Dargomijski, se intensifică în opera acestor doi compozitori, iar în creația celor „cinci“ caracterul rus capătă o autenticitate desăvîrșită. Dar în mod firesc generația următoare de compozitori — și chiar contemporanul celor „cinci“, Ciaikovski — nu se mai mențin pe această poziție

a unei cît mai desăvîrșite autenticități populare, ci ajung să creeze un limbaj muzical cu toate caracteristicile specificului național fără a mai fi nevoiți să recurgă la muzica populară.

Procesul de dezvoltare a celorlalte școli naționale — cehă, scandinavă, spaniolă, maghiară, romînă — prezintă o foarte puternică asemănare cu acela al școlii naționale ruse, încît se poate vorbi de o anumită lege care stă la baza procesului de dezvoltare a tuturor școlilor naționale (incluzînd și cele mai noi, care au apărut în republicile unionale din Uniunea Sovietică) și anume: 1. faza de pregătire, de emancipare treptată de modele străine cu folosire ca bază stilistică a muzicii populare orășenești, 2. faza de autonomizare, cu valorificarea posibilităților oferite de muzica țărănească, 3. faza în care sînt dezvoltate virtualitățile muzicii populare, lărgindu-se limbajul muzical printr-un proces de transfigurare a substanței muzicale populare și de dezvoltare creatoare a principiilor generale ale muzicii populare.

Muzica populară are în mod firesc, cu toată bogăția ei excepțională, anumite *limite*, mai ales în ceea ce privește structura ei melodică, cu un număr nu prea mare de formule, de întorsături tipice sau chiar stereotipe. Transpuse pe planul superior al muzicii profesionale, posibilitățile ei de exprimare pot fi desigur extrem de mult îmbogățite cu mijloacele armoniei și ale polifoniei, dar totuși, pînă la urmă, această structură melodică stereotipă, folosită de un grup mai mare de compozitori, sau cu atît mai mult de cîteva generații consecutive de compozitori, duce la uniformizare. Am arătat și în alte dăți că au fost epoci dintre cele mai însemnate în istoria muzicii, în care, spre deosebire de epoca romantismului din secolul trecut, nu s-a acontat o însemnătate deosebită unor diferențieri individuale între compozitori. În aceste epoci accentul s-a pus întotdeauna pe realizarea cea mai desăvîrșită *în cadrul* limbajului existent, care a servit ca platformă comună pentru toți compozitorii din acea epocă. Dar nu trebuie uitat niciodată că, *spre deosebire de școlile naționale moderne, aceste școli din trecutul Europei, nu au cunoscut o limitare numai la mijloacele muzi-*

*cale ale propriilor lor națiuni*¹⁾ lărgindu-și astfel în mod permanent mijloacele de expresie de la o generație la alta prin împrumuturi din alte culturi muzicale.

Desigur, Kodaly are dreptate când spune că în țările lipsite de o cultură muzicală autohtonă, singura muzică care exprimă în mod autentic specificul național este muzica populară. Aici trebuie însă amintită și combătută o altă prejudecată care se desprinde din părerile unor compozitori, și anume că, aparținând unei națiuni și dat fiind că specificul național muzical este cel mai plastic conturat în muzica populară, ar fi o „datorie națională“ de a conserva și în muzica profesională, în mod cât mai pur, formele de exprimare ale muzicii populare.

Făcînd abstracție de faptul că asemenea limbii vorbite și limbajul muzical poate fi în-sușit de către un muzician aparținînd altei națiuni („Simfonia scoțiană“ de Mendelssohn-Bartholdy, „Suitele algeriene“ de Saint-Saëns, „Simfonia spaniolă“ de Lalo, „Rapsodia spaniolă“ și „Tzigane“ de Ravel, „Rapsodia romînă“ de compozitorul belgian Absil, „Simfonia campaniană“ cu teme autentic populare romînești de compozitorul sas Paul Richter etc.) muzica populară nu este unica formă de exprimare muzicală națională; *ea este unică doar la o anumită treaptă de dezvoltare.*

Putem desigur admite că muzica populară exprimă cel mai autentic și cel mai puternic trăsăturile fundamentale ale simțirii unei națiuni; dar asta numai la un anumit grad de dezvoltare culturală a națiunii — determinat de anumite condiții istorice, sociale și economice — fără a avea în mod firesc complexitatea, diferențierea și multitudinea nuanțelor caracteristice pentru un grad de dezvoltare mai înaintat, format sub influența unor condiții sociale, economice și culturale mai avansate.

Necesitatea exprimată de Bartok: „Compozitorul trebuie să mînuiască muzica populară ca limba sa maternă“ este desigur justă, dar această „limbă maternă“ poate să fie și limba cărturarului care, în afară de vocabularul folosit de popor, mai folosește și cuvinte care nu se găsesc în uzul popular — vocabularul cărturarului fiind lărgit prin folosirea de neologisme, de împrumuturi din alte limbi integrate, cu mai mici sau mai mari modificări, în vocabularul național. Aceeași limbă stă atît la baza

1) Aceste constatări sînt valabile pentru întreaga dezvoltare a muzicii italiene (mai ales vocal-polifonice) de la Ars nova pînă la Palestrina, pentru școala neerlandeză de la Ockeghem pînă la Orlando, pentru muzica franceză de la vocal-polifoniști pînă la Rameau, a școlii germane de la Schütz pînă la Bach. Mai ales școala germană, fără ca ea să fi fost lipsită un moment măcar de un bine definit caracter național, grație puternicului ei conținut emoțional specific structurii psihice germane, a pornit încă de pe vremea lui Schütz la realizarea unei sinteze a diverselor împrumuturi din alte culturi, care culminează în muzica lui Bach. Ultimele cercetări au dovedit că pe lângă elemente de stil preluate de muzica italiană, franceză, engleză se găsesc chiar și urme de elemente din muzica poloneză și cea maghiară.

unei poezii populare cît și a unei poezii de viață cosmică a lui Eminescu.

Dacă muzica populară include în sine „ipso facto“ caracterul național, acesta poate fi însă exprimat și cu alte mijloace decît muzica populară. Iată de exemplu cazul lui Ceaicovski. Sînt cunoscute considerațiile judicioase ale lui Hacıaturian cu privire la faptul că, deși nu folosește teme populare, simfonia „Patetica“ de Ceaicovski reprezintă o expresie concentrată, de o mare pregnanță, a caracterului național rus.

În anii dinaintea primului război mondial, culegerea științifică a folclorului începe pe o scară largă și cîntecul popular țărănesc pătrunde din ce în ce mai mult în creația noastră cultă, anihilînd treptat influențele curentelor muzicale occidentale care începeau să atragă pe unii compozitori romîni. De aceea Constantin Brăiloiu a putut să caracterizeze în prefața culegerii de „30 de cîntece populare“, (edițată în anul 1925 de Societatea Compozitorilor Romîni) situația muzicală de atunci în felul următor:

„Creațiunea individuală nefiind un fenomen de generație spontană, creatorul se reazemă vrînd-nevrînd pe un antecedent. Lipsindu-i antecedentul autohton va căuta dincolo de hotare terenul netezit de veacuri pe care să poată clădi primind dintr-un îndemn firesc sprijinul unei discipline străine. Iată de ce tinerii compozitori romîni și-au însușit atît de lesne estetica școlilor apusene și au vorbit fiecare, cît au știut mai bine, limba locului unde au învățat. Și iată de ce sînt temeri ca tînăra școală romînească să se prefacă, vorba lui Russo, într-o „babilonie“ muzicală fără urmă de caracter original. Singura scăpare ne stă în cîntecul popular. Din profilurile lui melodice, din substratul lui armonic, din formulele lui ritmice ne-am putea alcătui cu vremea un vocabular muzical romînesc“.

A fost un fenomen firesc deci, ca în anii care au urmat primului război, unii din compozitori ca Sabin Drăgoi și Paul Constantinescu, după activitatea pregătitoare desfășurată pe acest teren de Tiberiu Brediceanu, să-și axeze creația lor pe de-a întregul pe muzică populară țărănească, considerînd drept adevărata lor chemare componistică valorificarea melodiilor populare în cadrul formelor muzicale evoluat.

Pe vremea aceea a fost indispensabilă o verificare a acestor melodii populare, din punctul de vedere al folosirii lor pe planul simfonic și dramatic. De aceea întîlnim, de exemplu, în prima perioadă de creație a lui Sabin Drăgoi, o excesivă grijă de „purism“ în ceea ce privește dezvoltarea firului melodic al motivelor autentic populare (sau chiar în felul de a con-

trapuncta melodia populară²⁾, cu o limitare strictă la modelul melodic popular.

Paul Constantinescu a mers mai departe ca Sabin Drăgoi și din punct de vedere armonic și din punct de vedere simfonic; Simfonieta sa reprezintă prima încercare făcută la noi — după rapsodiile lui George Enescu, — în care dezvoltarea simfonică a temelor populare este limitată de forma rapsodică — de valorificare pe plan simfonic a unui material tematic împrumutat în mod integral din folclor.

Alături de acești doi reprezentanți ai folclorismului integral în muzica noastră, toți compozitorii, aproape fără excepție, au scris lucrări bazate de-a întregul pe material folcloric din necesitatea ca, suplinind lipsa unei tradiții printr-o experiență proprie, să-și însușească muzica populară într-o măsură desăvârșită pentru a o stăpâni — cum spunea Béla Bartok — ca „poetul limba sa maternă“.

Din această necesitate se explică poate numărul neobișnuit de mare al unor asemenea prelucrări de melodii populare în cele mai diverse genuri ale muzicii.

Desigur procesul de dezvoltare a muzicii culte românești nu se reducea numai la acest proces de asimilare din partea compozitorilor a limbajului popular, ci, concomitent cu prelucrările de material folcloric, un număr considerabil de compozitori au urmărit făurirea unui limbaj personal prin dezvoltarea creatoare a principiilor de bază ale muzicii țărănești, prin folosirea virtualităților ei. Muzicii au rămas mai aproape de folclor, alții au mers mai departe în acest proces de dezvoltare a posibilităților sale latente. Desigur, însă, gradul de autenticitate populară nu poate constitui unicul criteriu de apreciere a creației muzicale, aspectul limbajului muzical fiind într-un mod redus și nu exclusiv, un criteriu pentru stabilirea valorii reale a unei creații muzicale. Marile figuri ale muzicii din sud-estul Europei: Bartok, Enescu, Janacek și Kodály sînt mari nu numai din cauza făuririi unui limbaj personal din elementele muzicii populare, ci din cauza forței expresive, a conținutului adînc uman, a unui larg diapazon de sentimente exprimat în muzica lor. Este de presupus că personalitățile amintite mai sus ar fi devenit compozitori valoroși chiar dacă s-ar fi exprimat, întîmplător, într-un alt limbaj muzical decît cel național. Desigur alta ar fi fost în acest caz semnificația operei lor în cadrul culturii naționale a țării lor, altele ar fi fost aspectele ei ideologice dar, din punct de vedere estetic, valoarea operei lor nu poate fi pusă numai în funcție de limbajul ei național. Aceasta ar însemna aplicarea unui criteriu care este inaplicabil în pri-

vința muzicii occidentale clasice. În muzica occidentală absorbirea elementului popular s-a petrecut cu multe sute de ani în urmă; în cursul timpului creațiile muzicale ale diferitelor națiuni occidentale s-au influențat reciproc și, mai cu seamă, conceptul armonic, ca platforma comună a creației muzicale, a dus la o uniformizare generală a mijloacelor de expresie. Dar au existat totuși în acea epocă puternice diferențe în ceea ce privește caracterul național al creației muzicale, diferențe izvorîte din structura temperamentală și tradiția culturală a diferitelor națiuni și care au fost sesizate foarte bine de contemporani. Iată de exemplu ce spune compozitorul și flautistul Quantz, muzicianul de curte al lui Frederic cel Mare, în lucrarea sa „Încercare a unei instrucțiuni în privința felului just de a cînta pe flautul „à travers“ (flautul modern de azi): „Italienii sînt în compoziție liberi, pompoși, vii, expresivi, adînci, elevați în gîndirea lor, uneori bizari, îndrăzneți, cu multe digresii, de multe ori neglijenți în metru, dar foarte cantabili, delicați, plini de emoție, bogați în invenție. Ei scriu mai mult pentru cunoscători decît pentru amatori. Francezii, deși în compozițiile lor sînt vioi, expresivi, naturali, plăcuți și accesibili publicului și mai exacti în metru ca ceilalți, nu sînt nici adînci, nici îndrăzneți ci tare limitați, de o manieră livrescă, semănînd mereu cu ei înșiși, seci în invenție și reîncălzesc mereu ideile antecesorilor și scriu mai mult pentru amatori decît pentru cunoscători“.

Și azi, cu toate că marile curențe muzicale din Apus nu s-au mărginit numai la o singură țară (doar poate cu o deosebire de intensitate) ci au fost cultivate în toate țările Europei, contribuind astfel și mai mult la uniformizarea limbajului muzical, sesizăm cu toată tăria deosebirile naționale, izvorîte din deosebiri de temperament și tradiții culturale; un iubitor de muzică, chiar mai puțin inițiat, nu va putea confunda de exemplu compozitori atît de tipici germani prin caracterul emoțional al muzicii lor ca Reger, Strauss, Pfitzner — dintre cei mai noi Hindemith — cu un compozitor francez sau italian, sau invers. La fel nu s-ar putea presupune că, de exemplu, compozitori ca Debussy, Fauré, Ravel, Poulenc, Auric; italieni ca Respighi, Malipiero, Casella, Pizzetti ar putea aparține școlii germane.

Examinînd creația muzicală românească din punctul de vedere al formării unui limbaj autonom, se poate afirma că procesul de asimilare a elementelor populare fiind deja încheiat, o excesivă grijă pentru autenticitate, pentru puritate, pentru specificul popular poate deveni de acum înainte o frînă serioasă a creației. În articolele precedente am căutat să subliniez în repetate rînduri marile posibilități ale acelor forțe care, în gemene, sînt cuprinse în cînteoul popular. Dar aceasta nu înseamnă *nicidecum*

2) Acest lucru explică poate de ce a cultivat Drăgoi, în acea perioadă, mai mult formele miniaturale și de ce a atacat forme simfonice mai complexe (ca, de exemplu, Concertul pentru pian) mult mai tîrziu, de ce chiar în lucrarea sa dramatică de mari proporții — opera „Năpasta“ — nu există propriu-zis dezvoltări simfonice, opera fiind alcătuită din „numere închise“, arii, ansambluri, coruri, etc.

limitarea la anumite tipare melodice specific populare, ci o cât mai mare contribuție a creatorului la desfășurarea nelimitată a potențelor care zac în muzica populară. Și aceasta nu în sensul esteticeii romantice din secolul trecut, care urmărea cu o excesivă grijă reliefaarea elementului individual în exprimarea muzicală, ci în sensul clasic al unui stil în care personalitatea creatorului devine în primul rând talmăcitorul simțirii generale, punând accentul nu pe elementele individualiste ci pe cele general umane; cu alte cuvinte *forma personală trebuie să exprime un conținut general omenesc*.

Este incontestabil că făurirea limbajului muzical înseamnă un act de creație. Deși, în general limbajul muzical se transformă, se îmbogățește involuntar, sub imperiul necesității exprimării unui conținut, totuși, în cursul istoriei muzicii, s-a întâmplat adeseori ca mari personalități creatoare, care nu mai puteau exprima un conținut cu desăvârșire nou cu mijloacele antecesorilor, să fi fost nevoiți să-și făurească în mod revoluționar un nou limbaj muzical. Asemenea personalități au fost Gesualdo, Wagner (din epoca lui „Tristan și Isolda“), Musorgski, Debussy, în vremurile noastre Schönberg și Bartok.

Am arătat că problema făuririi unui limbaj muzical s-a pus în mod primordial și școlilor naționale, în special acelor care s-au sprijinit pe o muzică populară cu totul deosebită de cea occidentală și care cerea deci și alte mijloace tehnice componistice decât cele tradiționale, decât acelea care se potriveau structurii muzicii occidentale. Și cum în acest proces de făurire a mijloacelor componistice prelucrările de melodii populare jucau un rol însemnat, Hacıaturian a putut spune cu atîta dreptate:

„Cît de mult supără auzul muzicianului care percepe fin muzica națională, prelucrările meșteșugărești ale melodiilor orientale, unde intonații populare originale, capricioase, sînt introduse în patul lui Procust al schemei armonice abstracte și scolastice! Același lucru se petrece uneori și cu temele populare ruse, schimonosite prin armonizări negîndite“. (Din studiul „Cum înțeleg eu caracterul popular în muzică“. — Vezi revista „Muzica“ nr. 7/1952).

Intr-un mod asemănător s-a exprimat și Bartok:

„Aici trebuie să fac o paranteză pentru ca să amintesc o concepție ciudată, foarte răspîndită în special acum 30—40 de ani. Atunci cea mai mare parte a muzicienilor, chiar cu o serioasă pregătire, credeau că melodiile populare nu suportă decât armonii foarte simple. O greșeală și mai mare este faptul că prin armonii simple acești oameni înțelegeau alternarea acordului de tonică cu cel al dominantei sau cu cel al subdominantei“. (Din studiul „Influența muzicii țărănești asupra muzicii culte contemporane“. Vezi Béla Bartok „Insemnări despre cîntecul popular“ ESPLA, pag. 56—57).

Pe cît de firesc este ca creația populară să servească drept punct de plecare, dezvoltînd *caracteristicile ei esențiale*, pe atît de nefiresc este ca arta profesională, cu orizonturi incomparabil mai largi și o complexitate incomparabil mai mare de idei și substanță emoțională și cu probleme de formă deosebite de cele ale muzicii populare, să se mulțumească cu mijloacele de expresie ale muzicii populare³⁾.

Iată de ce *problema limbajului muzical trebuie văzută nu static, ca un cadru fix, încheiat pentru totdeauna, ci în sensul unei continue dezvoltări*. În momentul cînd limbajul muzical încetează a mai evolua, cînd devine o sumă de formule pietrificate, se transformă într-o frînă primejdioasă în dezvoltarea creației, frînă cu atît mai accentuată cu cît compozitorii caută să imite în mod cît mai fidel cîntecul popular. În procesul de dezvoltare a limbajului, trebuie să intervină forța creatoare a compozitorului, prin acel proces de transformare și transfigurare organică a substanței populare despre care am vorbit în repetate rînduri, încercînd a demonstra la îndemîna unor exemple luate din creația unor compozitori de seamă, cum se petrece acest proces.

La Enescu, bunăoară, el se petrece sub forma unei sinteze între elementul melodic popular cu elemente din muzica occidentală. În cazul lui Janacek și Kodály sub forma intensificării substanței melodice populare printr-o bogată armonie de factură cu totul nouă și personală. (La Janacek armonia derivată în general din latențele armonice ale cîntecului popular generează ea însăși noi forme melodice, înrudite, dar deosebite de acele ale cîntecului popular). La Bartok, în fine, procesul de sinteză este cel mai bogat; din punct de vedere melodic el unește caracteristicile melodice ale muzicii populare maghiare, romînești, slovace, arabe,

3) Iată de exemplu cazul unei alternative care s-ar pune unui purist în domeniul creației simfonice.

Este imposibil bunăoară ca o melodie populară, folosită ca temă în forma complexă a sonatei, supusă exigențelor travaliului tematic — care reclamă modificări în structura ei ritmică, armonică și chiar și melodică —, să rămîie nealterată, în forma ei inițială populară.

Intr-o simfonie temele trebuie să-și epuizeze potențialul dinamic al conținutului emoțional, proces care nu poate fi realizat decât în virtutea principiului de „dezvoltare“. Să ne gîndim numai la transformările la care sînt supuse temele simfoniilor lui Beethoven în decursul travaliului tematic, reprezentă o pseudo-dezvoltare, care nu este conformă cu adevăratul principiu simfonic și, de cele mai multe ori, în asemenea caz, compozitorul nu poate ieși dintr-o penibilă alternativă: ori tema, pentru ca să-și păstreze mai departe configurația ei melodic-ritmică autentic populară, rămîie tot timpul neschimbată și preînsele „dezvoltări“ rămîie statice, ori tema este supusă, după cerințe dinamice ale adevăratei dezvoltări simfonice, unor esențiale modificări și atunci, în mod inevitabil, temele își pierd forma lor autentic populară. Și în cazul cînd autenticitatea este preocuparea de căpetenie a compozitorului, ea îi poate împiedica să exprime posibilitățile integrale ale ideilor și simțirilor sale. Acest fel de a compune s-ar potrivi cu felul de a lucra al unui literat care, într-o grijă excesivă pentru puritatea arhaică a limbii, trebuind să redea în scrierea lui complexitatea vieții de astăzi, ar evita cu teamă orice neologism, orice cuvînt intrat în uz prin împrumuturi din alte limbi.

ritmica sa este o sinteză din muzicile populare pomenite mai sus, adăugându-le și influența ritmicii bulgărești. În afară de aceasta, în structura melodică intră elemente pentatonice, heptatonice și cromatice, acestea din urmă chiar sub două forme: derivând din principiul treptelor mobile ale muzicii populare (mai ales românești și arabe) și derivând din sistemul dodecafonic pe care Bartok l-a descoperit concomitent cu Hauer și Schönberg, folosind elementele dodecafonice de cele mai multe ori ca niște episoade trecătoare sau în combinație cu elementele diatonice.

Bineînțeles că aceste exemple nu au epuizat posibilitățile de îmbogățire, de transformare și transfigurare a substanței populare. Mai există încă multiple posibilități care sînt în funcție de talentul compozitorului, de bogăția și forța conținutului emoțional al muzicii sale, adevărate generatoare ale mijloacelor de expresie.

În această ordine de idei este indiscutabil că în creația muzicală românească actuală mijloacele contemporane de expresie nu pot fi neglijate chiar dacă ele nu sînt de origine autohtonă. Dar folosirea lor trebuie făcută cu acel echilibru și acea economie care caracterizează

pe adevăratul artist. Cu cîțiva ani în urmă unii compozitori au manifestat în creația lor tendința de a ajunge cît mai curînd înapoi la Flechtenmacher... Astăzi alții, într-un avînt juvenil, ar dori să-l întrecă în radicalism pe Boulez și Stockhausen... Între cele două extreme există însă un drum sănătos, de mijloc, pe care trebuie să continue dezvoltarea creației românești care, acumulînd pînă acum suficiente mijloace de expresie autentică din muzica populară, pentru a evita de acum înainte pericolul unui provincialism și etnografism, trebuie să-și lungească în mod continuu mijloacele de expresie. Acest deziderat nu poate fi realizat însă decît printr-o bună cunoaștere a creației muzicale universale de astăzi, chiar și printr-o asimilare a acelor mijloace de expresie care nu vin în contradicție cu elementele autohtone derivate din creația populară și cu poziția ideologică a compozitorilor noștri, care însușindu-și preceptele marelui nostru Enescu, susțin, ca și el, că „muzica trebuie să vină din inimă spre a merge la inimă“, înțeleg înalta funcție socială a muzicii și se străduiesc să creeze o muzică cu un adînc conținut umanist.



Noi distincții acordate muzicienilor

Prin decrete ale Prezidiului Marii Adunări Naționale, compozitorul Tiberiu Brediceanu a fost distins cu titlul de „Artist al poporului din Republica Populară Romînă”, compozitorul Nicolaie Buicliu cu titlul de „Maestru emerit al artei din Republica Populară Romînă”, soliștii Garbis Zobjian, Ion Tudoran, Fenia Nicolau,

Filomela Pitei-Georgescu, dirijorii Ionel Budișteanu și Mircea Popa și regizorul Jean Rînzescu cu titlul de „Artist emerit al Republicii Populare Romîne”, iar prof. Florică Musicescu, prof. Constantin Stroescu, Iosef Prunner și Ansamblul de cîntece și dansuri al C.C.S. cu „Ordinul Muncii” clasa I.



Preludiul simfonic de Ion Dumitrescu

— Studiu de interpretare dirijorală —

de C. BUGEANU

Una din prejudecățile care mai dăinuie, stînjinînd avîntul vieții noastre muzicale, este persistența părenii potrivit căreia creația muzicală romînească nu a ajuns la înălțimile care să o facă să merite efortul deplin al interpretului. De la apariția lui George Enescu însă, muzica romînească a dat valori care nu sînt cu nimic mai prejos de semenele lor muzicale contemporane. Cele mai însemnate realizări ale muzicii simfonice romînești, bogate în idei și sentimente, dovedesc o minunată dezvoltare a tezaurului muzicii poporului nostru cu procedeele simfonismului contemporan și o deplină măiestrie. Trebuie doar ca interpretul să studieze cu atenție, să înținească prin eforturile sale eforturile compozitorului, pentru ca muzica romînească să-și găsească drumul, în cele mai bune condiții, spre urechea și inima ascultătorului.

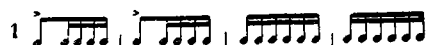
Aleg ca exemplu un caz concret: Preludiul Simfonic de Ion Dumitrescu. Lucrînd asupra lui, am fost din ce în ce mai mult atras de problemele interesante pe care le pune studiul muzicii simfonice romînești, din ce în ce mai convins de nivelul înalt la care a ajuns creația noastră. Preludiul Simfonic de Ion Dumitrescu este nu numai una din lucrările cele mai reușite, cizelată cu o deplină măiestrie, din muzica noastră simfonică, ci și un studiu cît se poate de interesant și instructiv atît pentru dirijor cît și pentru orchestră. Cu toată concizia sa (lucrarea durează aproximativ 8 minute) el cere din partea dirijorului o atenție deosebită și o deplină stăpînire a meșteșugului. In cele ce urmează îmi propun să dezvolt tocmai problemele interpretării lui dirijonale.

Am împărțit studiul meu în două părți: prima parte urmărește o analiză cît mai minuțioasă, neapărat necesară ca punct de plecare pentru dirijor dar și pentru cei ce vor să pătrundă mai adînc în procesul creației simfonice romînești. Pe cei cărora această analiză li se va părea aridă, îmi permit să-i sfătuiesc să urmărească cu minuțiozitate, și mai ales cu partitura în față, cele ce vor urma. Acelora că-

roră această primă parte li se va părea o analiză doar a formei (deși nu e numai aceasta) — le cer răgaz pînă la apariția părții a doua care, punînd problemele interpretării, va pune de asemenea problemele conținutului — și poate încă altele.

La o primă cercetare sumară Preludiul simfonic se subîmparte în trei părți după indicațiile de tempo: „*Allegro brillante*” (pătrimea cu punct=80) în măsura 3/8, cîteodată 2/8, „*Tempo calmo ma con moto*” (cifra 8) neconținînd în măsura 3/4, dar care cere o mișcare suplă după cum reiese de la prima vedere din indicațiile de tempo ale autorului (rubato; piu mosso; poco rit; calmo; stringendo poco a poco; a tempo calmo; stringendo; rit; a tempo; piu mosso) și din nou „*Allegro brillante*” (cifra 19 pînă la sfîrșit) cu aceleași măsuri ca și prima parte. Această împărțire nesocotește pentru moment diviziunile date de materialul tematic.

Caracteristica generală a primei părți este menținerea unui ritm pregnant, repetînd cu persistență același sunet. Această repetiție precum și permanenta mobilitate a ideii a doua a temeii, imprimă primei părți o neîncoetată mișcare. Ritmul de bază apare mai întîi într-o stare nudă, doar ca ritm, la percuție, (toba mică) după 3 măsuri de pregătire ale tobei mari:



După cum vedem, el cuprinde două jumătăți, prima repetînd formula ritmică



a doua compunîndu-se exclusiv din șaisprecizimi. Triunghiul precizează existența optimilor. Același ritm este reluat de către trompetă pe nota *mi* (în prima jumătate a formulei una singură, în a doua se alătură și trompeta 3). Instrumentul care subliniază optimele este de data aceasta glockenspielul.

În momentul în care trompetelor li se alătură și cornii pentru a susține ritmul, la viori apare tema întâia sau mai bine zis ideea întâia a temei întâia, care, după cum vom vedea, e mai complexă și cuprinde mai multe idei. Împărțirea în două a formulei ritmice antrenează și o împărțire a temei melodice, iar apariția mișcării neîncetate a șaisprezecimilor în formula ritmică permite o prelungire a celei de a doua jumătăți a formulei ritmice, ca și a temei, care are acum 5 măsuri. Ideea melodică se prezintă în felul următor:

Vedem că însăși tema este împărțită în două părți inegale: 2+5 măsuri (identice cu cele două diviziuni ale ritmului). Aceasta reiese și din faptul că primele două măsuri sînt în *pizzicato*, celelalte *arco*. Așadar, în prima parte, tema are mai mult o funcție ritmică, de subliniere a optimilor, așa cum au făcut-o mai înainte trianșlul și apoi glockenspielul, care de altfel se asociază acum în același scop.

Dacă analizăm partea a doua a ideii, formula melodică propriu-zisă, observăm că din punct de vedere al intonației atît ambitusul extrem de redus și numărul sunetelor întrebuintate (4) cît și turnura melodică o apropiere de cîntecul popular românesc; pornește de la o cvartă, cade pe tonică pentru a sui treptat din nou la cvartă.

Și mai interesantă este ritmica sa, de asemenea apropiată de cea întilnită în folclorul muzical românesc. Dat fiind tempo-ul viu, am putea socoti măsura ca o bătaie a unei măsuri superioare de 5 pătrimi cu punct, în care unul din timpi, și anume al doilea, e mai scurt (pătrime); în exemplul nr. 2 măsurile sînt adnotate cu cifre, cele încercuite evidențind măsura mai scurtă. Vom vedea că în revenirea acestei ritmici este o consecvență.

Ceea ce am expus pînă aci se referă numai la antecedentul primei idei. Consecventul ei se prezintă astfel:

După cum vedem aici, ritmul a revenit la formularea sa primă, ceea ce a adus și sime-

tria formulei melodice: 2 măsuri *pizzicato* cu funcție ritmică (întărite din nou de trianșlul și glockenspiel), 2 măsuri *arco* în care revin cele două măsuri ale antecedentului (cuprinse în exemplul 4, în prima acoladă) la care se adaugă sunetul *mi*. Prin faptul că în prima parte melodia se mișcă numai pe sunetele primului tetracord de *la*, cadențarea făcîndu-se pe *mi* (timpanii, contrabașii și toba întăresc acest fapt) și prin caracteristica ei modal-tonală, ne apropiem de sistemul melodiei populare romînești; interpretăm fie ca plagal de *la*, fie (în urma intervenției contrabașilor și timpanilor) ca *mod major* cu treapta VII-a coborîtă, (*Mi major* cu re natural = mixolidian gregorian, hipofrigian grec) — însă în nici un caz ca *La Major*.

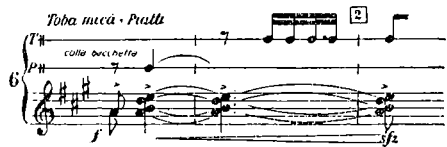
Încheierea acestei idei se face prin cvinta *mi-si* care apare la coarde (*f-sfz*) precedată de apogiatura sa scurtă inferioară *re diez-la diez* (cifra 1) fixată de timpani, contrabașii, tuba, trombonul 3 și oboii printr-o scurtă intervenție ritmică (acolada a 2-a din exemplul 4). Contrabasul, care intră cu timpanul, se alătură apoi coardelor, rămînînd să susțină nota *mi*, baza cvinte *mi-si*, emisă de întreaga orchestră de coarde pe patru octave.

Pe această cvintă, care se menține la coarde timp de 8 măsuri (*sfp. cresc.* pînă la *f*) reapare din nou ritmul inițial în forma lui nudă la toba mică. Și de data aceasta optimile sînt întărite de trianșlul (2 măsuri) dar acum și mai marcant de timpani, care se alătură după aceea șaisprezecimilor tobei mici, mereu pe nota *mi* (de asemenea *crescendo* de la *p* la *f*). A doua parte a formulei ritmice, șaisprezecimile continui, se prelungeste (aci pe încă 4 măsuri) așa cum s-a mai întîmplat cu acest ritm atunci cînd a apărut ideea melodică. Dar o dată cu aceasta lemnele înalte, glockenspielul și trianșlul afirmă (tot pe cvinta *mi-si* cu apogiatura sa scurtă inferioară care sună ca o mușcătură) o formulă simplificată, care dă esența ritmului inițial:

Primele două tacte explică acum și intervenția de la început a tobei mari. Pentru ca mișcarea continuă în șaisprezecimi să nu fie acoperită de *crescendo-ul* coardelor și apariția lemnelor, în măsurile 5—8 intervin cîte 2 corni, trompeta și fagoții, repetînd în valori de șaisprezecimi cvinta *mi-si*.

Așa cum a apărut pînă acum, ritmul caracteristic inițial a îmbrățișat formula melodică într-o mică formă A—B—A (A: formula ritmică B: tema melodică) servind însă de fundal și în părțile mediane, așa încît el nu a încetat o clipă de a agita, de a menține o permanentă mișcare. Acum el conține deodată pentru un scurt răgaz, (durata de o pătrime cu punct) așa cum reiese din observarea bate-

riei la două măsuri înainte de cifra 2, întrucât restul orchestrei (alămurile înalte și fagoții) menține un acord stagnant :



Acest acord nu este decât reunirea a 4 sunete la distanță de cvintă *re-la-mi-si*. Prin faptul că baza lui este *la* — tonica piesei — și datorită apariției lui *re*, — subdominantă — el contracarează pentru moment tendința centrifugă spre dominantă, spre afirmarea lui *mi* ca tonică.

Intr-adevăr, ideea care urmează și pe care am putea-o denumi ideea a doua a primei teme, deși începe din nou pe nota *mi*, are o tendință hotărâtă către *La Major*. De aceea ea poate fi considerată un pont. Pentru a-i putea înțelege esența, trebuie să alegem nu forma care apare la cifra 2, ci așa cum se repetă 6 măsuri mai târziu :



Vedem că din punct de vedere melodic ea prezintă un triplu avânt, pornind mereu de la același sunet, și oprindu-se tot mai sus pe cvinta, septima, apoi pe nona notei de bază *mi*. Din punct de vedere metric, avem de-a face cu trei măsuri nescrișe de 4/8, ele rămânând în ramele măsurii de 3/8 (vezi acoladele din exemplul 7) ceea ce face ca accentul să cadă succesiv pe alți timpi din măsură (2, 3, apoi 1), fapt indicat chiar de autor prin accentele și prin întărirea lui *mi* de fiecare dată cu alte instrumente: întâi cu timpanii și contrabașii (*pizz.*) apoi cu timpanii, cornii și fagotul 3.

Prelungirea lui *mi* pe două tacte, (vezi cifra 2) nu face deci parte din temă și nici nu mai revine. Ea era aci necesară pentru ca trecerea să nu fie prea bruscă. Atâta vreme cât nu apar ritmurile vii ale triolelor în șaisprezecimii, toba mică mai menține ritmul vechi al șaisprezecimilor, care încetează exact la apariția noului ritm, menținându-se astfel o mișcare perpetuă.

După ce antecedentul ideii-pont a fost expus de două ori, o dată de coarde (*div.*) apoi de coarde și lemne, urmează consecventul acestei idei, care printr-o mișcare cromatică ascendentă ne duce hotărât spre *La* :



La aceasta participă întreaga orchestră într-un mare *crescendo* (în ultima măsură cu un frumos efect de *crescendo* la piatti). Armonia susține acordul de dominantă de *la*, în timp ce contrabașii și timpanii revin la vechiul ritm, interesant schimbat în ultima măsură, prin întărirea repetării în trezecidoimi a pedalei *La* (ritmica este întărită de toba mică iar menținerea sunetului de tubă).

La cifra 3 avem de-a face cu o reluare, de data aceasta pe *La*. Reluarea nu este cu totul aidoma; în ceea ce privește numărul de măsură, acesta reiese din următoarea comparare a schemelor celor două pasaje :

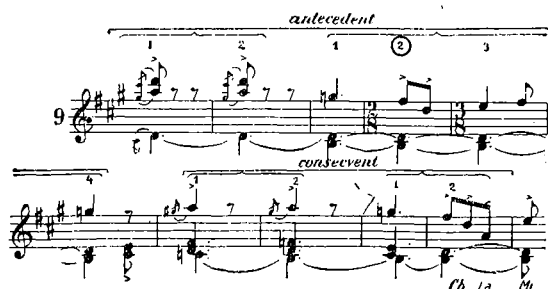
Tema 1

Introd.	Ideea 1 ^a			Acord de 4 cvinte și oprită ritmică	Ideea 2 ^a (Pont)	
	a	b	a		antecedent	consecv.
(ritm)	Ritmul	Melodia antec.	consecv.	Ritmul		
Mi	3 * 4	2 * 5	2 * 2	8	2 [2] 2 * 4	4 [3]
La	[3] 4	2 * 4	2 * 2	4	2 [2] 4	4 [3]

(acum V de Fa.)

În afară de multe detalii de orchestrație schimbată (cel mai important: ritmul e susținut de viori, iar tema întâia de alămuri) asupra cărora nu insistăm, diferențele cele mai importante sînt următoarele :

1) Tema întâia nu mai are 5 măsuri ci 4, dintre care tot a 2-a este mai scurtă. Ea apare acum armonizată într-un mod cât se poate de original :



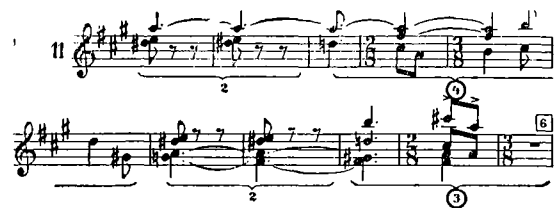
2) Repetarea antecedentului ideii-pont se face pe dominantă de *Fa* (o trăsătură extrem de ingenioasă) dar consecventul, așezat pe pedala de *fa* și oarecum schimbat



este curmat brusc de o lovitură a piattilor, după care revine ritmul inițial pe sunetul *mi* (acordul poate fi interpretat ca acord-agregație de treapta II-a, sextacord napolitan și treapta V-a, dominantă de *La* cu septimă și nonă, în care nona se rezolvă).

La cifra 5 apare o nouă reluare, de asemenea pe sunetul ritmat *mi* dar mult prescurtată și transformată.

După 4 măsuri ale ritmului inițial pe *mi*, la care se asociază rînd pe rînd în *forte* aproape întreaga orchestră, de la instrumentele acute la cele grave, apare ideea întâia la suflători, în timp ce toate coardele susțin cu perseverență ritmul :



Tema apare deci de fiecare dată mai prescurtată: acum are 2+4 măsuri și apoi 2+3 iar întotdeauna măsura scurtă este cea de a doua (în exemplul 11 acest lucru este evidențiat prin încercuirea grupei de măsuri, care conține o măsură mai scurtă). În ultima ei formă (2+3 măsuri) tema poate fi socotită și ca un fragment din consecventul ideii.

Ideea doua — ponte apare schimbată (la cifra 6). Esența ei melodică și armonică ar putea fi exprimată astfel :



Și aci măsurile devin timpi ai unor unități mai mari (ritmo di quattro), după cum arată acoladele din exemplul 12.

Cifra 7 aduce o nouă armonie, acordul *do-mi-fa diez-si bemol*. Cu aceasta intrăm în atmosfera armonică (dar nu încă și în ceea ce privește ritmica) a părții mediane, în care predomină gama prin ton. Ritmul inițial continuă să se mențină, prima dată aidoma, a doua oară prelungind cu încă o măsură repetarea șaisprezecimilor care duc printr-un *ritenuto* la un nou *tempo-calmo* (pătrimea cu punct = aproximativ pătrimea din noua măsură de 3/4). Un *glissando* (pe gama *do* cu *fa diez* și *si bemol*, existentă în muzica populară românească) pe anacruza de o optime, leagă cele două părți.

Cifra 8 nu aduce încă tema a doua ci doar o pregătire a atmosferei, extrem de necesară

pentru trecerea de la ritmul permanent, de la mișcarea perpetuă de pînă acum, la starea calmă, lirică a părții mediane. Totuși, ritmul nu încetează să reapară din cînd în cînd, reprezentat de 4 lovituri egale și sumbre ale timpanului. Împreună cu acondul sau sunetul care precede de obicei aceste 4 lovituri obținem,

13 $\frac{3}{4}$

cea ce nu este altceva decît prima parte a ritmului inițial, rărit. Sunetele acondului *do-mi-fa diez-si bemol-do-mi*, apărute din nou în *pp* la cifra 8 dispar rînd pe rînd :



Efectul melodic rezultat ar fi următorul :



Rămîne numai sunetul cel mai acut *mi* la prima jumătate a viorii prime. Pe notele ținute caracteristice, *do* apoi *fa diez*, ale cornului englez se înfiripă din nou, printr-un procedeu opus — adaosul succesiv — un nou acord, puțin diferit, dar tot aparținînd gamei prin ton: *do-re-mi-fa diez* :



(Pentru ca să reiasă mai lămurit linia melodică rezultată din intrările succesive la viori, notele care se mențin nu au mai fost repetate).

Tema a doua, nostalgică și capricioasă, apare la cifra 9 (*Rubato*), pe baza *do-fa diez*, pe care violoncelele și contrabașii o adaugă acordului precedent menținut de viori, în timp ce hanpa aduce continua legănare a triolelor de șaisprezecimi pe aceleași note: *do-fa diez*. Esența ei melodică este ușor de înțeles dacă observăm că pilonii ei sînt sunetele acordului apărut mai înainte: *do-si bemol-fa diez-mi-do*. Sunetele *mi-si bemol* apar aproape întotdeauna cu apogiaturile lor inferioare de secundă mică. Aceasta reiese și din faptul că în elementul ritmic introductiv viola subliniază prin *pizzicato* numai notele pilon fără apogiaturi, în timp ce cornul englez le aduce împreună cu apogiatu-

rile inferioare, precum și din legato-ul pe care autorul îl impune apogiaturilor.

(Notele pilon sînt însemnate cu o steluță).

Două măsuri înainte de cifra 10, *si bemol* se rezolvă spre *la*, ceea ce dă noul acord *la-do-mi-fa diez* (la vioara 2-a și violă *pizz.* apare totuși *si becar* ca apogiatură a lui *do*) și posibilitatea ca tema să reapară transpusă cu o terță mică mai jos dar cu oarecare amănunte schimbate, deoarece locurile unde apar apogiaturile inferioare nu sînt peste tot aceleași. Aceasta rezultă din compararea celor două forme ale temei:

Cele 20 de măsuri de la cifra 8 și pînă aci, pot fi cuprinse în următoarea schemă:

1	1 măs. Ritm	} Introducere	2 măs. Intrad. ritmico-armonică	} Miezul
2	3 măs. Părăsirile succesive			
3	4 măs. Reintrările succesive	} Introducere	} Miezul	
4	1 măs. Ritm			
5	1 măs. Armonie	} Miezul	} Miezul	
6	1 măs. Tema I (piloni: <i>do, mi, fa, si, b</i>)			
7	2 măs. Tema II (piloni: <i>la, do, mi, fa, re</i>)			

Această primă fază a expunerii temei a doua se încheie cu un unison de coarde pe o formulă melodică caracteristică încheierilor *parlato* ale cîntecelor noastre lungi, unmată de apariția formulei ritmice inițiale:

După cum reiese din exemplul 18 (vezi acolada), ritmul caracteristic apare de data aceasta deplasat cu un timp mai de vreme. Aceasta permite ca în reluarea care urmează, să avem nu numai o transpoziție cu un ton mai jos ci și, în bună parte, o interesantă deplasare de timpi. Astfel cifra 11 repetă variat introducerea de la cifra 9 (cu aceleași părăsiri succesive și apoi reintrări) aproape în întregime deplasată cu un timp. Deplasarea de timpi din temă se poate vedea din următoarea comparație între teme de la cifrele 9 și 12;

Abia în ultima măsură, în urma omisiunilor de cite o pătrime la motivul auxiliar — acompaniator al cornului englez și oboiului (evidențiate în ex. 19 prin acoladă) se ajunge la coincidența timpilor.

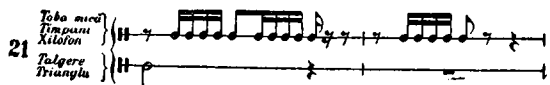
Urmează rezolvarea analogă cu cea de la două măsuri înainte de cifra 10. Acum acordul este *sol-si bemol re-mi* iar repetarea temei se face fără alte schimbări decât în detalii de orchestrație. Și de data aceasta avem aceeași formulă de încheiere: unisonul corzilor (cu un ton mai jos) adus însă într-o formă mai interesantă, care arată și mai clar legătura cu *parlato*-ul final al doinelor prin aceea că sunetul se repetă din ce în ce mai întezit (succesiv 2, 3, 4, 6, 8 sunete de bătae);

Comparînd această repriză variată cu prima fază a expunerii temei a doua obținem:

1	Ritm	} Variante ritmice deplasate
2	1 măs. Părăsirile și reintrările succesive	
3	2 măs. mică introducere	} Variante ritmice deplasate
4	1 măs. Tema I (do-mi-fa-si-b) armonică ritmică	
5	2 măs. mică introducere	} Variante ritmice deplasate
6	1 măs. Tema II (la-do-mi-fa-re)	
7	2 măs. mică introducere	} Variante ritmice deplasate
8	1 măs. Tema I (do-mi-fa-si-b) variată	
9	2 măs. Recitativul conclusiv (do-re)	} Variante ritmice deplasate
10	1 măs. Tema II (si-b-re-mi-fa)	
11	2 măs. Recitativul conclusiv (si-b-do)	} Variante ritmice deplasate
12	1 măs. Tema I (do-mi-fa-si-b) variată	

Tema *parlato* de la cifra 13 (ex. 20) ne conduce la a treia (și ultima) subdiviziune

a primei părți a mișcării mediane — *Piu mosso* (a 3-a măsură după 13). Ea reia tema a doua într-un tempo mai viu și într-o formă mai succintă, mai pasionată și cu o mai mare forță orchestrală, omițând partea introductivă care precede în celelalte subdiviziuni tema a doua. Bateria capătă din nou o mare importanță: debutul subdiviziunii în *fff* este anunțat de o lovitură a talgerelor iar timpanii, toba mică și xilofonul îndrăznesc să readucă ritmul caracteristic inițial (în formularea sa vioaie de la capătul piesei, pe *mi*):



Patru măsuri mai târziu, ritmul inițial este repetat pe *la*. Armonia este din nou *do-mi- \dot{f} a diez-si bemol*, iar tema, acum expusă de coarde în unison (cu excepția contrabașilor), nu diferă melodic de forma inițială, dar adoptă ritmica de la cifra 12, după cum reiese din comparația următoare:



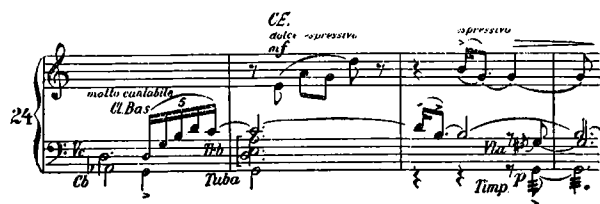
Urmează o înlănțuire directă cu tema bazată pe pilonii melodiei *la-do-mi \dot{f} a diez*, melodic, identic cu pasajul de la cifra 10, dar tot pe ritmul de la cifra 12. Și această subdiviziune se termină cu motivul de încheiere care servește acum și de trecere la diviziunea a doua a părții mediane:



Între prima parte (prima diviziune) a părții mediane și prima parte a piesei (*Allegro*) există o oarecare analogie formală. În ambele avem o repetare (cu mici variante) a materialului tematic, constând din două elemente: în *Allegro* — repetarea temei propriu-zise și ideii a doua ponte, în *Tempo calmo* — a unei intro-

duceri și a temei propriu-zise. Cele două părți sînt în tonalități diferite: în *Allegro* la distanța de cvintă, în *Tempo calmo* la distanța de secundă. Părțile se încheie cu câte o scurtă oprire: în *Allegro* o stagnare armonică și oprire ritmică, în *Tempo calmo* o cadență melodică. Și *Allegro* și prima parte a *Tempo-ului calmo* au câte o a treia parte, în tonalitatea de plecare, care reia prescurtat materialul tematic și servește de trecere.

O dată cu stabilirea tonalității *Sol Major* (măsura 3 după cifra 14) — „calmo” — începe a doua diviziune a părții lente mediane, prin expunerea imediată a temei a treia, lirică, de către clarinetul bas:



Consecventul acestei idei, intonat de fagoți și contrabas în timp ce timpanii țin o pedală (tremolo) de *sol*, este în substanță o gamă coboritoare de *Sol* cu septima și sexta coborită — mod frecvent întâlnit în muzica populară românească. De altfel întreaga formulă melodică împrumută elemente din muzica populară lirică românească. În contrast cu această melodică coboritoare, trenantă, apare — împreună cu ea — o temă cu o ritmică perseverentă, sprinteră, sugubeață, nota reală fiind însoțită tot timpul de apogiatura sa inferioară, și care nu este altceva decît formula melodică întâlnită la apariția temei întâia, acolo emisă de corn englez și viola *pizzicato*, iar acum susținută de viori *pizzicato* și harpă. Ea cere și un *stringendo*:

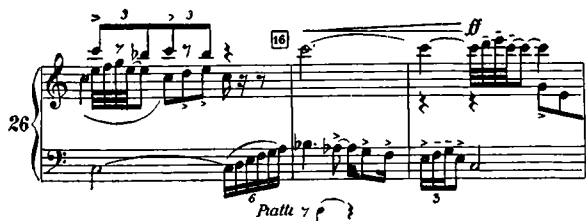


După cum vedem, tema ritmică are altă măsură și anume 4/4, așa cum arată acoladele din exemplul 25 și așa cum apare în cele trei măsuri care urmează. Acestea repetă acum tema (cu o mică variantă care face evidentă imitația oboiului) în registrul superior la flautii

și clarineți. Aci tema ritmică vine cu un timp mai de vreme iar triunghiul precizează metrica sa, mai întâi accentuând timpii tari, apoi cei patru timpii ai măsurii sale. Ultimul timp completează măsura 3/4 dinaintea cifrei 15.

La cifra 15 urmează o nouă cădere de cvintă (de la *sol* la *do*) și o nouă apariție a temei a treia (antecedentul și consecventul în *Do* și apoi *Do* cu septima și sexta coborâtă).

În măsura care precede cifra 16 — analogă cu penultima măsură dinaintea cifrei 15 — avem o nouă variantă de imitație a formulei de încheiere a consecventului. Acum formula îmbogățită, apărută între timp, este imitată de prima formulă mai săracă și dublată ca valori. Apoi pe timpul ultim, motivul secundar, derivat din tema a doua, nu mai continuă ci pauzează brusc, în timp ce instrumentele grave (violoncelele, contrabașii, violele, fagotul, clarinetul), care expuseseră înainte consecventul temei, rămânând pe o pedală de *do*, își iau avânt într-o gamă ascendentă (sextole) ce urcă pînă la *si bemol*, de unde atacă din nou consecventul temei a treia într-o formă întrucîtva schimbată, în care se remarcă apariția sincopei:



Tema ritmică (în *pizzicato*) a vioilor și harpei (la care se asociază acum și xilofonul cu sunetele sale pătrunzătoare) apare din nou, pe ultimul ton, de data aceasta separată de tema pe care o contrapuncta, și după ce aceasta se termină. Forma ei este de asemenea diferită: în optimi și modificată melodic (redăm numai notele reale):

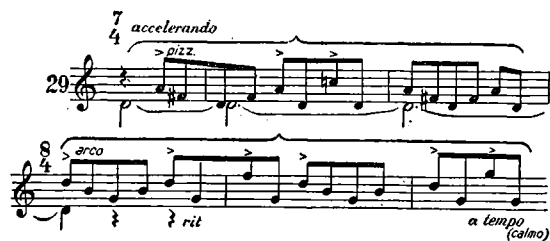


(Acum triunghiul marchează timpii 1 și 4).

Printr-un nou avânt al coardelor grave și al lemnelor, care poposiseră în acest răstimp pe *do* se ajunge la *re bemol* (trebuie să remarcăm aci analogia cu ideea a doua a temei prime). Căderea tematică duce la *re*:



Pe această pedală de *re* (ca dominantă a lui *sol*) apare din nou tema vioilor în *pizzicato* profilind acordul de *Re* cu septimă, la care se asociază toate coardele (*col arco staccato*) și lemnele, obligînd alăturile să părăsească *re*-ul printr-un *sffz* accentuat, acordul *Sol Major*, cu septimă și apoi fără. Interesant, că în prima formulare (pe acordul *Re*) peste măsura scrisă, se creează o măsură de 7/4, apoi una de 8/4 ($2 \times 4/4$). Toate acestea sînt însoțite de un *accelerando* apoi de *ritenuto*, care conduce la *A tempo* (*calmo*)



Pe timpul care precede cifra 17, revenirea la *Sol* readuce tema a treia, de data aceasta intonată nu numai de clarinetul bas ci și — într-o amplă cantabilitate — de către violoncele, viole și fagoți, și neschimbat față de prima expunere (afară de imitația ritmului punctat de încheiere, care este imitat mai de vreme și apariția inedită și gingașă a unui scurt motiv în zig-zag ascendent la flaut și clarinet, pe notele acordului trombonilor *sol-la-re-mi*, reluare adorabilă a motivului oboiului din măsura 4 după cifra 13, atît de puțin și timid remarcată). Consecventul temei capătă însă o formă nouă, în sincope largi, adecvată necesității de a fi expusă de către alăturile. În tot acest răstimp motivul vioilor și al harpei continuă neîncetat, pe sunetele acordului *Sol Major* cu septimă și fără, formînd o largă măsură (tot nescrișă) de 12/4 ($3 \times 4/4$). Totul se repetă apoi în *Do* cu schimbări de amănunt în orchestrație, împreună cu imitația mai largă a terminației temei anterioare, semnalată mai înainte.

Piu mosso (cifra 18) readuce tot ceea ce a fost spus la cifra 13 (de la a treia măsură) aproape aidoma (lipsește numai intervențiile scurte ale frînturilor introductive la tema a doua, readucerea lor nemaiavînd rost după ce ele au format celule din care s-a dezvoltat întreaga țesătură care a servit ca element ritmic pînă acum). Ceea ce era dat înainte la coarde revine acum la suflători și vice-versa. Bateria intervine și de data aceasta, reamintind ritmul inițial al piesei iar harpei sînt încredințate scurte glissandi. Ca și înainte încheierea se face de către lapidarul motiv — în unison, la alăturile și lemne grave — în *staccato*!

Deci, materialul celei de a doua jumătăți a părții mediane (*calmo*) este umbrășit de subdiviziunea ultimă a primei părți, formînd față

de aceasta o mare parte mediană a unei forme ABA. Schema B ar fi următoarea :

- (16) 1^a Secțiune a) Sol Tema III (antecedent consecvent + temă ritmică (din I, II))
 b) Do idem Tema III numai consecventul într-o formă nouă (cu gamă ascendență și cu sincopă)
- (17) 2^a Secțiune
- (18) 3^a Secțiune (analogă cu secțiunea 12)
 a) Cadențind pe re - apoi tema ritmică (aproximativ egală)
 b) Cadențind pe re - apoi tema ritmică (idem dar la rate măsurile de 2/4 accel.)
 Tema III antecedent consecvent modificat) temă ritmică permanentă (194)
 a) în Sol
 b) în Re

Revenirea la Allegro se produce în decurs de 5 măsuri :

Motivul în unison este cunoscut de un acord de septimă cu cvinta micșorată. Pe acesta apare la baterie ritmul inițial al piesei, formînd o măsură de 4/4 (necrisă; vezi acolada din ex. 30). Totul este apoi transpus cu un ton mai sus și deplasat cu un timp. O gamă ascendentă a violilor sfîrșește (la cifra 19) pe notele de atac ale trompetelor : *re diez*.

Partea a treia a piesei, *Tempo I (Allegro-brillante)* cuprinde de la cifra 19 pînă la sfîrșit o reexpoziție a primei părți, variată și îmbogățită, și o codă (dela cifra 24).

Partea care diferă mult în reexpoziție este începutul (de la cifra 19 la 21). Ea schimbă arhitectura și planul tonal, îmbogățind materialul tematic cu elemente prelucrate în partea mediană.

În primele măsuri, (cifra 19) analoge cu măsurile 8—11 de la început, trompetele (cu surdine) repetă sunetul *mi* pe ritmul inițial (acum însă trompeta 2-a dă pe prima optime sunetul *re diez*, apogiatura inferioară, iar violile întăresc prin *pizzicato*-ul lor *mi-re diez*, optime în a doua măsură, după ce în prima măsură aceleași sunete au capătul gamei ascendente). După aceste patru măsuri intervine o schimbare : un *glissando* pe patru octave

(*La Major*) al harpei aduce în continuare ca pedală superioară ritmată nu *mi* ci *la*, ajungînd la pasajul analog de la cifra 3. Ca și la cifra 3 (măsura 5-a) tema întîia are 2+4 măsuri, formînd măsuri de unitate superioară (cu aceeași consecvență măsura a 2-a este 2/8, dînd în unitatea superioară timpul 2 mai scurt). Tema nu este însă armonizată ca la cifra 3, ci se prezintă simplă, ca la începutul piesei. Notele repetate nu mai sînt date de alături ci de flaut și xilofon. Melodia este intonată de lemne (oboi 2, clarinet 2 și fagot 1) corzile rămînînd în *pizzicato* nu numai în primele două tacte ci tot timpul.

Dacă în antecedent, tema a apărut nearmonizată, pe anacruza consecventului intervenția trompetelor (cu surdinele menținute) aduce și armonia temei, care nu diferă de cea cunoscută la expunerea consecventului temei întîi în *La*, la cifra 3 (diferă doar orchestrația). În tot acest răstimp, alături de pedala superioară ritmată *la* a existat o a doua pedală superioară *re*, menținută de flaut piccolo, oboi 1 și clarinet 1. Aceasta face ca sunetul *mi* (adus după un scurt *crescendo* de o măsură) pe care se menține ritmul (începînd de la cifra 20) să nu mai apară ca fundamentală acordului (cvinta *si* este aici suprimată) ci ca cvinta acordului de *la* deși timp de 6 măsuri acest *la* nu apare. Sunetul *mi* este însoțit, ca și la începutul reexpoziției, de apogiatura sa inferioară *re diez*. Aceasta permite un paralelism al planului tonal între cifra 19 și cifra 20.

19	4 măsuri ritmul pe <i>mi</i> (Timp con sord) (cu ap. re #)	<i>La</i> (pedală sup. <i>la-re</i>) 2+4 anteced	2+2 Tema I cons
20	4+2 măsuri idem (acum Coarde apoi Baterie timp cresc)	<i>La</i> (pedală sup. <i>mi</i>) idem	Element nou+I. I

Unmează partea cea mai interesantă, cea mai ingenioasă a reexpoziției. În arhitectonică și plan avem de-a face cu revenirea temei întîi așa cum se prezintă ea la măsura 12 de la începutul piesei pînă la cifra 1 (singura diferență arhitectonică este aceea că antecedentul temei are 2+4 și nu 2+5 măsuri). Chiar și anumite detalii din expoziție sînt păstrate : din nou ritmica pe nota *mi* susținută de trompete și corni ; optimele primelor două măsuri sînt întărite ca și în expoziție de *glockenspiel*, *trianglu* și — în locul coardelor — de lemne înalte. Pe aceste două măsuri coardele (în unison pe 4 octave cu excepția contrabașilor) aduc un motiv nou față de expoziție, care nu este altceva decît capătul atît de caracteristic al temei a treia (cifra 14), păstrîndu-se chiar și accentul dat de sincopă pe ultima notă a figurii :

În măsura a treia, *re-ul* acestei teme se leagă de *re-ul* temeii întâii. Acest lucru este evidențiat și prin intrarea flautului piccolo, flaut și fagot, care execută împreună cu o parte a coardelor tema întâia în continuare, așa cum este ea cunoscută. Dar aceasta nu este totul. Tot în măsura a treia, secunzii violilor prime divizate și primii violelor, execută un motiv scurt care nu este altceva decât elementul introductiv la tema a doua (totodată și celula acestei teme, vezi cifra 9).



El servește și de model imitativ față de capătul temeii întâii și cu ocazia aceasta observăm apropierea dintre tema întâia și tema a doua:



Tot în măsura a 3-a prima jumătate a violilor prime urcă la *fa diez*, pe care îl rezolvă apoi, imitând măsurile 3 și 4 ale temeii:

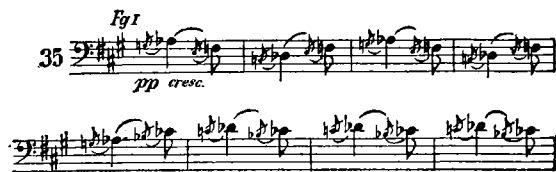


În consecventul temeii întâii se îmbină, potrivit aceluiași procedeu, elementele tematice amintite ale temelor a treia și a doua. Rezolvarea nu se mai face, ca la cifra I, pe cvinta *mi-si* ci pe acordul neutru de secundă și cvintă *mi-fa diez-si*, care înlocuiește acordul *mi-la-si-re* (6 măsuri înainte de cifra 4). Ca și aci (dar cu pedala pe *mi* și nu pe *la*) avem din nou expunerea prescurtată a ritmului inițial (exclusiv la baterie) de 4 măsuri. Acum urmează acordul *la-si-re-mi* și oprirea pentru moment a ritmului (ca și la 2 măsuri înainte de cifra 4). Mai departe, ca plan și expunere tematică cifrele 21, 22, 23 corespund cu 3, 4, 5. Nu însă și în amănunte, ale căror deosebiri le menționăm pe scurt; la cifra 22 ritmul e dat de lemne și glockenspiel și nu de coarde; coardele întăresc și aci primele optimi, sprijinite fiind de vibrato-ul de o optime al tobei mici (prilejuite de vibrato-ul precedent). Expunerea temeii întâii este făcută acum de toate coardele în primele 2 măsuri (*pizzicato* apoi *arco*). Tema apare însă armonizată și desenul, atât de caracteristic, al violoncelor este preluat și subliniat în cazul de față de alămuri. Șase măsuri înainte de cifra 23 apare o armonie întrucîtva diferită, 2 măsuri înainte de 23, acordul este dat de întreaga orchestră (acum se adaugă coardele). Ceea ce urmează la cifra 23 este

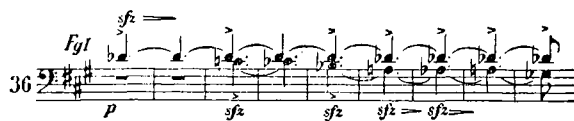
aidoma cu cele de la cifra 4; și aci lovitură cinelilor pune capăt acestei secțiuni. De aci încolo (cifra 24), în locul secțiunii a treia a expoziției urmează o codă destul de amplă.

Acordul cu care se încheie secțiunea precedentă, interpretat în expoziție ca treapta a V-a și a II-a cu *mi* becar, este acum interpretat ca treapta a III (sol diez enarmonic la bemol) cu cvarta urcată și sexta mare în *Re bemol major*. Între cifrele 24—26 urmează prima secțiune a codei. Materialul ei tematic este dat de ritmul inițial și tema de acompaniament, care a circulat de-a lungul celei de a doua jumătăți a părții calme mediane, fiind dezvoltarea celei temeii a doua.

În primele patru măsuri ale codei, ritmul inițial apare din nou singur, pe *re-bemol*-ul violoncelor *spiccato* și — printr-o surpriză provocată de contrastul de după *ff* și lovitură piattilor — în *pianissimo*. De data asta optimele primelor două măsuri sînt întărite de contrabas *pizzicato*. În măsura 5-a, fagotul întonează tema unică a primei secțiuni a codei. Ea este acum cu totul simetrică (8 măsuri: 4 antecedent + 4 consecvent), se mișcă exclusiv pe notele *acordului major* cu septimă iar notele reale sînt însoțite întotdeauna de apogiaturile inferioare. Ca și în partea mediană, apar din nou violele în *pizzicato* (prima jumătate executînd de data aceasta notele reale, cea de a doua apogiaturile inferioare) și harpa (numai notele reale):



Opt tacte mai tîrziu, clarinetul reia tema la octavă (însoțită de vioarele secunde *pizzicato* și harpa în octave; violele pauzează două măsuri). Fagotul 1, o dată cu intrarea clarinetului, poposește pe *re bemol*. Două măsuri mai tîrziu intră fagotul 2 care coboară cromatic cu fiecare măsură și sprijină cu multă malițiozitate accentele *sfz* pe care clarinetul le adaugă temeii, sporind nota de umor. Șaisprezecimile violoncelor se asociază fagotului 2, în timp ce pedala de *re bemol* este continuată prin reintrarea violelor (*arco* și tot *spiccato*):

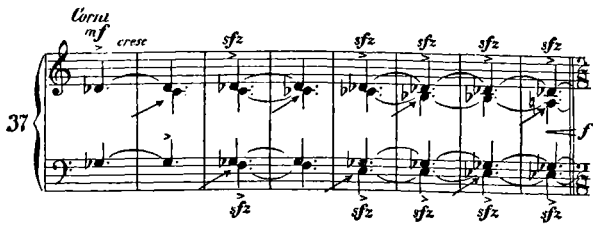


Cu intrarea flautului 1 și oboiului 1, însoțite de vioara primă în *pizzicato*, tema se repetă, dar pe acordul *Sol bemol* (tema dobîin-

dește și mai multe accente). Cei patru corni sprijină armonic. Rolul de susținător al liniei cromatice coboritoare îl are cornul 2, dar acum linia cromatică va avea de parcurs doar o cvartă (și nu o cvintă). Golurile sînt completate de o altă cădere cromatică, susținută de cornul 4. Armonia reală a cornilor dă următoarele (o săgeată indică sunetele cornilor 2 și 4 care coboară):

XXXX - VIII - VII - VI - V - IV
 4V - 3V - 2V - V → L₉
 (cifrele mici dinaintea treptei indică gradul; se citește așadar: dominantă de gradul 9)

Secțiunea a doua a codei, care începe la cifra 26, readuce din nou tema întâia, îmbogățită cu tema a doua, dar într-un mod mult mai amplu, de abia acum complet. În primul rînd, antecedentul temeii întii are 7 măsuri (cele 7 măsuri putînd fi la rîndul lor grupate în 4+3) dintre care cu aceeași consecvență măsura a 2-a este de 2/2, formează timpul mai scurt al unității superioare. Între prima parte (2 măsuri) a antecedentului și ultima parte a lui se intercalează, profitînd de *subito*-ul pedalei, tema a doua, care intră pe primul timp și reproduce complet antecedentul temeii din partea mediană, avînd aci 4 măsuri (formează o unitate superioară, ritmi di quattro):



Clarinetii dubleză la octava superioară partea cornilor 3 și 4 iar viorile secunde, violele și violoncelele *div. spiccato* urmăresc în șaisprezecimi acest marș susținut. Glockenspielul (pe *re bemol* apoi pe *sol bemol*), trianplul și apoi contrabasul (pe *sol bemol*) subliniază accentele.

La cifra 25 se schimbă măsura (devine 2/8). Acum ea apare pe acordul *Si Major* (enarmonicul lui *Do bemol*) mereu cu septimă, avînd numai 2 măsuri (forma cunoscută de la cifra 16). Ea este emisă de toate coardele în *pizzicato* și de lemne care fac apogiaturi scurte, numai în fața notelor înalte accentuate ale melodiei (cvinta și septima). Aceleași sunete sînt subliniate de xilofon (și trianplul) și de... contrabas, care urmăresc cu naivitatea pe care o întîlnim și în muzica populară, melodia. Ritmul de șaisprezecimi continuu este susținut de timpani (pe *si*, baza acordului) și de toba mică.

În fine, același lucru este repetat pe sunetele acordului *Mi* cu septimă. Acum melodia este susținută de absolut toate lemnele, corzile (*arco*) xilofon și hanpă. Accentuarea timpilor tari revine alăturilor (note reale împreună cu apogiaturi), cinelilor lovite (cu bagheta trianplului) și mereu contrabașilor.

Planul primei secțiuni a codei este cît se poate de limpede și de interesant:

- 24 1 măs. 1/2 pedale Re → ritmul inițial pp
- 3 măs. Tema la Fg | + Br. {Re b f
- 8 măs. Tema la CII (fg op. cromatic) + VI {Re b f
- 8 măs. Tema la FI (Obil/Hrco. și arm.) + VI {Sol b f
- 7 măs. 1/2 schimbale
- 7 măs. schimbale

Re bemol poate fi socotit cvadrupla dominantă a lui *La major*. Cu fiecare nouă perioadă cădem din cvintă în cvintă, de la dominantă de gradul 4 la dominantă de gradul 3, la dubla dominantă și apoi la dominantă simplă a lui *La*:



(A fost scrisă rezultanta, neținîndu-se seama de mersul pe voci al cornilor 2-3-4).

Tema întâia apare acum puternică, emisă de toate alăturile și de fagoți, într-o armonizare mult mai simplă:

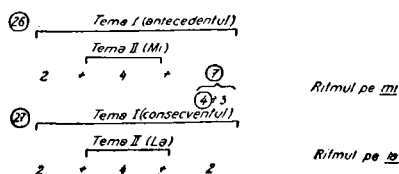


În acest răstimp, toate coardele mențin ritmul inițial pe *mi* (de la măsura 3-a neconținut în șaisprezecimi). La ultimele 2 măsuri, se adaugă pentru susținerea ritmului timpanii și toba mică iar în ultima din ele xilofonul și trianplul, care ajută la realizarea *crescendo*-ului.

Și între cel două secțiuni ale consecventului temeii întii — care apare la cifra 27 pe pedala ritmată *la* a tuturor corzilor — se interpun patru măsuri ale temeii a doua în *La* și *mf* (cornii și toate lemnele):



Așadar, forma de pînă aci a acestei secțiuni ar fi:



Rămân ultimele 16 măsuri finale: Timp de 8 măsuri, armonia este a acordului de 4 cvinte suprapuse *la-si-re-mi*. În măsura a 5-a (de la *accelerando*) el apare în *p.* chiar în forma cu-

noscută la două măsuri înainte de cifra 2 dar de data aceasta ritmul nu mai conținește. În ultimele 8 măsuri, primele două au armonia treptei a II cu septimă (*si-re-fa-la*) iar ultimele măsuri fixează armonia *La Major*.



PROBLEME ȘI DISCUȚII

Stăruind asupra problemelor muzicii ușoare

de MILTIAD PĂUN

În ultima vreme cotidienele au consacrat coloane întregi unor articole care atrăgeau atenția asupra lipsurilor ce se fac simțite în domeniul muzicii ușoare și al spectacolului de estradă. Dacă discuția din paginile „Informației Bucureștiului” are meritul de a fi început la un nivel ridicat, datorită seriozității și competenței celor care și-au spus, până acum cuvântul, articolele apărute în „România Liberă” și „Scînteia Tineretului”, deși conțin unele idei interesante, prin tonul lor, prin unele aprecieri eronate, care trădează necunoașterea de către autori a situației reale din muzica noastră ușoară, în loc să ajute efectiv pe compozitori și interpreți, au dăunat, trezind nedumerirea acestora. Mariana Pîrvulescu se întreba patetic în articolul său: „Ce face Uniunea Compozitorilor? Ce face Direcția muzicii din Ministerul Culturii?” Dacă nu a căpătat pînă acum răspuns la aceste întrebări, o informăm că Conducerea Uniunii Compozitorilor și a Direcției muzicii au întreprins o serie de acțiuni menite să determine un reviriment în acest gen al muzicii, alăt de popular. Una din ele este și consfătuirea care a avut loc la Ministerul Culturii unde s-a discutat probleme ale creației, interpretării și difuzării muzicii ușoare. Au participat compozitori, critici muzicali, poeți, interpreți, reprezentanți ai radio-difuziunii, teatrului satiric muzical „C. Tănase”, Electrecordului, ai Oficiului de îndrumare a muzicanților, OSTA etc. Relevînd o serie de succese obținute în domeniul muzicii ușoare, al cupletului și scenetei satirice — genuri care

prin specificul lor, atrag mase largi de spectatori, în special din rîndurile tineretului — vorbitorii au luat totodată în discuție serioase lipsuri din acest sector, sugerînd corectivele ce se impun.

În cele ce urmează nu ne propunem să facem o dare de seamă asupra discuțiilor de la consfătuirea amintită, ci să atingem cîteva din multiplele probleme ale muzicii ușoare.

★

Eforturile înaintașilor muzicii și literaturii noastre în domeniul spectacolului satiric-muzical sînt dintre cele mai interesante. Fără să zăbovim asupra unor lucrări de această natură ale lui Matei Millo și Alexandru Flechtenmacher, Vasile Alecsandri și George Ștephănescu, vom aminti succint tradiția teatrului românesc de revistă, al aceluia spectacol unde muzica se îmbină cu cupletul, sceneta satirică cu dansul, al cărui protagonist la noi a fost timp de peste trei decenii Constantin Tănase. Datorită personalității artistice a lui Tănase și legăturii cu actualitatea, revista a devenit un gen de artă scenică foarte popular. În cupletul lui Tănase erau adesea satirizați ministrul corupt, primarul vîndut boierului, se lua atitudine împotriva umilințelor și servituțiilor la care era supus omul simplu. La teatrul lui Tănase și-au început cariera compozitori care astăzi sînt, pe bună dreptate, considerați fruntașii muzicii ușoare românești. De aci și-au luat zborul în

toate colțurile țării cîntecele lui Ion Vasilescu, Gherase Dendrino, Nicolae Kirculescu, Elly Roman ș. a. În această perioadă au apărut elementele unui stil românesc de muzică ușoară. Cine dintre cei care le-au ascultat nu-și amintește cu dragoste de „Tărăncuță, țărăncuță“, „Mi-am pus busuioc în păr“, „Hai acasă, pușor“, „Ilona“, „Inimă, de ce nu vrei să-mbătrânești“, „La căsuța cu zorele“, „Căsuța noastră“?

Cele mai bune trăsături ale acestora au fost dezvoltate în anii care au trecut de la eliberarea țării noastre. Compozitori cu o bogată experiență creatoare, care și-au început activitatea în timpul regimului trecut, sînt astăzi alături de viața nouă socialistă ce se clădește în țara noastră. Impreună cu generația de tineri compozitori, afirmați în anii puterii populare, ei își consacră talentul și priceperea în vederea creării unor melodii izbutite de largă accesibilitate. Există uneori tendința de a se minimaliza succesele incontestabile care au fost realizate în ultimii ani în domeniul muzicii ușoare. În afară de faptul că nu corespunde realității, acest lucru este dăunător și prin aceea că țintește să strecoare pesimismul în rîndul celor ce caută căi noi în acest domeniu. Cîntece cum sînt „Marinică, Marinică“, „Drag îmi e bădița cu tractorul“, „În Bucureștiul iubit“, „Cale lungă, drum de fier“, „Țara mea“, „Tropa, tropa“, „Lină, Cătălină“, apărute în ultimul deceniu, sînt fredonate în întreaga țară și s-au bucurat de o frumoasă apreciere chiar peste hotare. Nu pot fi trecute cu vederea nici succesele certe obținute în creația de cuplete, monoloage și scenețe, care abordează teme ale actualității, combătînd inerția și înapoierea, îngîmfarea și birocratismul. Succesele nu se mărginesc la lucrările citate. În afara acestora există și altele care au fost primite cu dragoste de către spectatori.

Față de condițiile care s-au creat dezvoltării artei la noi, neabnuite în trecut, în pofida unor reușite pe care nimeni nu le poate nega, se observă totuși că concertele de muzică ușoară, comedii muzicale și spectacolele de estradă care au avut loc pe scenele Capitalei în ultimii doi ani, nu reușesc să satisfacă exigențele crescînde ale publicului. Se întîmplă deseori că creațiile originale, incluse în programe, să fie în majoritatea cazurilor, de-a dreptul necorespunzătoare. Aceste lucruri ies în evidență, îndeosebi cînd lucrările compozitorilor noștri sînt puse alături de unele piese aparținînd repertoriului contemporan al altor țări. Așa s-au petrecut lucrurile de pildă, la mult discutatul Concert spectacol „Parada melodiilor“, unde muzica romînească era reprezentată prin cîteva lucrări slabe ale unor interpreți din orchestră și nu, așa cum era firesc, prin creațiile măștrilor consacrați, capabile să țină piept unor șlagăre de circulație internațională ale unor compozitori din Apus, care figurau în program.

Comisiile de muzică ușoară care au sarcina de a selecționa pentru difuzare numai acele lucrări care dovedesc nivel artistic și sînt scrise cu măiestrie, au manifestat nu întotdeauna o

preocupare susținută în respectarea acestor desiderate. H. Mălineanu avea pe deplin dreptate cînd arăta, la consfătuirea amintită, că multe lucrări bune se pierd în noianul celor mediocre sau lipsite de valoare artistică, acestea din urmă apărînd numai grație exigențelor scăzute ale comisiilor. Fiind îngăduitori din diferite motive față de lucrări slabe, membrii comisiilor vor să ajute pe autorii acestora dar se dovedește că pînă la urmă le face un deserviciu și lor și auditorilor și muzicii noastre în genere. Nu ar fi rău dacă bucățile noi ar fi prezentate comisiilor de către interpreți și nu la pian cum se obișnuiește, unde unele lipsuri pot trece mai ușor neobservate. Trebuie atinsă chiar și fugitiv problema cunoștințelor tehnice, de specialitate, ale compozitorilor de muzică ușoară. Există autori care stăpînesc bine complexul meșteșug compo-nistic reușind să-și elaboreze singuri lucrările, de la crearea liniei melodice pînă la o armonizare și orchestrație interesante. Printre aceștia am cita pe Ion Vasilescu, H. Mălineanu, Gherase Dendrino, Florentin Delmar, Radu Șerban, G. Klein ș. a. Cei mai mulți însă vădesc serioase lacune care nu pot să nu se reflecte într-un chip sau altul în lucrările lor. Aruncîndu-ți privirea peste multe din partiturile de muzică ușoară, nefăcînd excepție chiar unele tipărite de ESPLA, observi că în privința armoniei, de exemplu, ele nu se ridică cu nimic peste nivelul exercițiilor de școală. Să nu mai vorbim de orchestrație! Chiar unii compozitori fruntași, printre care regretăm că trebuie să amintim pe Elly Roman, N. Kirculescu sau Aurel Giroveanu, nu-și orchestrează singuri lucrările. Această muncă rămîne în sarcina unor orchestratori de profesie, puțini la număr, și care nu reușesc totdeauna să se identifice cu intențiile compozitorilor. Numărul mic al orchestratorilor duce la uniformitate iar lipsa de experiență, combinată cu dorința de a epata, duce la copierea unor șabloane occidentale, în cele mai multe cazuri perimate.

Sînt compozitori care se preocupă de soarta lucrărilor lor numai pînă în momentul cînd acestea au fost achiziționate, lăsînd apoi ca totul să se desfășoare la voia întîmplării. Uneori ei nici nu știu cine le-a orchestrat compozițiile și nici cum sînt interpretate. Ar fi foarte indicat ca atunci cînd se prezintă lucrări la comisii în vederea achiziției și difuzării, acestea să fie într-o fază finită, orchestrate și... pe cît posibil, de proprii lor autori. Ce s-ar întîmpla dacă un compozitor care scrie muzică simfonică și-ar prezenta la comisie simfoniile sau poemele simfonice în redactarea pentru pian iar apoi le-ar da altora să le orchestreze? Trebuie pus capăt actualei practici de a se prezenta lucrările unora numai cu simpla linie melodică sau în cel mai bun caz în versiunea voce-pian. În definitiv, toate lucrările de muzică ușoară sînt destinate a fi interpretate și de către orchestră.

Se observă în programele de estradă și în emisiunile radiofonice că unii compozitori sînt prezenți din ce în ce mai rar cu lucrări noi.

În cazul cînd aceștia sînt maștri, și din păcate cam așa stau lucrurile, genul este lipsit de apariția unor exemple valabile susceptibile să dea o linie directoare celorlalți și în special tinerilor compozitori. Explicația o aflăm în faptul că compozitorii fruntași sînt foarte solicitați în diverse comisii dar nu este mai puțin adevărat că aceștia neglijează, uneori, cîntecul și melodia de dans, care i-au consacrat, angajîndu-se în lucrări mai complexe ca opereta sau muzica pentru filme. N-am vrea să reiasă că sîntem împotriva ca aceștia să scrie asemenea muzică. Este bine și chiar necesar să-și încerce talentul și în aceste genuri, însă cu condiția de a nu uita obligațiile ce le incumbă prin însăși titlul care-l poartă.

Deseori am fost martorul unor discuții înflăcărâte care au loc între compozitori. Aceștia, sincer preocupați de a crea lucrări cît mai izbutite își pun, și nu fără temei, diferite probleme referitoare la înnoirea limbajului muzical, la sensul însușirii ultimelor realizări ale tehnicii contemporane, la forma națională a creațiilor lor sau la folosirea ritmului unor dansuri moderne de circulație internațională. Desigur în această privință și în muzica ușoară ca și în artă, în general, rețetele sînt dăunătoare. Totuși, sînt cîteva lucruri care de pe acum par a fi clarificate. Autorii noștri sînt datori să cunoască și să-și însușească ultimele descoperiri ale creației contemporane, în domeniul muzicii ușoare, mai ales că, pînă nu de mult, stilul multora din lucrările lor era învechit. Folosirea unor procedee armonice orchestrale moderne nu trebuie să constituie însă un paravan care să ascundă lipsa de inspirație melodică așa cum se întîmplă uneori cu lucrări ale lui R. Bartzler sau R. Tavernier; cu toată armonizarea și orchestrația lor meșteșugită, acestea sînt incapabile de a transmite auditorilor emoții artistice intense. În trecut s-au făcut unele greșeli de natură să limiteze posibilitățile compozitorilor și să uniformizeze, să niveleze personalitățile lor. Una din „orientările“ greșite era aceea a unui folclorism îngust, a unui „iz“ național cu orice chip. În muzica ușoară această orientare îngustă a fost cu atît mai dăunătoare cu cît o mare parte a compozitorilor sînt insuficient pregătiți în ceea ce privește cunoașterea creației populare. De aci o uniformitate supărătoare a lucrărilor, un original care atrăgea după sine zeci de copii nereușite etc. Cu ani în urmă erau alungate din orchestra noastră de muzică ușoară unele instrumente ca saxofonul, fiind considerate „decadente“ sau erau anatemizate ritmurile dansurilor moderne (Samba, Mambo, Boogie-woogie). Or, este știut că muzica noastră ușoară a preluat și în trecut ritmuri de dans răspîndite pretutindeni cum sînt valsul, tangoul, foxtrotul, rumba. Nu există nici un pericol care să ne îndreptățască a interzice din creația compozitorilor noștri ritmurile dansurilor enumerate mai sus. Singura condiție și deosebit de importantă care nu trebuie în nici un caz neglijată, este aceea ca ele să fie împletite

cu un limbaj cu rezonanțe specifice, personale, melodiile să fie cu adevărat originale iar nu o imitație searbădă a unor modele venite din afară.

Atitudinea pe care trebuie să o avem față de muzica ușoară creată în țările din apusul Europei și în S.U.A. este de asemenea mult discutată. Unii protestează cu vehemență împotriva difuzării ei, alții, dimpotrivă, vehiculează deschis sau sugerează ideea că tot ce se creează în Apus este valoros și, prin urmare, trebuie răspîndit „en gros“ pe estrade și la radio. Ambele poziții sînt greșite fiind extremiste și neținînd seama de jocul valorilor artistice de pe piața muzicală occidentală. Existența a două culturi, una progresistă și alta decadentă — expresie a gusturilor păturii conducătoare din țările capitaliste — se manifestă, de bună seamă și în domeniul muzicii ușoare. Dunaevski avea perfectă dreptate cînd scria în unul din ultimele sale articole: „...în timp ce noi discutăm dacă este nevoie sau nu de jazz și cum trebuie să procedăm cu muzica de jazz, muzicienii progresiști din Occident au obținut mari succese în domeniul muzicii ușoare. Orchestre mari interpretează o muzică excelentă, frumoasă, compusă și orchestrată la un înalt nivel tehnic“... „dar pe lîngă această muzică există și jazzurile obișnuite de dans. Tocmai aceste ansambluri reprezintă jazzul convulsiv, dezgustător, al cărui adversar trebuie să fie orice om cu simț estetic sănătos. Probabil că acest jazz n-are decît ritm, fiindcă muzica pe care o execută este deformată prin maimuțările armonice și polifonice și este lipsită de orice înțeles“.

(Probleme de muzică 1955 — pag. 13.)

Este imposibil să nu aderi la poziția plină de bun simț a regretatului compozitor. Nu condamnăm a priori muzica engleză, franceză, americană sau italiană, dar sîntem împotriva muzicii proaste, triviale, ori de unde ar veni ea. Difuzarea creațiilor bune de proveniență străină nu trebuie să ducă însă la punerea în minoritate a lucrărilor romînești. Aceasta este o chestiune de orientare foarte importantă, de care trebuie ținut seama cu atît mai mult cu cît în timpul din urmă, în concerte au început să figureze lucrări ale compozitorilor din alte țări introduse fără discernămint, sau după singurul criteriu al succesului de galerie.

Cîteva cuvinte în legătură cu cupletele, comperajele și textele de muzică ușoară. Acestea, în majoritatea cazurilor, sînt lipsite de actualitate, sfera problematicii abordate limitîndu-se la întîmplări mărunte, ne semnificative, care nu pot trezi interes. Aici s-au încetățenit un număr limitat de obiective care au devenit clasice: gestionarul de la cooperativă, negustorul de la aprozar, funcționarul de la I.L.L. sau luarea în derîdere a actorilor între ei. Este adevărat că unele texte prezentate în spectacolele „Poftiți la barul Gică“, „Variété concert“, sau „Mai bine vesel decît trist“ reușesc în parte să aducă lucruri noi, inedite, în schimb altele, de la care nu fac excepție „O seară de Estradă“, „Un bă-

iat iubește o fată“ sau „Bujor al XII-lea“ sînt dominate de mediocritate. Lipsa unor texte satirice izbutite care să biciuiască apucăturile învechite, aspectele negative ce se opun mersului înainte este evidentă. Pe de altă parte, „bancurile“ ieftine, vechi și de proastă calitate atentînd la bunul gust al spectatorului, se pot găsi cu duiumul. Horia Șerbănescu a semnat comperajul nu lipsit de trivialități al concertului „Parada melodiilor“ iar Mircea Crișan și Al. Andy oferă și ei exemple de acest fel în prezentarea spectacolului „Varieté-concert“. În ceea ce privește textele ce însoțesc melodiile se pot constata aceleași aspecte negative. Imaginile învechite, vocabularul extrem de limitat al multora dintre ele sînt exasperante. Se practică procedeul ca „textierii“ să scrie versuri pentru melodii gata create — de aici, de cele mai multe ori, neconcordanța între muzică și text. Trebuie de asemenea amintit faptul că s-a creat o delimitare eronată între „textieri“ și poeți, primii fiind socotiți niște „meseriași“ care nu se pricep decît să versifice idei comune, banale.

„Muzică ușoară, pedeapsă grea“ își intitula Cicerone Theodorescu un articol dedicat versurilor cîntecelor de muzică ușoară. Exemplele citate de cunoscutul poet, sînt elocvente. Dar poetul relevă și pe bună dreptate, că majoritatea autorilor de texte știu să creeze versuri de calitate. Ne permitem ca, asociindu-ne integral părerilor lui Cicerone Theodorescu, să-i cerem și lui și tuturor măestrilor de frunte ai poeziei romînești să-și dea contribuția la ridicarea nivelului artistic al versurilor cîntecelor noastre. În acest sens salutăm inițiativa Radiodifuziunii de a cupla în vederea colaborării artistice o serie de compozitori cu poeți ca M. Beniuc, Cicerone Theodorescu, Eugen Frunză, Mihaela Dragomir, Nina Cassian ș. a. Dar, pentru ca rezultatele să nu fie circumstanțiale, de moment, este necesar ca această acțiune să aibă nu caracterul unei campanii ci să constituie un principiu permanent de muncă artistică.

În rîndurile interpreților muzicii ușoare, sînt forțe talentate care au obținut o bine meritată popularitate cucerind de ani de zile aplauzele unanime ale spectatorilor. Cîntăreții Gică Petrescu, Dorina Drăghici, Nicolae Nițescu, Mara Ianoli, Florin Dorian, Fedy Arie, sau instrumentiștii Teodor Cosma, Edmond Deda, Iancu Kőrossy, Jean Ionescu, Sergiu Malagamba, Alexandru Imre, sînt cunoscuți și apreciați în întreaga țară; lor le revine meritul de a fi contribuit la succesul cîntecelor noastre care cunosc o frumoasă răspîndire și peste hotare. Dacă aceștia se pot mîndri că și-au pus întreaga măsură a talentului lor în slujba muzicii ușoare, romînești, alții — printre care Alin Noreanu de pildă — nu au aceleași motive. Imprimînd cîteva cîntece din repertoriul lui Yves Montand, acesta s-a mîrginit în a-l imita pe cunoscutul cîntăreț francez. Același procedeu al imitației îl folosește și Gigi Marga atunci cînd cîntă melodia franceză „Băsmăluța“. Oricît de reușite ar fi aceste

copii (și nu sînt întotdeauna!) ele nu se pot ridica la valoarea originalelor.

Populara formație Trio Grigoriu are de asemenea meritul de a fi contribuit la difuzarea lucrărilor unora din compozitorii noștri. În ultimul timp însă, în repertoriul ei capitolul muzică romînească este slab reprezentat. Fiind solicitați de către Electrecord să prezinte cîntece pentru a fi imprimate pe discuri, frații Grigoriu au oferit 20 de titluri dintre care... o singură piesă romînească.

Este de-a dreptul supărător felul în care unii dintre cîntăreții pronunță cuvintele atunci cînd interpretează cîntece într-o limbă străină. Pentru a evita erori, uneori ridicole și pentru a prilejui necunoscătorilor înțelegerea textelor acestor cîntece este necesar ca versurile să fie traduse. Cu condiția ca traducerea să nu prejudicieze frumusețea și suavitatea, deseori remarcabile, a originalelor.

O chestiune de mare importanță, și care își așteaptă de mult rezolvarea, este aceea a formării noilor cadre de cîntăreți. Din păcate, nu există la noi nici o instituție de învățămînt cu preocupări de acest fel. Credem că ar fi nimerit ca teatrul satiric muzical „C. Tănase“ să organizeze cursuri speciale de canto, de măiestrie actoricească, teorie și solfegii etc. la care elemente începătoare, selecționate cu grijă și pricepere, să capete îndrumările trebuincioase pentru a deveni artiști bine calificați, capabili să facă față cu cinste acestei profesii de mare răspundere.

Ar fi multe de spus despre calitatea orchestrelor noastre de muzică ușoară. Nu avem încă formații reprezentative, cu profiluri variate, specializate în anumite sectoare ale genului muzicii ușoare. Aspectele cele mai spinoase le prezintă formațiile din localuri. Datorită unor măsuri birocratice luate de unele persoane lipsite de competență din Ministerul Industriei Alimentației care „păstoreau“ pînă de curînd orchestrele din restaurante, acestea au fost „tipizate“, reduse la un număr insuficient de instrumentiști; pe de altă parte a fost neglijată problema măiestriei interpreților. Oficiul de îndrumare a muzicanților de curînd înființat pe lîngă Sfatul Popular al Capitalei, va trebui să pună capăt acestei situații. De asemenea trebuie realizată o serioasă și calificată verificare profesională a instrumentiștilor și cîntăreților, o îmbunătățire radicală a repertoriului lor, din care lipsește în mare măsură creația compozitorilor autohtoni. Deseori formațiile din restaurante difuzează muzică de calitate îndoielnică și categoric nepotrivită. O colaborare permanentă și strînsă între Uniunea Compozitorilor și Oficiul muzicanților din restaurante ar putea pune capăt acestei situații, asigurînd printre altele înlesnirea procurării partiturilor de muzică ușoară romînească trebuincioase orchestrelor din localuri.

Trebuie spus că Teatrul satiric muzical „C. Tănase“, o principală tribună de răspîndire a muzicii ușoare, nu a reușit totdeauna să fie un

bun exemplu pentru formațiile de acest gen. Pe de altă parte teatrul nu a reușit să atragă totdeauna în jurul său pe creatorii cei mai valoroși, iar interpreții de frunte ai genului nu activează în cadrul primei noastre scene de estradă, ceea ce apare ca nefiresc. Se observă o nepermisă lipsă de interes în ceea ce privește calitatea muzicii românești pe care o prezintă. Un compozitor cu o veche experiență de colaborare în teatru povestea că în urmă cu mulți ani, la unul din spectacolele a cărui muzică o scrisese, a observat că anumite melodii „nu prind”; el le-a înlocuit mereu cu altele noi pînă cînd le-a găsit pe cele mai potrivite. N-ar putea fi folosită această practică și astăzi, înlocuindu-se în programe lucrările care nu se bucură de succes?

Pe viitor, instituțiile cărora le revine sarcina promovării muzicii ușoare vor trebui să contribuie în mai mare măsură la lansarea creațiilor valoroase ale compozitorilor noștri. Ar fi poate nimerit de pildă, ca atunci cînd are loc

un spectacol nou, chiar de la premieră să existe în holul teatrului un stand unde să se găsească tipărite și imprimate pe discuri principalele melodii. Astfel, spectatorii și-ar putea procura cîntecele preferate cînd sînt la modă, nu cum se întîmplă de obicei ca acestea să apară cu întîrzieri care depășesc deseori 2—3 ani.

OSTA, instituție de curînd înființată, a cărei multiplă activitate este în plină dezvoltare, nu trebuie să se limiteze numai la aspectul organizatoric și comercial al spectacolelor și concertelor de estradă. Se impune, în primul rînd o grijă asupra *calității*, asupra factorului educativ al acestora.

Pentru compozitori și interpreți, pentru autorii de texte ca și pentru instituțiile care promovează muzica ușoară, este o datorie de onoare să răspundă în chipul cel mai potrivit cerințelor firești ale creației și răspîndirii acestui gen muzical, care se bucură de o mare apreciere din partea ascultătorilor și spectatorilor.

Unele aspecte ale dramaturgiei muzicale a filmului artistic

de conf. univ. EDGAR ELIAN

de la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică
„I. L. Caragiale”

Dezvoltarea impetuoasă pe care a cunoscut-o în ultimii ani producția de filme în țara noastră, a avut — între altele — ca rezultat intensificarea considerabilă a activității compozitorilor în acest domeniu. Printre colaboratorii cinematografiei pe tărîm muzical se pot cita Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Theodor Rogalski, Zeno Vancea, Sabin Drăgoi, Leon Klepper, Ion Vasilescu, Gherase Dendrinu, N. Kirculescu, Edgar Cosma, Mircea Chiriac, H. Mălineanu, Andrei Adorian, Anatol Vieru, D. Bughici, Aurel Giroveanu, Florentin Delmar și alții; numărul lor va crește fără îndoială în continuare, o dată cu creșterea capacității de producție a studiourilor noastre cinematografice.

Pentru toți acești compozitori — poate doar cu excepția unuia sau doi dintre ei — munca la film a constituit un domeniu de activitate cu totul nou, o „terra incognita”, de care s-au apropiat cu sfială, cu temeri, cu îndoieli, așa cum e firesc să te apropii de un domeniu în care nu ai experiență. Dacă adăugăm la această situație și pe cea a lipsei de experiență a regizorilor de film în ceea ce privește colaborarea cu compozitorii, va reieși limpede că toată

muzica de film compusă în acești ani — cu succesele și eșecurile ei — a fost creată sub semnul încercărilor, al tatonărilor, din care fiecare a tras concluzii pentru munca sa viitoare.

Din nefericire, aceste concluzii le-a tras pînă în prezent fiecare compozitor pentru el personal, fără a le împărtăși și altora pe calea cea mai uzuală: aceea a slovei scrise. Acest fapt este regretabil mai ales pentru că viitorii compozitori invitați să creeze muzică pentru filme vor fi nevoiți să parcurgă și ei întreaga cale a tatonărilor, în loc să beneficieze de experiența oștigată de predecesorii lor din acest domeniu.

Adîncind vreme de 7 ani problemele muzicii de film în cadrul catedrei de specialitate a Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale”, socotesc că este de datoria mea să încerc să sparg gheața, împărtășind unele idei care mi s-au cristalizat, și nădăjduind că stimulați de acest exemplu, compozitorii care au avut prilejul să realizeze lucrări de muzică pentru film vor lua parte la această discuție confirmînd sau combătînd gîndurile mele.

CE TREBUIE SA CUNOASCA UN COMPOZITOR DESPRE FILMUL LA CARE LUCREAZA?

Se știe că filmul este o artă de sinteză, în care muzica intervine ca unul din elementele componente. Responsabilul artistic unic al filmului fiind regizorul, este evident că toți colaboratorii săi trebuie să se subordoneze concepției sale despre opera pe care o realizează. Acest principiu este valabil pentru operator, pictor-scenograf, maestrul de sunet, monteur, machieur, actor, etc. — deci rămâne valabil și pentru compozitor.

În practica muncii se constată însă că cei mai mulți regizori pot da indicații destul de precise și de competente tuturor colaboratorilor lor, în afara compozitorului. Din cele ce cunosc din cinematografiile altor țări, se pare că nici acolo situația nu este mai strălucită din acest punct de vedere. Conclucrarea dintre regizorul Serghei Eisenstein și compozitorul Serghei Prokofiev constituie un exemplu fericit de colaborare, dar din păcate un caz rar. Se pare deci că ne aflăm în fața unei contradicții: compozitorul trebuie să-și orienteze creația după regizor, dar regizorul — în majoritatea cazurilor — cunoaște puține lucruri despre aportul pe care muzica îl poate aduce filmului. Ce e de făcut?

După părerea mea, dintre toți colaboratorii regizorului, compozitorul este acela care trebuie să dovedească cea mai mare inițiativă personală, tocmai pentru a suplini dificultatea menționată mai sus. Această inițiativă nu trebuie însă, în nici un caz, să se exercite împotriva voinței regizorului. Cu alte cuvinte, compozitorul trebuie să facă propuneri concrete despre locul unde să fie introdusă muzica, despre ideile și sentimentele pe care să le exprime muzica, să susțină aceste propuneri cu argumente în fața regizorului, dar să renunțe la acelea care se lovesc de opoziția argumentată a regizorului.

Cînd trebuie să aibă loc aceste discuții? Evident, la început, adică imediat după ce regizorul și-a fixat concepția asupra scenariului regizoral, poate chiar în timpul lucrului la scenariul regizoral. Dar oare nu ar fi de preferat ca muzica să fie concepută la urmă, cînd compozitorul poate vedea în mod concret imaginea pe ecran? Nu, pentru că filmul este și rămîne o artă de sinteză și ar fi cu totul nejust ca regizorul să conceapă în momentul lucrului la scenariul regizoral viitorul film cu toate elementele sale componente minus muzica. În acest din urmă caz, muzica nu ar mai face parte organică din concepția unitară a regizorului, ci ar fi adăugată ulterior, ca un element din afară. Este așadar preferabil ca în momentul în care regizorul filmează o scenă, să știe cu precizie dacă această scenă va fi sau

nu însoțită de muzică și de ce fel de muzică anume.

Pentru ca regizorul să poată însă primi propuneri din partea compozitorului, este necesar ca acesta din urmă să studieze cu minuțiozitate scenariul și să se documenteze pe toate căile posibile în timpul perioadei de pregătire. În cazul în care acțiunea filmului se petrece în trecut, compozitorul va trebui să studieze — în afară de scenariul literar — documente iconografice de epocă, muzica epocii. La filmări exterioare legate de o anumită regiune este recomandabil ca autorul muzicii să se deplaseze la fața locului, eventual să studieze muzica populară a regiunii respective.

Există și în cinematografia noastră cazuri în care colaborarea regizor-compozitor, inclusiv deplasarea autorului muzicii la locurile de filmare, a funcționat în bune condiții. Iată ce mărturisește un compozitor:

„Lucrînd într-o strînsă colaborare cu Dinu Negreanu, regizorul filmului, aprofundînd scenariul cadru cu cadru, calculînd raportul între metri și secunde, imaginîndu-ne scenele — deseori regizorul le juca în timp ce eu improvizam la pian — am reușit să am o viziune a filmului înaintea de înisarea lui. Desigur că vizionarea periodică a materialului turnat, cit și cele cîteva zile petrecute la Rucăr unde se filmau exterioarele, mi-au servit mult, deoarece m-am împregnat de atmosfera peisajului, de viața grănicerilor, ba chiar de spiritul echipei”¹⁾.

Tot astfel au înțeles să se documenteze la fața locului prin deplasări la echipa de filmare aflată pe teren — pentru a nu cita decît unele producții mai recente — compozitorii Paul Constantinescu („Moara cu noroc”), Mircea Chiriac („Rîpa dracului”), Zeno Vancea („Cînd se ridică ceața”, film în curs de realizare) și alții.

În genere, compozitorul trebuie să se pătrundă de intențiile regizorului cu privire la stilul filmului, pe baza unor discuții de principiu duse din vreme. Altfel, există pericolul ca muzica să fie ruptă de film, ba chiar să anuleze intențiile regizorului.

În concluzie, compozitorul trebuie să fie un bun cunoscător al scenariului, al problematicei viitorului film, al intențiilor regizorului, și să dea dovadă de multă inițiativă în colaborarea cu responsabilul artistic unic al filmului, mergînd însă pe linia intențiilor acestuia. Atunci cînd compozitorul a cunoscut superficial scenariul și tema filmului sau cînd s-a situat exclusiv pe poziția furnizorului care livrează o marfă „după gustul clientului”, rezultatele au fost nesatisfăcătoare. Este tocmai ceea ce trebuie evitat în viitor.

¹⁾ Edgar Cosma: Muzica la filmul „Alarmă în munți”, în revista „Film” nr. 2/1956.

CUM TREBUIE CONCEPUTA MUZICA PENTRU FILM?

Cînd compozitorul are în mîini un scenariu regizoral și este hotărît să adopte atitudinea unui colaborator cu inițiativă, el se află în fața unei dileme: unde să introducă muzica și ce fel de muzică anume?

Să luăm un exemplu. În scenariu apare o secvență în care un călăreț străbate noaptea în goana calului străzile pustii ale unui oraș. Pe această secvență se poate compune o muzică subliniind starea de anxietate a călărețului urmărit (dacă el este într-adevăr cel urmărit) sau hotărîrea lui de a ajunge din urmă dușmanul (dacă el este acela care urmărește pe altcineva). Dar poate că ar fi mai bine să nu compunem de loc muzică pe această secvență și să lăsăm în coloana sonoră doar zgomotul copitelor calului pe caldarîmul orașului? Sau, poate că ar fi de preferat să lăsăm și tropotul calului și o vagă muzică de fond? Sau, în fine, să se audă copitele calului în același timp cu un cîntec de beție al unui chefliu întîrziat? Cum ar fi mai bine?

La această întrebare, nu mă încumet să răspund. Tot ce pot spune este că hotărîrea se cere luată în funcție de ansamblul filmului, de stilul său general și de ideea care trebuie pusă în valoare în secvența respectivă.

Dar oare nu există nici un fel de reguli, de principii general valabile care să ajute la orientarea compozitorului și a regizorului în momentul cînd trebuie să ia o hotărîre? Din analiza unei serii de filme, în ce privește folosirea muzicii, îmi îngădui să afirm că unele principii foarte generale pot fi formulate. În cele ce urmează, voi încerca să le expun, cu observația că nu pretind să epuizez problema și nici să enunț adevăruri absolute, ci doar să dau prilej de reflecție compozitorilor și regizorilor de film.

Precizez de la început că mă refer deocamdată numai la filmul artistic jucat, deoarece filmul documentar, desenul animat, filmul de păpuși, etc. au problemele lor specifice cu privire la muzică.

Mai adaug că nu mă refer nici la filmul cu caracter propriu-zis muzical (operă, operetă, comedie muzicală, film-concert). Mă rezum exclusiv la „muzica de fond“ a filmelor care nu au un caracter muzical și care constituie în realitate marea majoritate a filmelor.

Și acum, — principiile...

Un film nu trebuie să aibă prea multă muzică de fond.

Unul din mijloacele cu care operează arta, este contrastul: în pictură, contrastul între umbră și lumină sau între două culori, în arta

dramatică, între un moment de tensiune și unul de relaxare, în muzică, între un *largo* și un *presto*, etc. Ce s-ar întîmpla dacă cele patru părți ale unei simfonii ar fi toate scrise în *tempo de andante*? După 10—15 minute, auditorii n-ar mai putea urmări cu atenție simfonia, lăsîndu-se cuprinși de o stare de indifeerență, de plictiseală.

Același lucru este valabil și cu privire la arta cinematografică, în calitatea ei de artă de sinteză. Dacă un regizor și un compozitor ar avea ideea de a adăuga muzică de-a lungul întregului film, după 10—15 minute spectatorii n-ar mai percepe muzica, ci ar omite-o pur și simplu din sinteza cinematografică. Este ca și cînd am sta la un restaurant, la care o orchestră cîntă un potpuriu din „Boema”; după cîteva minute, concentrați fiind asupra activității noastre principale — aceea de a mânca — muzica devine un fond sonor vag, care nu ne reține în nici un fel atenția.

La fel și cu filmul: concentrat asupra principalului element ale cinematografiei — imaginea — spectatorul este împins să „nu mai audă” muzica, să fie imunizat împotriva ei, dacă ea răsună în permanență. Iată de ce este necesar contrastul între secvențele de film cu muzică și cele fără. Intervenind după o oarecare absență, muzica poate juca un rol activ, aducînd cu sine o idee, adîncînd o emoție. În acest caz, ea este percepută de spectator, asupra căruia poate exercita o influență în sensul urmărit de creatorii filmului.

Pentru aceste motive, pot susține că un film nu trebuie să aibă prea multă muzică. Făcînd un calcul mediu, ajungem la concluzia că la un film de lung metraj ou o durată obișnuită de 90 minute, totalul bucăților de muzică de fond nu trebuie să depășească în medie 30—40 minute. În practica cinematografiei mondiale, chiar așa se și întîmplă. În cinematografia noastră, minutajul total de muzică la un film jucat de lung metraj a oscilat și el în jurul aceleiași medii, scăzînd la unele filme pînă la 17 minute (spre exemplu: „Citadela sfărîmată”) și crescînd la altele pînă la aproape 50 minute (spre exemplu: „Alarmă în munți”), în funcție de natura filmului.

Muzica trebuie să adîncească ideea principală a secvenței, nu să urmărească ilustrarea fiecărei mișcări a personajelor.

Există la unii regizori — și compozitori — tendința de a ilustra prin muzică o serie de mișcări ale personajelor. Eroul filmului merge pe stradă, muzica îl însoțește în ritmul mersului, eroul se oprește, muzica se oprește și ea, pornește mai departe, reîncepe și muzica, se așază pe o bancă într-un parc, muzica marchează faptul printr-un accent, în imagine se

văd păsărele într-un copac, muzica „ciripește“ din toate flautele și picolele, etc.

Asemenea ilustrări se potrivesc poate în anumite momente ale unei comedii bufe, dar în principiu muzica nu poate fi coborâtă la nivelul unui simplu punctator de gesturi și mișcări. Aportul muzicii poate fi și trebuie să fie altul: acela de a sublinia prin mijloace specifice ei (și numai ei) ideea majoră a secvenței respective, ba chiar de a aduce cu sine idei noi, pe care jocul actorului sau plastica imaginii nu le-au putut exprima.

Aceasta nu înseamnă că trebuie mers pînă la refuzul total de a găsi vreun punct de întâlnire între muzică și imagine, mai ales în momentele de apogeu ale acțiunii. Principiul de a subordona construcția muzicală exigențelor montajului cinematografic rămîne totuși valabil, dar cu observația că „sincronismul“ absolut între muzică și imagine duce la anularea oricărei structuri formale a muzicii, adică la anularea muzicii ca artă.

Este clar că nici aci nu pot fi date reguli absolute, severe. Dar principiul de a căuta totdeauna ideea principală a secvenței și de a porni de aci la stabilirea caracterului muzicii, mi se pare indiscutabil.

Cîteva exemple din producția noastră de filme, pentru a arăta că regizorii și compozitorii noștri au știut adeseori să se orienteze just în problema atît de importantă a legării muzicii de fond de ideea principală a secvenței respective: În filmul „Mitrea Cocor“ (regizori Marieta Sadova și Victor Iliu, compozitor Sabin Drăgoi), pe scena în care Mitrea copil însoțit de fratele său Ghiță, vine pentru prima oară la conacul boieresc, muzica a realizat ideea principală: ea are un caracter solemn, redînd impresia de măreție care îl cuprinde pe Mitrea — crescut într-o casă țărănească săracă — la vederea bogăției în care trăia boierul. În filmul „Directorul nostru“ (regizor Jean Georgescu, compozitor Ion Vasilescu), pe scena de la început în care se vede ședința colectivului de direcție lărgit discutînd cu fraze goale despre realizarea pe hîrtie a unui plan ireal, muzica — pornind și aci de la idee — imită cîntecul unei flașnete! Mai sînt și multe alte exemple. În orice caz trebuie să fie limpede că pentru stabilirea caracterului muzicii de fond, ideea principală este singura busolă care ferește pe regizori și pe compozitori de rătăcirii, fie pe calea ilustrării fiecărei mișcări a personajelor, fie pe aceea a ilustrării unui element secundar, accidental al cadrului, ceea ce evident deplasează înțelegerea spectatorului pe o cale greșită.

Muzica de fond nu este chemată să imite prin mijloacele specifice ale orchestrei simfonice zgomotele din natură, ci să exprime idei și să creeze emoții.

Teza pare evidentă, încă de la cunoscuta expresie a lui Beethoven despre simfonia sa „Pastorală“: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“²⁾. Și totuși, consider că este necesar s-o enunț, deoarece există regizori de film care cer compozitorilor să imite prin mijloacele orchestrei simfonice, zgomote de bombardamente, de tunete, de sirene, de locomotive în mers, etc. Este această cerință justificată? În general nu, pentru că muzica este chemată să aducă o contribuție artistică la film și nu să îndeplinească funcția — puțin artistică — a unui imitator de zgomote. Cine dorește să introducă în film zgomotele de bombardamente, de sirene, etc., e liber s-o facă, dar nu prin mijlocirea artei muzicii, care are o misiune mai nobilă, mai înaltă.

Acestea fiind zise, nu neg că în genul comediei cinematografice se pot obține unele efecte comice prin imitații muzicale ale unor zgomote din natură. Dar această excepție nu infirmă regula expusă mai sus, care mi se pare strîns legată de natura contribuției muzicii la un film.

Dacă pe parcursul unei secvențe cinematografice se intercalează într-un montaj rapid ambiante (locuri de acțiune) diferite, nu e necesar ca muzica să se întrerupă sau să-și schimbe caracterul ori de cîte ori se schimbă ambianța.

Să încep printr-un exemplu: Într-o secvență de film, un grup de muncitori se adună într-un miting pentru a protesta împotriva hotărîrii patronului de a le reduce salariul. În timp ce mitingul se desfășoară, poliția este anunțată și un detașament de polițiști se îndreaptă în grabă cu mașinile spre locul adunării muncitorilor. Urmează un montaj rapid paralel: muncitorii își ascultă vorbitorii, mașinile gonesc spre fabrică, la tribuna improvizată vorbește un orator, mașinile se apropie mereu, etc. etc.

Dacă pe această întregă secvență — care de altfel există în filmul românesc „Nepoții gornistului“ (regizor Dinu Negreanu, compozitor Ion Dumitrescu) — se prevede muzică, atunci este oare recomandabil ca muzica să-și schimbe caracterul ori de cîte ori se schimbă ambianța? Personal, socotesc că nu și aceasta pentru aceleași motive expuse mai sus: structura formală a muzicii nu permite schimbări fundamentale pe parcursul a cîteva măsuri, coresponzînd cîtorva fotograme ale imaginii filmului.

²⁾ adică: „Mai degrabă expresia sentimentelor, decît pictură“ (pictura, în sensul de redare fidelă, naturalistă, a zgomotelor din natură, n. n.).

mului. În exemplul citat, este de preferat să se găsească o idee centrală, călăuzitoare, a întregii secvențe și să se creeze o muzică ce adâncește — eventual într-un crescendo și un accelerando — această idee unică (ceea ce s-a și făcut în filmul „*Nepoții gornistului*“). Altfel, ne vom afla în fața unor frânturi muzicale care, neputînd fi dezvoltate din lipsă de timp, nu vor exprima nimic. Iar aceasta -- evident -- nu duce la adîncirea ideii exprimate în imagine, ci dimpotrivă.

Pe cît posibil, muzica de fond nu trebuie suprapusă peste dialoguri.

Atunci cînd, din dorința de a sublinia anumite idei sau sentimente exprimate în dialog, regizorul și compozitorul au hotărît să suprapună peste dialog și o muzică de fond, rezultatul — în marea majoritate a cazurilor — a fost că muzica nu s-a auzit, iar dialogul a fost greu de înțeles sau a fost chiar de neînțeles. De ce aceasta? Pentru că, la amestecul (mixajul) sunetelor, de teamă ca textul dialogului să nu devină neclar, operatorul de sunet reduce mult intensitatea muzicii și pentru că o serie de instrumente muzicale avînd timbre asemănătoare cu vocea omenească (de bărbat sau de femeie) emit sunete care interferează cu vocile actorilor, creînd dificultăți de inteligibilitate.

Este deci recomandabil ca muzica să fie folosită în afara secvențelor cu dialoguri. Aceasta ridică problema deosebit de importantă a găsirii punctului de inserțiune a muzicii și a stabilirii modului în care să înceapă și să se sfîrșească bucata de muzică respectivă pentru a se lega organic de ceea ce precede și ceea ce urmează. Iată ce spune în această privință cunoscutul compozitor italian Ildebrando Pizzetti:

„Voi exclude de la început muzica din acele scurte întreruperi ale dialogului, unde ea produce efectul unui căscat sau al unui strănut. Dar, rețin că dialogul trebuie să lase loc muzicii, acolo unde el (chiar dacă vorbele sînt șoptite) atinge nivelul liricii; iar muzica trebuie să descrească în consistență pînă la dispariție, atunci cînd trebuie să-i urmeze cuvîntul vorbit”³⁾.

Uneori, bucata de muzică trebuie să înceapă puternic, atacînd frontal și în fortissimo tema respectivă; alteori trebuie să se insinueze treptat, pătrunzînd pe nesimțite în conștiința spectatorului; uneori bucata trebuie să se sfîrșească pe un acord de tonică; alteori, trebuie să se întrerupă brusc în mijlocul unei fraze melodice; iar alteori, trebuie să se piardă treptat. Cum se va proceda în fiecare caz? Depinde — evident — de conținutul de idei al secvenței respective. Un lucru însă este cert și anume că alegerea locului unde trebuie pusă muzica, fixa-

rea modului cum trebuie să înceapă și cum să se sfîrșească, precizarea raportului între muzică și dialog, sînt probleme importante de ordin artistic care trebuie gîndite și discutate cu simț de răspundere de către regizor și compozitor înainte de începerea perioadei de producție a filmului.

Și, o precizare: dacă totuși se consideră ca absolut necesar să se suprapună o bucată de muzică peste dialog, atunci atenție la folosirea fagotului, a clarinetului, a saxofonului, a violoncelului în registrele mediu și grav, dacă vocile sînt de bărbat, și a violei în registrul grav, a oboiului, etc. dacă apar voci de femei. De asemenea, nu e recomandabil a se folosi în acest caz o dinamică excesivă, pentru a nu se acoperi vocile prin crescendi, accente, etc.

În producția noastră de filme, problema suprapunerii muzicii de fond peste dialoguri nu a fost în suficientă măsură adîncită pînă în prezent. Nu o dată, asemenea suprapuneri au dus tocmai la situațiile arătate la începutul acestui capitol, adică fie la supărarea compozitorului — pentru că la mixajul sunetelor, muzica a fost aproape complet „fondată”, compozitorul avînd impresia că a muncit zadarnic, -- fie la enervarea publicului care nu a înțeles dialogurile, acoperite de muzică. Un exemplu mai recent ar fi secvența „Casa Dragomirescu 1943” din filmul „*Citadela sfărîmată*” (regizor Marc Maurette, compozitor Leon Klepper), în care muzica suprapusă peste numeroase dialoguri ale membrilor familiei a fost aproape complet redusă la mixaj, devenind un fel de fond sonor vag, absolut inutil (de altfel, după sosirea personajului Găttescu, ea încetează fără să se înțeleagă de ce a fost adăugată pînă aci și de ce din acest moment a fost suprimate).

Muzica pentru secvențele „zgomotoase” trebuie creată după studiul prealabil al benzii respective de zgomote.

Să ne închipuim că un compozitor are de scris muzică pe o secvență a cărei acțiune se petrece într-un avion și pe parcursul căreia se va auzi în permanență zgomotul motoarelor. Este evident că și aci — ca și la asocierea muzicii cu dialogurile — compozitorul trebuie să folosească zonele aflate deasupra și dedesubtul ambitusului zgomotelor. Altfel, muzica și zgomotul vor forma o pastă sonoră informă, din care nu se va putea distinge nimic precis.

Să ne închipuim — în continuare — o secvență de război în care bubuie tunurile, țacăne mitralierele, explodează bombele și căreia trebuie să-i suprapunem o „muzică de atmosferă”. Evident că nu se va înțelege mare lucru din muzică, nemaivorbind de faptul că loviturile de timpani, tobe sau cineli vor putea fi ușor confundate cu zgomotele produse de bateriile de tunuri de cîmp sau antiaeriene sau de ex-

³⁾ „La Musica nel film”, Ed. „Bianco e Nero”, Roma, pag. 83.

ploziile de obuze, dacă compozitorul nu va măsura fonograma zgomotelor centimetru cu centimetru, pentru a se strecura cu muzica printre bubuituri. În cinematografia noastră artistică nu se găsească multe secvențe de răzoi. Totuși, în puținele care există, nu s-a procedat în felul mai sus descris, ci s-au căutat alte soluții, după părerea mea discutabile. În filmul „Mitrea Cocor“ de pildă, muzica pe secvența de răzoi, compusă pe un ritm viu, este foarte puțin nuanțată pe planul intensității sonore, astfel încât zgomotele tragerilor de artilerie și ale exploziilor nu „deranjează“ muzica, redusă la rolul unui vag fond sonor. În „Citadela sfărâmată“, secvența de răzoi cu atacul aerodromului a fost concepută complet fără muzică de fond, ceea ce poate fi în definitiv acceptat ca o soluție, știut fiind că zgomotele de răzoi creează destulă „atmosferă“, ca să nu mai fie necesară și muzică.

Deci în cazul secvențelor de film cuprinzând un număr de zgomote și la care se cere adăugirea unei muzici de fond, compozitorul trebuie să supună coloana sonoră a acestor zgomote unei analize temeinice înainte de a compune muzica. O dată conoluțiile trase, muzica și zgomotele nu trebuie să se anuleze reciproc, ci să se pună reciproc în valoare, să servească ideea filmului cu cea mai mare măiestrie posibilă.

O muzică în contrast cu imaginea poate crea efecte puternice, dar cu condiția de a i se vedea sursa în imagine.

Adeseori ni s-a întâmplat să vedem în filme oameni zdrobiți de o tragedie personală trecând prin fața unui local din care se aude muzică de dans sau așteptând într-o sală în care un megafon revărsă valuri de muzică ; omoaloasă. Impresia produsă a fost totdeauna uternică. Drama omenească este mai impresionantă atunci când ea se petrece în indiferența amenilor din jur : lui X i-a murit iubita sau copilul, iar lumea din jur dansează ; viața merge mai departe...

Nu pot uita impresia covârșitoare pe care a produs-o asupra mea secvența din filmul „Ultima etapă“ (Auschwitz), când deținuții sînt conduși la camerele de gazare, în timp ce o fanfară formată tot din deținuți execută un marș vesel.

S-ar părea că filmul ar trebui să folosească mai des și cu mai mult curaj contrapunctul între imagine și muzică. Să încercăm să ne închipuim aceleași secvențe de imagine mai sus descrise, dar în loc ca muzica să provină din local (vizibil), din megafon (vizibil sau ușor de identificat prin timbrele deformate ale sunetului) sau de la fanfară (vizibilă și ea), ea să provină din comentariul orchestral, să fie o „muzică de fond“ fără sursă vizibilă. N-am resimțit oare un asemenea comentariu muzical

ca ceva de neînțeles, în totală contradicție cu imaginea ? Eu cred că da.

De aci, concluzia : Cine vrea să folosească în film o muzică în contrast cu imaginea trebuie să găsească o soluție artistică pentru a arăta în imagine sursa muzicii, chiar dacă n-ar fi altceva, bunăoară, decât un simplu difuzor de radio. Altfel, spectatorul — în loc să fie impresionat — va fi neplăcut surprins, în mintea lui se va crea o confuzie, pentru că el este obișnuit să considere orice muzică de fond un comentariu al autorului, iar autorul nu se poate contrazice cu sine însuși atunci când comentează cu o muzică veselă situația tragică din imagine. Viața din jurul eroilor, care se desfășoară pe ecran aparent în afara intervenției regizorului, poate însă să creeze cele mai puternice contraste între muzică și imagine.

Cineaștii noștri au folosit extrem de rar contrastul între muzică și imagine. Imi amintesc la filmul „Viața învinge“ (regizor Dinu Negreanu, compozitor Theodor Rogalski) de scena întoarcerii profesorului Olteanu acasă, după nereușita experienței, când pe imaginea în care se vede profesorul abătut, descurajat, se aude o muzică de dans bine ritmată, provenind de la petrecerea care are loc la etajul superior al locuinței sale. Contrastul e puternic, scena câștigă în dramatism, dar condiția pusă mai sus e respectată : sursa muzicii contrastante ne e cunoscută.

Iată însă în același film scena imediat precedentă. În drum spre București, tot după nereușita experienței, profesorul e arătat șezînd îngîndurat într-o mașină deschisă aflată în mers pe șosea ; starea sa de spirit nu e mai bună decît în scena următoare, a întoarcerii acasă. Muzica de fond, bazată pe o melodie lungă, are aci un caracter senin, aproape descriptiv. Nefiind arătată sursa muzicii (nici măcar printr-o imagine a unui aparat de radio de la bordul mașinii), rezultatul este că nu se sezisează contrastul, ba dimpotrivă starea sufletească depresivă a profesorului este anulată prin caracterul muzicii de fond, deoarece spectatorul socotește această muzică drept un comentariu al autorilor filmului. Sau poate s-a urmărit ilustrarea prin muzică a peisajului de munte prin care trece mașina, lăsîndu-se starea sufletească a profesorului pe plan secundar ? Dar în acest caz s-a păcătuț împotriva celui alt principiu general — al necesității ca muzica să adîncească ideea *principală* a secvențelor de film — ilustrîndu-se prin muzică un element neesențial, ocazional al cadrului (peisajului), în loc să se pună accentul pe ceea ce este hotărîtor pentru dramaturgia secvenței respective.

În orice caz, contrastul muzică-imagine conține virtualități dramatice interesante și ar fi de dorit ca în filmele noastre să fie folosit cu mai mult curaj.

Citatul muzical poate fi utilizat în muzica de fond dar cu condiția să aducă cu sine o idee pe care o muzică originală nu o poate purta.

Să încep și aci prin câteva exemple.

În filmul sovietic „Căderea Berlinului”, Hitler se căsătorește în subteranele Reichstag-ului în ajunul capitulării Germaniei fasciste, în timp ce muzica de fond prezintă „marșul nupțial” al lui Mendelssohn-Bartholdy. În același film, pe imaginea desăvârșirii încercuirii de la Stalingrad, răsună finalul din opera „Ivan Susanin” de Glinka. În filmul american „Drumul tutunului”, doi bătrâni pleacă în lume, izgoniți din azilul care îi adăpostea pînă atunci, pe un comentariu muzical bazat pe imnul american.

În toate aceste exemple, citatul muzical aduce cu sine o idee pe care numai el o poate purta. Nici o muzică originală a lui Dmitri Șostacovici, compozitorul filmului „Căderea Berlinului”, nu putea să-l ironizeze atît de bine pe Hitler în momentul căsătoriei sale — în timp ce deasupra subteranelor se prăbușea sinistrul al III-lea Reich sub loviturile finale ale Armatei sovietice — cum a făcut-o arhi-cunoscutul marș nupțial al lui Mendelssohn-Bartholdy. Nici o creație a aceluiași D. Șostacovici nu putea să adauge atît de pregnant imaginii ostașilor celor două armate care se îmbrățișează pe cîmpia de la Stalingrad, ideea gloriei nepieritoare a poporului rus și aceea a virtuților sale militare tradiționale, cum a făcut-o acel citat din finalul operei „Ivan Susanin”. Nici o compoziție, de orice fel, nu putea să sugereze printr-un comentariu de o atît de amară ironie felul în care statul american „îngrijește” de cetățenii săi în vîrstă, cum a făcut-o citatul din imnul național american.

Ceea ce se poate deduce de aci este că există împrejurări în care citatul muzical este de preferat unei compoziții originale și anume atunci cînd el îmbogățește conținutul unei secvențe cinematografice cu o idee pe care numai el o poate aduce cu sine, deoarece spectatorul face imediat legătura cu ceea ce reprezintă citatul respectiv în mod obișnuit, în afara filmului. O condiție esențială a folosirii citatului este ca bucata respectivă să fie extrem de populară, să fie „pe buzele tuturor”, pentru ca asociația de idei să se stabilească instantaneu. În caz contrar, spectatorul nu sezisează intenția realizatorilor filmului și atunci este poate de preferat să se adauge o muzică originală.

Pe cît mă ajută memoria, nu-mi amintesc să se fi folosit în filmele noastre artistice jucate, citate în muzica de fond. Procedeu trebuie evident folosit cu măsură și numai în anumite cazuri speciale, cînd poate da rezultate superioare față de crearea unei muzici originale. Cred, totuși, că el trebuie să rămînă în atenția regizorilor și compozitorilor noștri, pentru că

— bine aplicat — poate crea efecte deosebit de interesante din punct de vedere al dramaturgiei filmului.

*

Iată așadar câteva principii foarte generale la care poate că unii compozitori și regizori de film au și reflectat dar pe care am socotit folositor să le aștern pe hîrtie, pentru a constitui o bază de discuție. Înainte de a încheia, consider însă că este necesar să dedic câteva gînduri și aceluia care sînt chemați să creeze muzica filmelor: compozitorii.

III

CE CALITĂȚI TREBUIE SĂ POSEDE UN COMPOZITOR PENTRU A SCRIE MUZICĂ DE FILM?

Înainte de a răspunde în chip mai amănunțit la această întrebare, aș spune că principala calitate a compozitorului care vrea să scrie muzică de film constă în dragostea pentru această artă nouă, complexă și dorința sa de a aduce ceva personal, care să ajute filmului în ansamblu. Compozitorul care scrie muzică pentru film nu trebuie să uite că muzica în film nu este un scop în sine, ci este valabilă numai în măsura în care servește cadrul sintetic al filmului. Prin aceasta, nu vreau însă să se înțeleagă că aș fi adeptul teoriei după care „muzica nu trebuie să se audă în film”. Dimpotrivă, muzica trebuie să se audă în film, dar ea nu trebuie să depășească, să contrazică imaginea, ci s-o completeze, să aducă cu sine idei, emoții, pe care ea le poate sugera cel mai bine, prin limbajul ei specific.

Compozitorul trebuie — cum spune pe bună dreptate A. Hacıaturian — „să rămînă în permanență sub controlul ideii principale a operei, adică să scrie nu pur și simplu o „muzică bună”, ci o muzică țintind exact în focarul dramaturgiei fiecărui cadru⁴⁾).

Compozitorul care scrie muzică pentru film trebuie să știe să se supună disciplinat duratei strict cronometrate a fiecărei bucăți pe care o compune și în plus să știe să compună foarte repede. Nu cumva sînt excesive aceste cerințe și nu pun ele oare în pericol calitatea artistică a muzicii astfel compuse? Fără îndoială că aceste condiții, care nu există atît de stricte atunci cînd compozitorul creează o sonată sau o simfonie, constituie o dificultate, dar nu o dificultate de neînvins. Să nu uităm că în anumite cazuri graba poate fi chiar un stimulent. Criticul cinematografic italian S. A. Luciani ne amintește că „Rossini a compus „Bărbierul din Sevilla” în 15 zile și că toate operele unui muzician ca Mozart au fost scrise extrem de rapid. În al doilea rînd, limitările și restricțiile nu au dăunat în general artelor. Să ne gîndim la ce a putut face Michel Angelo pe bolta Capelei Sixtine. Mai degrabă lipsa de

⁴⁾„Muzica în film”, în revista „Iskusstvo-Kino” nr. 11/1955.

limite este aceea care dăunează cinematografului și care îl împiedică uneori să devină artă⁵⁾.”

*

Filmul îl ajută pe compozitor să se concentreze, să fie concis, pentru că secvențele cinematografice — în general scurte — nu permit dezvoltări ample. Muzica de film trebuie să meargă repede la esență, — fără lungi introduceri —, să spună pe scurt tot ce este important și necesar.

De aceea, compozitorul de muzică de film trebuie să stăpânească bine formele scurte, neregulate, lipsite de reprize. „Forma tradițională tripartită de lied a-b-a, cu reluarea primei părți, este mai puțin recomandabilă ca formele „curgătoare, cum ar fi de pildă preludiile, invențiunile și toccatele“, spune cunoscutul compozitor german, Hans Eisler autor a numeroase muzici de film⁶⁾.

Compozitorul care creează o muzică în acord cu cerințele conținutului ideologic și emoțional al unui film, nu trebuie să uite totodată că filmul este arta cu cel mai larg caracter de masă și că în consecință muzica lui trebuie să fie accesibilă unui public cât mai larg. El trebuie să scrie o muzică realistă, în concordanță cu realitatea vieții, pe care o vedem pe ecran. Este adevărat că imaginea vieții reale este un stimulent puternic care-l orientează

pe compozitor spre o muzică realistă și nu este întâmplător faptul că tocmai în creația de cîntece și în aceea de muzică pentru film se constatau succese pe calea unei muzici realiste în Hotărîrea C.C. al P.C.U.S., asupra problemelor muzicii din 1948. Lucrul pare firesc deoarece la cîntece, textul, iar la muzica de film, imaginea, îl leagă pe compozitor de realitate. Și nu este mai puțin adevărat că tocmai compozitorii care în creația lor curentă sînt adepții realismului muzical se simt atrași spre cinematografie.

Respectare riguroasă a unor durate precis cronometrate, lucru rapid, stăpînire a formelor scurte, curgătoare, limbaj accesibil, realism, — nu se cer cam multe calități compozitorilor de muzică de film? Indiscutabil, nu. Toate aceste calități sînt necesare în fond creației muzicale în genere și nu este întâmplător faptul că marii compozitori contemporani sînt în același timp adepți ai muzicii de film. Arthur Honegger, George Auric, André Jolivet, Vaughan Williams, William Walton, Constant Lambert, Hans Eisler, Dmitri Șostacovici, Serghei Prokofiev, Aram Hacıaturian, Dmitri Kabalevski și mulți alții au semnat numeroase partituri de filme și au participat totodată la debateri scrise sau orale asupra problemelor muzicii de film.

Nădăjduiesc de aceea că și compozitorii romîni care au avut prilejul să ia contact cu acest nou și interesant domeniu de creație muzicală își vor spune cuvîntul pe marginea experienței dobîndite la filmele la care au lucrat.

5) „La musica nel film“. Ed. „Bianco e Nero“ Roma, pag. 96.

6) „Komposition für den Film“, ed. Bruno Henschel und Sohn, Berlin 1949, pag. 94.



Treizeci de ani de la moartea lui Popovici-Bayreuth

de GEORGE SBIRCEA

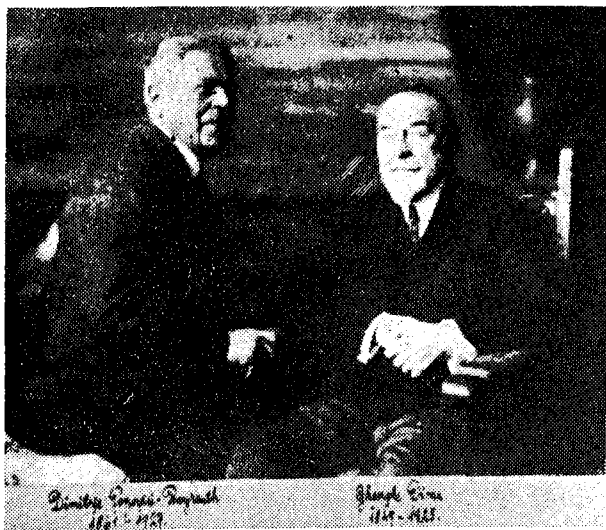
Cum teatrul muzical se dezvoltă numai la adăpostul unui regim de protecție a lui și cum acest regim a lipsit la noi multă vreme, abia către sfârșitul veacului al XIX-lea apar la București primele acțiuni conștiente, grupate în jurul cîntărețului și compozitorului G. Ștephănescu, profesor al Conservatorului de cînt și declamație, pentru crearea unei trupe românești de operă. Tocmai cînd începeau să se pună bazele acestei trupe lirice naționale, un tânăr birlădean, pe nume Dimitrie Popovici, copleșit de marea revelație a muzicii avută întîmplător la spectacolele date în orașele moldovenești de companii italiene ambulante, se înscrie la clasa de cînt a Conservatorului bucureștean, hotărît să vadă lumina rampei. Cu banul agonisit de mama sa, o refugiată poloneză de la 1848, rămasă timpuriu văduvă, Dimitrie Popovici își însușește, sensibil și stăruitor, tot ce-i poate da școala și viața muzicală românească. Înalt, bine legat, zgîrcit la gest și la vorbă, el este prezent la spectacolele de operă italiană, ascultă atent aplauzele și ovațiile sălii, ca după reprezentații să se ducă la cafenea — nu ca să-și piardă vremea în discuții sterpe, ci ca să-i vadă de aproape pe artiști și să-l asculte pe Oreste Bimboni, șeful de orchestră al trupei italiene din București, gesticulînd și perorînd, într-o limbă maternă împetriștată de multe expresii românești, des-

pre opera sa intitulată „Haiducii“, dar fără nici o înrudire cu spiritul muzicii noastre.

De pe atunci, purtat de o pornire firească, Dimitrie Popovici și-a propus să participe activ la înfîrșirea unei arte muzicale românești, care se găsea pe la 1880 abia în perioada de însămînțare. După aproape două decenii, un ziar ardelean (*Tribuna Poporului* din Arad, nr. 102, 1897) scria că „d-l Popovici, deși departe de neamul său, urmărește cu viu interes orice pași de propășire culturală la noi și este în curent cu tot ce Reuniunea noastră (de cîntări, din Sibiu, n.n.) a produs în timpul din urmă“.

Această scurtă informație constituie o relevantă caracterizare a marelui artist liric, care — după studii de perfecționare urmate cu Stilva-senior, la Veneția și cu Günsbacher la Viena — se afirmă ca un interpret eminent al rolurilor de bariton din operele italiene și germane, dar mai ales din repertoriul wagnerian. Pentru noi, unde tradiția muzicii lirice e mai recentă, unde artistul își limitează sfera sa de interes la preocupările strict profesionale, personalitățile complexe de talia lui Popovici, urmărind activ tendințele felurite ce însuflețesc arta națională, au o deosebită valoare. Muzica românească, în stadiul ei inițial, avea nevoie mai mult decît oricare altă artă de colaborarea oamenilor pricepuți și cu experiență. Trebuia reformat învățămîntul muzical, înjghebată o orchestră simfonică permanentă, creată trupa românească de operă. Concerte, coruri, conferințe, biblioteci muzicale, cronici instructive în gazete și reviste, editarea și difuzarea largă a primelor compoziții românești, totul era de făcut.

Dimitrie Popovici a înțeles funcția socială a artistului, pînd-o cu multă căldură și priecere. Avea sorți să izbîndească, pentru că își cîștigase faima și experiența în cele mai mari teatre muzicale de pe glob. După ce cîntase la Praga, pe scena Operei germane, la al cărei pupitru și-au dirijat operele Mozart și Weber, după ce cucerise publicul de la Viena, Berlin, Stuttgart, Hamburg, Dresda, Palermo, Madrid și Lisabona, el a adăugat la victoriile sale artistice cu răsunet mondial, gloria obținută în cadrul festivalului Wagner de la Bayreuth în vara anilor 1894 și 1897, unde constituie „centrul evenimentului artistic“. (*Neues Pester Journal*, 1894). Popovici cerea insistent criticilor și presei să i se menționeze obîrșia și senti-



Popovici-Bayreuth și George Dima

Unter dem allerhöchsten Protectorate
Seiner königl. Hoheit des Prinzregenten Luitpold von Bayern.

Bühnenfestspielhaus Bayreuth.

Der Ring des Nibelungen.

Ein Bühnenfestspiel
für drei Tage und einen Vorabend.

Erste Aufführung.		Zweite Aufführung.	
Sonntagn., 22. Juli:	Rheingold	Montag, 14. August:	Rheingold
Sonntag 23 .	Die Walküre	Dienstag, 15 .	Die Walküre
Montag 24 .	Siegfried.	Mittwoch, 16 .	Siegfried.
Dienstag 25 .	Götterdämmerung	Donnerstag, 17 .	Götterdämmerung

Zweiter Tag:

Siegfried.

Personen der Handlung:

Siegfried	Ernst Kraus	Fafner	Johannes Eimblad
Mime	Erik Schmetes	Erda	E. Schumann-Heink
Der Wanderer	Hans Breuer	Brünnhilde	Ellen Gulbraun
Alberich	Anton van Rooy	Stimme des Waldvogels	Emilie Feuge-Gleise
	Dimitrie Popovici		

Beginn des ersten Aufzuges	4	Uhr.
„ „ zweiten „	5 ^{1/2}	„
„ „ dritten „	8	„

Afișul uneia din reprezentațiile de la Bayreuth, în care Dimitrie Popovici figurează în rolul lui Alberich din opera Siegfried, alături de alte celebri-tați vocale ale timpului.

mentele românești, pentru că voia ca o parte din aureola ce-l înconjură să se răspîndească și asupra poporului său. Cînd, la 16 august 1894, ziarul englez *Pall-Mall Budget* îi publică portretul, alături de cel al Mariei Brema — o mare cîntăreață wagneriană a secolului trecut — redacția a fost obligată de compatriotul nostru să adauge, după obișnuita notă explicativă a clișeului, și informația: „*Popovici is not a German, but a Rumanian!*” (Popovici nu este german, ci român!).

Intr-un turneu în Statele Unite ale Americii (1895—1896), cîntărețul român a obținut de asemenea lauri nepieritori. „*Cîntecul și jocul lui în Tetramund din Lohengrin* — scria *Chicago Tribune* din 20 noiembrie 1895 — *nu pot să fie egale de nimeni în generația noastră*”.

„*Popovici aparține categoriei de cîntăreți gigantici, ca Reszke, Lasalle și Plançon; el se poate lupta cu cei mai buni dintre ei, — afirmă cu o zi înainte Chicago Evening Post. O voce sonoră, comunicativă, admirabil adaptată la declamația lui Wagner, un stil magnetic și o înfățișare care sugerează devotamentul și eroismul sînt însușirile lui Popovici. El este desigur, cel mai tare din trupă*”. Iar ziarul *Enquirer* din Cincinnati susținea, la 14 noiembrie din același an, că — în operele lui Wagner — „*Popovici a fost personificarea cea mai puternică, cea mai artistică, cea mai dramatică ce s-a văzut vreodată*”.

De același răsunător succes a avut parte și la Petersburg unde a cîntat o întreagă stagiune principalele roluri de bariton din repertoriul său, pe scena Operei Imperiale (1896—1897), fiind socotit „*un strălucit cîntăreț, cu voce splendidă și un artist de mare clasă*” (W. Petersburgskaia Viedomosti, 1897). Prieten cu Siegfried Wagner, apreciat de Cosima Wagner cu care a avut o bogată corespondență, în mare parte pierdută, iubit de Leoncavallo, Mascagni și mulți alți mari compozitori ai vremii, stimat de directorii și impresarii de operă din Europa întreagă, Dimitrie Popovici s-a întors în țară tocmai cînd arta sa vocală și scenică atinsese maturitatea. În 1904 s-a sta-

bilit la București, fiind numit — la recomandarea lui George Dima — director al Conservatorului. El era preocupat de soarta învățămîntului nostru muzical încă mai de mult, așa cum reiese dintr-o scrisoare a lui de la 1897, din Sibiu, în care spunea că ar vrea să-i facă atenți, „*chiar pe cei din regat, cu deosebire pe acei ce au pricepere, și bunul gust, să se ocupe mai de aproape și cu multă stăruință și să dea o dată un început mai hotărît(or), în predarea, în învățarea și aplicarea dramei muzicale*”.

La Conservatorul din București (1904—1919), Dimitrie Popovici, care primise de la Cosima și Siegfried Wagner eponimul de Bayreuth, în amintirea succeselor lui fără precedent, s-a arătat un organizator și un pedagog

de mare anvergură. Din clasa lui de operă au ieșit cîntăreți cu o bună tehnică vocală, dar mai cu seamă de o aleasă muzicalitate, ca George Folescu, Vasile Rabega, Al. Lupescu, Costescu-Duca, Nicu Apostolescu și Mimi Nestorescu. El a făcut cea dintîi reformă occidentală a sistemului nostru de pedagogie muzicală, reformă salutăată de presa vremii ca o adevărată „revoluție”. Tot el este cel care — sezisînd în George Enescu pe cel mai autentic exponent al muzicii romînești, l-a chemat la o catedră de compoziție a Conservatorului, înființată la stăruințele lui de Spiru Haret. Se ivise, așadar, acea forță de polarizare a energiilor, de atîta timp cerută de cronicarii muzicali, care să ia în mînă frînele învățămîntului muzical și să ducă instituția pe drumuri de creații majore.

În 1919, la dorința compozitorului Tiberiu Brediceanu, de al cărui nume este legată și înființarea primei noastre Opere de Stat, Dimitrie Popovici-Bayreuth a fost chemat la Cluj, în fruntea tînărului ansamblu în devenire. A izbutit să ridice Opera ardeleană la un nivel european, lucru care, în mod obișnuit, ar fi cerut o muncă de generații și o strădanie colectivă excepțională. Fostul cîntăreț wagnerian creează, cu o energie neasemuită și cu o demnitate care impune, aproape din nimic, o admirabilă instituție de artă. A dat Operei Naționale din Cluj un repertoriu, a înjghebat o orchestră și un cor, a angajat și pregătit soliști, ale căror realizări sînt socotite încă și azi culmi ale vieții muzicale ardelenene, a întemeiat, pe lângă Operă, o școală de balet, a înlesnit încheierea unei concepții de regie muzicală realistă și astfel a dăruit Clujului — în care a petrecut șapte ani de neîntrerupte eforturi artistice și în care a murit, de pe urma unei intoxicații alimentare, la 6 aprilie 1927 — un instrument de educație artistică și de înobilare spirituală.

De altfel, cu mult înainte a venirii lui la Cluj (în primăvara anului 1920) Dimitrie Popovici Bayreuth și-a legat de Ardeal activitatea de popularizare a muzicii și mai ales de stimulare

și împărtășire a creației romînești în concertele sale. El a înfruntat în nenumărate rînduri oboșelile unor drumuri lungi și incomode, spre a cînta la Brașov, Sibiu, Orăștie, Arad, Lugoj, Reșița și în alte centre naționale ale provinciei, fie în cadrul reuniunilor de cîntări, fie alături de soții Dima și alți artiști cu renume din țară. De altfel, prietenia dintre el și George Dima — urmărind amîndoi educarea muzicală a publicului în spiritul culturii romînești — a fost de o rară fertilitate pentru viața noastră artistică în Ardeal. Corespondența dintre ei, cuprinzînd mărturiile a două firi deosebit de înzestrate și culte, deși temperamental deosebite, despre epoca în care au trăit, trebuie aflată și publicată în întregime, ea constituind un prețios document istoric al muzicii noastre.

Despre arta lui vocală și scenică nu sînt multe de spus, pentru că mărturie despre ea sînt sutele de cronici risipite în ziarele din lumea întreagă, pe care a colindat-o ca sol al artei romînești. În operă și în liedul romantic, intenprețările lui au fost date ca exemplu de inspirație și onestitate artistică de către cei mai autorizați critici muzicali.

Sufletul lui delicat și îndrăgostit de frumos a împrăștiat valuri de muzică peste auditorii romîni și străini, ale căror roade le culege astăzi arta noastră lirică, în frunte cu Opera de Stat din Cluj care l-a și comemorat între 31 martie—7 aprilie, prin cîteva spectacole festive și o monografie editată în bune condiții grafice.

Pe muzicologii noștri îi mai așteaptă o muncă de făcut, în legătură cu personalitatea complexă a lui Dimitrie Popovici-Bayreuth: aflarea compozițiilor lui vocale, în care, deși n-a proliferat ca alți creatori muzicali din vremea aceea, a dat cîteva piese valoroase, printre care piesa corală „Cireșile”, prezentată de George Dima cu Reuniunea de cîntări din Brașov, la Expoziția națională din 1906, în sala Ateneului din București. Prin depistarea, identificarea și publicarea lor vom reconstitui și pune în lumina întregii sale semnificații una din cele mai interesante figuri ale trecutului muzical românesc.



Comemorări enesciene

Înaintarea în timp a marilor opere de artă, aduce o treptată integrare în conștiința publică a creației individuale, devenită bunul spiritual al unor mase largi. Magnifica moștenire artistică a lui George Enescu pare să urmeze același drum, aceeași creștere în semnificații și importanță, dovadă răsunetul profund al primelor audiții enesciene din ultimii doi ani.

Printr-o inexplicabilă carență însă a instituțiilor organizatoare, cea de-a doua comemorare a încetării din viață a maestrului s-a văzut marcată numai prin două concerte, ale căror programe nu ieșeau cu nimic din comun. Când lucrări capitale ale lui Enescu încă nu sînt cunoscute publicului larg și nici majorității muzicienilor (primele două sonate pentru pian, sonatele pentru violoncel și pian, primul cvartet, Simfonia a III-a, Uvertura de concert, Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră), cînd montarea lui „Oedip” nu este încă realizată de către Teatrul de Operă și Balet, am fi fost în drept să așteptăm, în cit de mică măsură, noul. Regretul de a nu fi fost martorii unor prime audiții sau reluări importante, nu ne-a fost compensat decît de ținuta ridicată a celor două festivaluri comemorative, alcătuite din lucrări cunoscute.

Concertul orchestrei simfonice Radio, condus de maestrul Alfred Alessandrescu a fost dedicat creației simfonice de tinerețe a lui Enescu, cuprinzînd în cele trei piese ale programului trei aspecte esențiale ale formării compozitorului: legătura structurală cu folclorul (Rapsodia a II-a), cultivarea marii tradiții clasice în esență și actualitatea ei (Suita a II-a), asimilarea rodnică a simfonismului romantic (Simfonia I-a). Lucrările sînt prea bine cunoscute pentru a ne opri asupra lor, vom sublinia însă patosul convingător al interpretării date de maestrul Alessandrescu și de orchestra Radio, considerabil îmbunătățită, bine cunoscutele pagini enesciene. Rapsodia I-a, fluentă, expresivă și sobră, a fost urmată de Suita în do major, remarcabilă prin vigoare, simț dinamic și sublinieri lirice. Linia interpretativă a dirijorului ni s-a părut deosebit de interesantă în final — Bourrée — o parte mult mai lungă decît precedentele. Aparenta disproporție își găsește rațiunea într-o prezentare mai mișcată, prin care dispunerea materialului tematic apare mai clară și mai strînsă.

În partea a doua a programului, Simfonia în mi bemol major, una din ultimile mari simfonii romantice, admirabilă sinteză a cuceririlor unor compozitori ca Brahms, Wagner, Franck, realizată de muzicianul de 24 de ani într-un tot care reușește să fie personal, s-a bucurat de o interpretare pasionată și energică în partea întâia și final, adinc poetică în Lento.

Un concert de cameră prezentat la Ateneu, a marcat comemorarea lui George Enescu de către Filarmonică. Pianistul Mîndru Katz știe totdeauna să reliefeze latura emoțională a Suitei în Re major și în special a Pavanei, una dintre cele mai caracteristice pagini ale tînărului Enescu. Ne întrebăm însă de ce elimină pianistul Sarabanda, cea de-a doua piesă a lucrării? Ni se pare că întreaga construcție a Suitei — concepută ca un întreg, alcătuit din două mișcări lente încadrate de două rapide — suferă de pe urma acestui salt.

Soprana Yolanda Mărculescu este o interpretă sub-

tilă a liedului francez. Cele „Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot”, atît de înrudite cu neoclasicismul latin al unora din compozițiile lui Debussy, au apărut în tîlmăcirea sopranei ca un șirag de giuvaere șlefuite cu mîgală. Ca de obicei pianistul Radu Drăgan a fost un acompaniator discret și nuanțat.

În partea a doua a programului am reascultat în interpretarea excelentului cvartet Radio (Mircea Negrescu, Isidor Wexler, Marcel Gross, Ion Fotino) Cvartetul nr. 2 de Enescu (1952). Omogenitatea ansamblului, seriozitatea concepției și cunoașterea acestei lucrări, înfinit dificile, sînt însușirile care caracterizează cvartetul de coarde „Radio”.

RADU GHECIU

Premiera baletului „Călin” de Alfred Mendelsohn

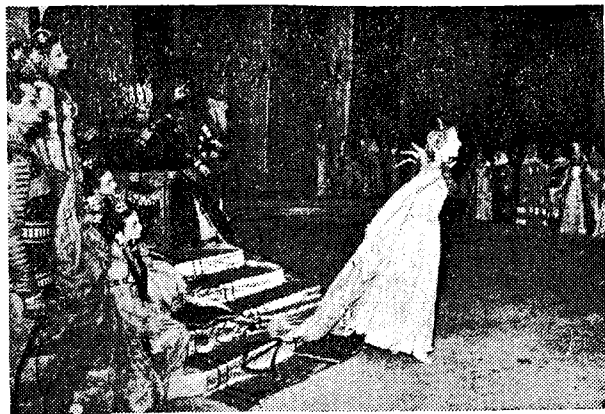
La puțină vreme după prezentarea în primă audiție a oratorului „1907”, se anunța premiera la 2 mai a.c. pe scena Teatrului de Operă și Balet a unei noi lucrări a compozitorului Alfred Mendelsohn: baletul „Călin” scris pe un libret de Tilde Urseanu după poemul cu același nume de Eminescu.

Libretul și muzica baletului urmăresc îndeaproape desfășurarea acțiunii poemului eminescian descriind dragostea pasionată dintre Călin „zburătorul cu negre plete” și Ileana fiica împăratului, lupta amîndorura pentru fericire, vremelnice zădărnici de prejudecățile împăratului, despărțirea, izgonirea Ileanei, care dă naștere unui copil, apoi căutarea, regăsirea și în cele din urmă nunta celor doi îndrăgostiți.

Terminat către sfîrșitul anului 1955, baletului i s-au adăugat din motive de ordin scenic și coregrafic, față de conținutul poemului eminescian: o introducere în scopul prezentării personajelor, două divertismente dansante — unul în tabloul al treilea „Serbare la curte” și celălalt în final „Nunta în codrul de argint”. De asemenea, scena dintre împărat, Ileana și Călin din tabloul al patrulea „Izgonirea Ileanei” — care lipsește în poemul lui Eminescu a fost creată și introdusă în acțiunea baletului din necesități dramatice. Ea reprezintă culminația întregului balet, sintetizînd pe de o parte conflictul dintre împărat și Călin, iar pe de altă parte dintre împărat și fiica sa. Alte scene, doar schițate în poemul eminescian, au căpătat o amploare deosebită, cum este de exemplu tabloul al șaselea „Singurătatea împăratului” etc. Compozitorul nu a prezentat materialul muzical sub forma unor numere, unor divertismente, — disparate sau legate între ele — așa cum se întîlnește îndeobște, ci a căutat să dezvolte substanța melodică după procedeele simfonismului, utilizînd tehnica variațiunilor armonice, polifonice precum și folosirea amplă a leit-motivelor, realizînd — am putea spune — un poem simfonic în mai multe părți. Astfel, muzica nu-și propune ca principal scop

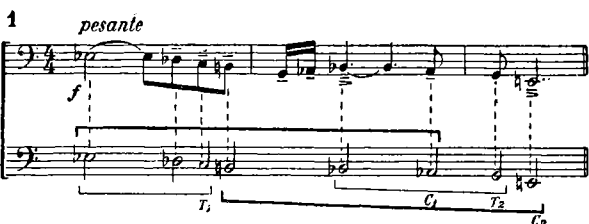
să illustreze doar diversele secvențe ale baletului, ci caută să redea prin posibilitățile ei expresive conținutul emoțional al libretului în forme specific muzicale, dobândind în acest sens o anumită independență. Este poate explicația pentru care muzica în sine a căpătat, prezentată la microfon în suitele simfonice extrase din balet, o popularitate crescândă.

Muzica fiecărui tablou are o formă precisă, o arhitectonică împlinită. Bunăoară, tabloul al treilea „Serbare la curte” se bazează pe forma de rondo în care refrenul îl constituie semnalele de trompetă ce deschid dansurile celor patru pretendenți „Soare răsare”, „Oaspetele îngîmfat”, „Oaspetele oriental” și „Călin”; tabloul al patrulea „Izgonirea Ileanei” este construit în formă de sonată care, în secțiunea mediană (dezvoltarea) are încorporată o ciaconă bazată pe tema dură, neînduplecată, a împăratului. Aspectul cromatic conferă acestei melodii un caracter bitonal, bimodal. Redăm tema împăratului așa cum apare în balet (dedesubt indicăm gama din care este alcătuită melodia notînd cu T_1 , T_2 cele două tonice și cu C_1 , C_2 cele două trepte centrale ale modurilor).



Scenă din baletul „Călin”

sunetele tăioase, stridente, ale alăturilor sau scriitura în registrul grav al instrumentelor de lemn ca: flautul, clarinetul, fagotul, pentru obținerea unor efecte speciale. O particularitate instrumentală o constituie utilizarea celor două harpe care printr-un acordaj special — una în mi major, cealaltă în re bemol major — rezolvă problemele scriiturii cromatice.



Aceste procedee întinse mai ales în ultimele piese ca oratoriul „1907” și în muzica sa de cameră recentă, reflectă preocupările compozitorului de largire a concepției sale tonale și modale, printr-o armonizare firească a temelor și în același timp modernă. Temele centrale ale lucrării sînt acelea ale lui Călin și Ileana, eroii principali ai baletului. Schițată la începutul tabloului întâi, intitulat „Poiana”, melodia lui Călin se înfiripă treptat în cursul aceluiași tablou, răsunînd în toată plenitudinea ei la corn, viguroasă, energică, cu accente avîntate.



Ca expresivitate și căldură, ea nu va fi depășită decît de frumoasa cantilenă cu care compozitorul o caracterizează pe Ileana, fata de împărat, în jurul căreia se încheagă, de altfel, întreaga acțiune. De-a lungul lucrării, ea va străbate sub o diversitate de aspecte ca un simbol al dragostei curate care triumfă asupra tuturor adversităților.



Alături de cele trei teme principale amintite, compozitorul aduce și altele, caracterizînd diferite personaje secundare, stări sufletești sau acțiuni. De remarcât că în afară de dansul „Oaspetelui îngîmfat” care se bazează pe un motiv de Chindie și de un dans din final (tabloul 8) construit pe o melodie de Anton Pann, materialul tematic de bază este conceput în bună parte doar pe intonații folclorice. În ceea ce privește orchestrația, A. Mendelsohn a evitat efectele grandilocvente, scoțînd în evidență expresivitatea temelor în scenele lirice, folosind după cerințele acțiunii

Fără a părăsi stilul baletului clasic, care folosește cu predilecție dansul pe poante, autoarea libretului — în același timp și regizoarea spectacolului — Tilde Urseanu, a izbutit să redea o variată gamă de mișcări ale pașilor ce caracterizează, ca și muzica, prin motive conducătoare coregrafice, structura sufletească a personajelor și situațiile în care ele acționează. În cele mai multe dansuri (exceptînd cele clasice) sînt prezente influențe ale jocurilor populare românești, nu numai în scenele de ansamblu ci chiar în cele individuale (dansul primului și celui de-al doilea pretendent în ritm de ciuleandă, și dansul lui Călin în mișcarea de horă bătrînească) din tabloul al 3-lea. Cu toată vădita asemănare, mai ales în tabloul al II-lea, cu atmosfera din „Romeo și Julieta” de Prokofiev, montarea coregrafică a Tildei Urseanu aduce și contribuții personale. În rolurile principale: Irinel Liciu și Pușa Niculescu, ne-au apărut mai aeriene, evoluînd într-o atmosferă de basm, pe cînd Valentina Massini a dat o notă mai senzuală Ileanei. Am remarcat de asemenea creația deosebită a lui Gabriel Popescu care a imprimat lui Călin un caracter eroic; Gelu Barbu ne-a impresionat mai mult prin lirismul mișcărilor sale, iar Gheorghe Cotovelea a evidențiat o mimică mai pronunțată, exteriorizînd puternic pasiunile personajului interpretat. În rolul împăratului, Oleg Danovski a redat plastic duritatea și asperitățile acestuia prin mișcări și o mimică expresivă, în timp ce Nicolae Bazaca, dominator, a desfășurat aspectele variate ale talentului său.

Subliniem în mod special aportul considerabil în realizarea muzicală a spectacolului ce a revenit dirijorilor Egizio Massini și Sergiu Comissiona, precum și a unor instrumentiști de talent ca: Petre Vasilescu — oboist, Ion Bădănoiu — cornist, Ștefan Chiroiu — clarinetist, Alexandru Nicolae — flautist ș. a.

Baletul „Călin” de Alfred Mendelsohn reprezintă una din cele mai importante creații ale compozitorului. El nu este numai un omagiu adus celui mai mare poet al nostru, ci reprezintă în același timp o izbutită realizare a muzicii românești, înscriindu-se la loc de frunte printre creațiile valoroase de acest gen din țara noastră.

SILVIAN GEORGESCU

Arta interpretativă a lui Daniil Șafran

La distanță de 11 ani, Daniil Șafran a revenit în mijlocul nostru dând două concerte, cu Filarmonica, sub conducerea lui Mircea Basarab și cu orchestra Radiodifuziunii, sub bagheta maestrului Alfred Alessandrescu, apoi, acompaniat la pian de Nina Musinian, un recital.



Pentru că spațiul revistei noastre este limitat, vom intra cât mai direct în temă. Artistul mînuiește un violoncel Amati de o remarcabilă valoare. În raport cu dimensiunile violoncelului moderne, acesta apare mic, cel mult trei sferturi. Ceea ce izbește, în primul rînd, la audiție, este tonul excepțional de cald pe care D. Șafran reușește să-l scoată, un ton vioriu și dulce, uneori tînguitor, care cu deosebire în registrul mediu pătrunde și înfioară pe ascultător. În grav, se produc, strunele fiind din material animal, și unele vibrații discordante — dar numai atunci cînd instrumentul este forțat de către artist. Ne-a impresionat în mod deosebit mîna stîngă a lui Șafran, puternică de parcă ar fi de oțel, și ale cărei degete se mișcă, în pasajele rapide, cu o viteză uimitoare. Justețea intonației este infailibilă iar staccatul de mare precizie al interpretului face ca sunetele să se audă distinct, chiar la cele mai mici valori (de durată).

Șafran se apropie de muzică mai puțin ca un cerebral cit ca un mare senzitiv, vibrînd puternic îndeosebi la melodia nostalgică, la cantilena elegiacă din concertele unor romantici ca Schumann sau postromantici ca Dvorak, de pildă, unde se află, sub acest raport poate, cel mai la largul său. De aici și unele impulsuri către un plus de îndulcire prin acele *glissandi* care nu sînt totuși folosite cu o frecvență supărătoare. În tehnica execuției sale, un indiscutabil progres îl constituie faptul că a reușit să limiteze vibra-torul său la acele pasaje unde el se face simțit cu necesitate; cu atît mai mare este eficacitatea acestuia.

Șafran își ia uneori, este adevărat, și unele libertăți de frazare ori de tempi, dar acestea sînt comandate de temperamentul său artistic și nimeni, credem, nu ar putea să-i țină rigoare de ele.

Asupra celor mai sus arătate stăruie însă puternica trăire a muzicii, temperamentul de înaltă tensiune al interpretului.

Pătrunzînd cu promptitudine esența deseori inefabilă, a operei de artă el și-o asimilează rapid, pentru a o reda filtrată prin înțelegere și prin sensibilitatea sa atît de ascuțită. Facilitatea cu care își apropie lucrările cele mai diferite ca execuție și totodată munca pe care o depune cu perseverență, au făcut ca Șafran să aibă permanent „sub mîna” un vast repertoriu din literatura clasică și modernă a violoncelului: Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Boccherini, Schubert, Schumann și Ceacovski, apoi Debussy, Ravel, Prokofiev, De Falla, Ibert, Granados etc. etc..

Vor rămîne în memoria noastră pasiunea ardentă, nostalgică, a interpretărilor sale din concertele de Dvorak și Saint-Saëns, finețea realmente de filigran cu care a redat „Divertismentul” de Haydn—Piatigorski, reculegerea și liniștea serafică din „Ave Maria” de Schubert, patosul comunicativ din „Valsul sentimental” de Ceacovski, pentru a nu cita decît aceste lucrări.

Acompaniamentul pianistei Musinian a fost sobru, precis și muzical.

Un frumos exemplu de colaborare armonioasă a solistului cu tutti orchestral a fost cel asigurat de conducerea muzicală a maestrului Alfred Alessandrescu, în concertul de Saint-Saëns.

Concertele date de Daniil Șafran la București, precum și la Cluj, Iași, Orașul Stalin și Tg. Mureș au reprezentat manifestări artistice care s-au înscris printre cele mai de seamă ale stagiunii noastre muzicale curente.

J. V. PANDELESCU

Monique de la Bruchollerie

Inconjurată de publicul românesc cu o simpatie pe care și-o cîștigase încă de acum zece ani, pianista franceză ne-a oferit prilejul să apreciem din nou calitățile ce ies din comun ale talentului său, și totodată să luăm cunoștință de evoluția ei artistică în acest răstimp.

Monique de la Bruchollerie face parte dintre virtuozii care, înzestrați cu o forță de comunicare ce acționează sigur asupra auditorilor, le transmit, în chip voluntar și în același timp, atrăgător, propria viziune asupra muzicii interpretate. Reflectînd, comparînd, punînd în cîntar normele stilistice consacrate, poți să te lași sau nu convins de această viziune; de cele mai multe ori însă, ea te prinde în mrejele ei, te cucerește.

Imbrățișînd retrospectiv concertele date de pianistă la Ateneu, putem afirma un lucru care, la prima vedere, ar părea contrar realității: amintirea ne păstrează, drept momente muzicale cele mai frumoase, acelea de trăire lirică, în care excepționalul dar al artistei de a da contur plastic frazelor — grație unei inteligențe muzicale rafinate exprimată printr-un „touché” foarte diferențiat și o paletă sonoră bogată — ne-a emoționat profund. Cităm, în treacăt, cîteva exemple: întrebările și răspunsurile de o diafană transparență din „Aria” sonatei în fa diez minor de Schumann, căldura violoncelistică a temei înginate de mîna stîngă în Valsul opus 34 nr. 2 în la minor de Chopin, puritatea, de o nobilă interiorizare, a expunerii temei „Romanței” din concertul în re minor de Mozart etc. De altfel, în aceste momente, am distins roadele pozitive ale evoluției artistice de care vorbeam mai sus; acestea sînt, credem, cele ce trebuie luate în considerare pentru situarea pianistei franceze în rîndurile adevăraților maeștri ai claviaturii din zilele noastre.

Și totuși... Monique de la Bruchollerie este înzestrată în primul rînd cu o vitalitate, un temperament exploziv, care „scoală lumea de pe scaun”. Faptul, atestat de orice auditor, de la muzicianul cel mai cultivat și pînă la amatorul ce intra, poate, pentru prima oară în sala Ateneului, este foarte adevărat. Numai că, pe cînd emoția lirică, ce exista mai puțin în trecut, a fost — credem — cucerită de artistă printr-o luptă cu ea însăși, prin cercetarea celor mai ascunse cute ale sensibilității sale, acest „temperament” năvalnic nu a fost în aceeași măsură cizelat și supus necesităților expresiei muzicale; de aceea, atunci cînd se lasă în voia lui, interpreta depășește citeodată limitele artisticului. Astfel, în finalul sonatei în si minor de Chopin tensiunea emoțională uriașă pe care o conține muzica s-a pierdut într-un tumult sonor dominat de zgomotul piciorului pe pedală, iar în „Dansul focului” de Manuel de Falla mirajul ritmului a făcut-o pe pianistă să adauge o măsură în treagă textului, în momentul cel mai spectaculos...

Aceste elemente contradictorii au apărut și în concertul cu orchestra, care ne-a adus adevărate surprize. Așa se face că, fiind siguri de reușita perfectă a interpretării Concertului în si bemol minor de Ceai-covski, care, știam noi, „ii vine” mai bine solistei, am plecat pînă la urmă încințați de Mozart și — mai ales — de Franck. În adevăr, lucrarea clasicului rus, înscrisă între marile capodopere romantice ale genului, a fost concepută de pianistă exclusiv din punct de vedere al unei tensiuni dinamice exprimată printr-o virtuozitate eclatantă; patosul, frămîntarea interioară s-au pierdut însă (ca de altfel și orchestra dirijată de Mircea Basarab, la sfîrșitul concertului din 18 mai)... pe drum, împreună cu puritatea redării textului, sacrificată vitezei.

În schimb, am fost recompensați cu atîtea frumuseți! Să ne amintim numai de expresivitatea, mereu înnoită, de fiecare dată mai emoționantă în simplitatea ei, împrumutată de solistă motivului inițial de-a lungul primei părți a Concertului în re minor de Mozart. Și mai cu seamă să ne amintim de „Variațiunile” de César Franck, a căror interpretare, atît în linia mare cit și în amănunt, a fost de neuitat. Am prețuit în primele variații, declamarea poetică a interpretei; de o vibrație interioară stăpînită, de o căldură sobră atît de caracteristică lui „Pater Seraphicus”, apoi, confruntare grandioasă, dramatică, cu orchestra, și în urmă, după trilul prelungit ce eliberează parcă forțe încătușate, jubilația luminoasă în final... Rareori ne-a apărut mai plină bogăția de simțire a acestei capodopere, ca și măiestria de arhitect muzical a lui Franck, ca în redarea — egal de logică și inspirată — a pianistei franceze.

Arta lui Monique de la Bruchollerie e făcută din multă spontaneitate, grație, și umor. De aceea ea e întotdeauna interesantă și vie, niciodată plicticoasă

sau uniformă și poate fi egal de convingătoare în depănarea firului fragil al „Arabescurilor” lui Schumann ca și în disonanțele grotești ale „Polcei” lui Sostacovici. Și să ni se ierte dacă, la un timp oarecare după concertele și recitalurile acestei artiste, sîntem înclinați să uităm unele brutalități și lipsuri de „respect” față de text și să reținem doar marile ei calități, cu mult predominante.

ALFRED HOFFMAN

Cvartetul Avramov

La 7 mai, în preajma „Zilei Radiofoniei”, a concertat la București, pe temelul schimburilor artistice dintre Radiodifuziunile romină și bulgară, cvartetul Avramov al Radiodifuziunii bulgare. (În seara următoare, Cvartetul Radio de la noi a concertat la Sofia). Cvartetul Avramov se poate mindri cu o activitate de aproape două decenii și cu peste 1000 de concerte date în acest răstimp atît în țară cit și în Germania, Austria, Cehoslovacia, Ungaria, Jugoslavia, România și Albania. O asemenea activitate susținută a dus la realizarea unei omogenități remarcabile a ansamblului care s-a sudat într-un singur tot. Este de altfel, cea mai de seamă calitate a formației: nu avem a face cu patru instrumentiști (V. Avramov, S. Serțev, S. Magnev, C. Kughiiski) ci cu un cvartet... Omogenitatea nu se referă numai la aspectul sonorității ci și la acela al concepției interpretative, al stilului etc. Acest lucru s-a făcut simțit de-a lungul întregului concert. S-au cîntat cvartete de Mozart (Do major). Parașchev Hadjiev (nr. 1) și Ravel. A fost vizibilă dorința de a nu plăti tribut unei concepții superficiale, exterioare, despre muzica lui Mozart. Sobrietatea concepției am fi dorit-o însă îmbinată cu pregnanța expresiei. Profunzimea nu poate fi cîștigată prin sacrificarea caracterului supiu al expresiei mozartiene. Instrumentiștii au prezentat însă un Mozart greoi în care unele accente subite, bruște, dure, nu puteau salva discursul muzical de un caracter static necorespunzător.

Calități mai mari le-am găsit în interpretarea cvartetului de Hadjiev, lucrare matură, în care compozitorul a găsit o cale fericită de a face o sinteză între tradiția muzicii de cameră și cîntecul popular bulgar. Executarea plastică, vie, plină de inteligență muzicală a acestui cvartet ne-a dovedit o dată mai mult idealurile estetice comune ale compozitorilor bulgari și romîni. În Ravel, mai mult decît intuirea și redarea atmosferei specifice, a fost de apreciat desfășurarea clară a construcției.

Schimburile culturale între Radiodifuziuni sînt deosebit de rodnice, ele îngăduind o mai bună cunoaștere reciprocă. Asemenea schimburi de muzicieni interpreți cit și muzicologi-radiofoniști, ș.a. ar putea fi extinse și la alte țări prietene.

Ar fi o inițiativă bună...

FR. SCHAPIRA

Missa Solemnis

Cu adevărat solemnă, gravă, duioasă și mai ales plină de omenesc se relevă „Missa”, de la strigătul prelung al mulțimilor, care se pierde în chemarea unui singur glas, „Kyrie”, pînă la afirmarea deplină a năzuinței către fericire, purtată de inspirația uneia dintre cele mai nobile teme beethoveniene: „Dona nobis pacem”.

De aceea, un concert închinat acestei capodopere, căreia atît de rar i se face dreptate, capătă semnificația unui act solemn, a unui eveniment. Cu atît mai mult cu cit amintirea execuției de acum cîțiva ani, tot sub bagheta lui Constantin Silvestri, nu s-a șters încă.



Monique de la Bruchollerie mulțumind publicului la Ateneu

Confruntind realizarea recentă cu cea din trecut a lui Constantin Silvestri „Missa“ păstrează linia mare a concepției, vigoarea și pregnanța contrastelor ca și cizelarea detaliului. La acestea se adaugă însă o rigurozitate și o fidelitate extremă față de textul partiturii. De aici rezultă o mai mare sobrietate care pare a fi elementul de bază al actualei interpretări. Ea este evidentă, de la gestul precis și lapidar pînă la consecvența contopire a diferitelor episoade, de diferite caractere, în limitele unui stil unic, care traduce adîncul gândului beethovencian direct, în semnificația lui autentică.

În interpretarea lui Constantin Silvestri „Missa“, care, la o audiție întîmplătoare sau insuficient realizată, poate apare o lucrare lungă, cu frumuseți greu de pătruns, a dobîndit esențialul: ascultătorul și-a dat seama de diversitatea ideilor și atotcuprinzătoarea inspirație beethovenciană.

Momentele de mare expresivitate ca acel „Christe eleison“ sau emoționantul „Benedictus“ în care cantilena duioasă a unei viole își împletește viersul cu cîntul glasuilor omenesți, „Agnus Dei“ străbătut de implorarea dureroasă — miserere — apoi încordarea, freacățul peste care se ridică vocea amenințătoare a unei trompete în fața căreia altista rostește ruga „Agnus Dei qui tollis peccata mundi“ și înșfîșit impresionanta încheiere ce ridică făclia speranței, au căpătat o talmăcire desăvîșită. Și nu este întîmplătoare atenția deosebită pe care C. Silvestri a dat-o episoadelor lirice, de mare intensitate afectivă, căci tocmai aci sălășluiește omenescul „Missei“ prin care muzica depășește sensul strict al textului de bază.

Dar imensele dificultăți tehnice ale lucrării nu constau îndeosebi în aceste momente, ci în cele caracteristice stilului vocal simfonic: monumentalele fugi, pasaje de polifonie corală, în tempouri rapide (de pildă în „In gloria Dei patris amen“, pentru a susține unitatea fermă a ansamblului și justificat de accentele prevăzute în partitură, C. Silvestri a fost nevoit să meargă către o execuție — deși perfectă în stil — puțin prea sacadată). Chiar dacă vigoarea corală nu a fost întotdeauna cea dorită, mai ales în cazul intrării individuale a vocilor, ansamblul coral al Filarmonicii poate număra execuția Missei, printre realizările sale mari.

A fost evidentă munca intensă a întregului colectiv, muncă de asimilare și mai ales de pătrundere muzicală, ca și mîna experimentată a dirijorului Dumitru Botez (dirijor adjunct V. Pîntea, corepetitori N. Rădulescu și Josef Prunner). Din cvartetul de soliști am remarcat din nou cunoscuta muzicalitate a sopranei Emilia Petrescu, atît de adecvată genului și contribuția admirabilă a tenorului specializat în oratoriu, Aurel Alexandrescu. Din ce în ce mai stăpîna pe partida ei în decursul celor trei concerte, mezzo-soprana Elena Cernei a completat cu frumoasele ei resurse vocale cvartetul, alături de basul A. Voinescu (de asemenea corect). De altfel, trebuie să menționăm că îmbunătățirea de-a lungul repetatelor execuții este valabilă pentru ansamblul interpretării (pentru orchestră în special) care dacă nu ne-a mulțumit întru totul duminică dimineața, a stîrnit ovații marți seara. (Este un semn sigur că o astfel de lucrare necesită un număr sporit de repetiții).

Profesorul Alexandru Teodorescu — solo violină — îi datorăm în bună parte bucuria artistică a minutului „Benedictus“.

Pentru a releva importanța acestui concert, Filarmonica de Stat „George Enescu“ a asigurat sub semnătura lui Eugen Pricope un remarcabil program explicativ al lucrării.

Ultima noastră subliniere este aceea a artei interpretative a maestrului Constantin Silvestri.

ADA BRUMARU

Din cele cinci pasiuni, pe care le-a scris J. S. Bach, două au rămas în repertoriul universal: „Pasiunea Sf. Ioan“ și „Pasiunea Sf. Matei“ care, după ce au fost cîntate de cîteva ori în timpul vieții lui Bach, au fost uitate timp de 100 de ani. Felix Mendelssohn Bartholdy a fost primul care a prezentat „Pasiunea Sf. Matei“ în anul 1829 la Berlin. De atunci pînă astăzi această capodoperă în domeniul oratorului este executată cu regularitate mai ales la Leipzig, unde s-a creat o adevărată școală în ceea ce privește interpretarea operelor corale de Bach.

Fr. Xav. Dressler, elevul celebrului cantor de la biserica Sf. Toma din Leipzig Karl Straube, venind la Sibiu, a pus tot efortul său în slujba creării unui centru muzical, care să aibă ca scop principal promovarea muzicii lui Bach, după modelul din Leipzig. Acest lucru a fost realizat de-a lungul deceniilor în mare măsură. Astfel, în fiecare an se cîntă aici una din pasiunile și Oratoriul de crăciun de Bach.

În ziua de 7 aprilie 1957 a fost prezentată Pasiunea Sf. Matei de către corul „Bach“, sub conducerea lui Fr. Xav. Dressler. Trebuie menționat de la început că această reprezentare, prin calitatea execuției, a constituit o realizare de preț în activitatea corului „Bach“. Franz Xav. Dressler are o concepție originală în ceea ce privește interpretarea acestei lucrări; bazîndu-se în mare măsură pe tradiția școlii de la Leipzig, el reușește să imprime lucrării o puternică notă personală, dînd desfășurării muzicale un caracter dinamic-dramatic deosebit. Acest lucru apare evident de la primul cor „Kommt ihr Thöchter helft uns klagen“, care constituie de fapt introducerea — un fel de uvertură corală — scris pentru opt voci și cor de copii, pînă la corul final. Dirijorul suprimă puțin caracterul epic al acestei pasiuni și pune mai mult accent pe o desfășurare dramatică a acțiunii. Ariile, care întrerup de fapt acțiunea, și mai ales coralele — introduse pentru prima oară de către Bach în oratoriu ca un fel de participare a poporului — se integrează la Dressler perfect în construcția arhitectonică a lucrării. Am putut menționa în această privință coralul „Ich bin's“ și îndeosebi „Wenn ich einmal soll scheiden“. Părților corale, scurte ca dimensiune, spre deosebire de cele din Pasiunea Sf. Ioan, Franz Xav. Dressler reușește să le imprime totdeauna o mare expresivitate, o tensiune dramatică potențată. În această privință este concludentă interpretarea corului doar de cîteva măsuri „Wahrlich dieser ist Gottes Sohn gewesen“, în care dirijorul creează un moment de o rară frumusețe muzicală. Recitativele — în general sec interpretate — primesc la el un caracter cald și sugestiv.

La reușita concertului au contribuit în mare măsură soliștii vocali și instrumentali. Emilia Petrescu-Ciroaneanu (soprană) s-a ținut prin vocea ei clară, bine filtrată și prin muzicalitatea ei fină. Interpretînd aria „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ a dat dovadă de o înțelegere adîncă a acestei muzici.

Josi Hannehein (altistă) a corespuns în mare măsură cerințelor muzicale și stilistice, mai puțin celor vocale.

Prin calitățile lui interpretative (vocale, muzicale și stilistice), tenorul Toni Schlezack este evangelistul ideal (personajul care povestește acțiunea). Toate recitativele și unica arie cu cor au fost cîntate de acesta la un nivel artistic, care depășește cu mult obișnuitul.

Anton Püllök (bariton) și Vasile Gîrbu (bas) au corespuns doar într-o oarecare măsură cerințelor. Foarte buni au fost soliștii instrumentali: A. Salmen, vioară, W. Seprödi, flaut, și C. Scurtu, oboi. Ultimul este un bun muzician cu reale calități: ton nobil, cald, simț ritmic și intonație perfectă. A cîntat la fel de frumos și la oboe d'amore.

La orgă a cîntat Horst Gehann, iar la cembalo Martha Gerger.

Corul a dat dovadă de multă însuflețire și siguranță în execuție. A trecut cu succes multe pasaje grele, cum ar fi în duetul cu cor „So ist mein Jesus nun gefangen” și în corul „Sind Blitze...”. În privința orchestrei s-au observat unele decalaje, care însă n-au scăzut cu nimic reușita concertului.

A. PORFETJE

Două opere în sala de concert

După succesul obținut cu „Cavaleria rusticana” de Mascagni, continuînd inițiativa de a realiza opere-concert, formațiile artistice ale Sfatului Popular al Capitalei au prezentat, în ultimele luni, pe estrada Ateneului, încă două opere: „Trubadurul” de Verdi și „Paiate” de Leoncavallo.

*

„Trubadurul” s-a bucurat de o distribuție valoroasă, avînd în frunte cîțiva reputați soliști ai Teatrului de Operă și Balet. Am putut asculta în Contele de Luna pe Mihail Arnăutu care, folosind vocea sa de o nobilă rezonanță a dat acestui rol un contur viguros și cald; pe Octav Enigărescu, mînuind cu dibăcie posibilitățile multilaterale ale belcanto-ului, pus în slujba unei expresii elocvente, și pe Dan Iordăchescu care a cîntat cu impresionantă sinceritate și deosebită muzicalitate.

Rolul Leonorei a fost interpretat de două tinere soliste ale Ansamblului S.P.C. Victoria Drăgănescu a înfățișat cu voce puternică, clară și suplă zbciumul personajului interpretat iar Victoria Olariu-Hacik, care posedă o voce mai consistentă, a cîntat cu multă simțire. Ambele cîntărețe au nevoie să-și apropie prin studiu, o mai bună tehnică a nuanțelor și agilităților vocale.

Folosind cu măiestrie vocea sa frumos timbrată, egală în toate registrele și de mare strălucire în acute, tenorul Dinu Bădescu a realizat în rolul trubadurului Manrico, un fiu devotat mamei sale adoptive și un îndrăgostit hotărît să-și apere iubirea pentru Leonora. (Păcat însă că artistul nu renunță la cunoscuta sa manieră de a escalada consoanele și a produce confuzie de vocale, în acut). Tenorul Cornel Stavru, solist al Ansamblului M.F.A. a utilizat în realizarea aceluiași rol, excepționale calități vocale și o nestăvilită forță de expresie. Cîntînd cu mult brio dificila arie „Di quella pira”, el a făcut dovada că se află pe drumul însușirii unei serioase tehnici, de îmbunătățirea și desăvîrșirea căreia depinde o carieră în care publicul pune speranțe mari.

Zenaida Palli, cu inepuizabilele sale resurse vocale și artistice, a făcut din rolul Azucenei o creație excepțională, demnă de cele mai neprecupețite elogii. În același rol mezzo-soprana Speranța Modval-Stoica a pus multă pasiune și o voce suficient de suplă, dar uneori nesatisfăcătoare în grav. Este de recomandat să-și îmbunătățească dicțiunea.

Basul Mircea Buciu a interpretat pe Ferrando cu frază colorată și dicțiune ireproșabilă iar în roluri mai mici am ascultat pe tenorul Ion Stoian, Olimpia Oancea, Aurelia Giurcan și Iov Roșca.

Corul s-a prezentat bine pregătit (dirijor Ștefan Mureșanu, dirijor adjunct — Const. Romașcanu). El a sunat încheșat, nuanțat și a cucerit admirația publicului. (Femeie — îndeosebi — în „Corul maicilor” iar bărbații în „Miserere”).

Dirijorul Emanoil Elenescu îi revine, în cea mai mare parte, meritul de a fi realizat acest concert reușit. Orchestra, atentă la indicațiile sale, datorită muncii depuse în laborioase repetiții, a vădit o sensibilă îmbunătățire.

*

În opera „Paiate” remarcăm valoroasa comportare artistică a soliștilor. Remarca este cu atît mai îmbucurătoare cu cît, în afară de baritonul Petre Ștefănescu-Goangă, toți ceilalți sînt elemente tinere.

Victoria Drăgănescu și Victoria Olariu-Hacik (Nedda-Colombina) au marcat un pas înainte pe drumul studiilor care le-a condus către interpretări apreciate favorabil.

Subliniem de asemenea promițătorul debut al tenorului Ion Stoian, într-un rol mai important (Peppe Arlechinul) care, în afară de o voce catifelată a dovedit în „Serenada Arlechinului” muzicalitate, o bună respirație, frază și dicțiune. Găsim util ca tenorul Ion Stoian să-și niveleze trecerea („pasajul”) la registrul superior și să-și rotunjească acutele.

Baritonul Petre Ștefănescu-Goangă (Tonio-Taddeo) a realizat un magistral „Prolog”, a cărui înregistrare va rămîni în timp, ca un model de înaltă măiestrie interpretativă.

Tenorul Cornel Stavru, în evident progres, interpretînd rolul lui Canio (Paiata), în aria din actul I, „Vesti la giuba” a pus accente de un emoționant dramatism, ca un experimentat cîntăreț, întrecînd apoi așteptările prin strălucirea și patosul dezlăntuit în acut al II-lea („Pagliaccio non son”) și în final. O dozare mai susținută a eforturilor și o ponderată zăgazuire a temperamentului său vulcanic îi vor asigura în viitor succese din ce în ce mai mari.

Datorită vocii sale, generoasă, suplă și bine condusă, ca și sensibilității sale artistice, baritonul Dan Iordăchescu s-a integrat în rolul lui Silvio, cu desăvîrșită și convingătoare sinceritate, iar Octav Enigărescu a cîntat, în același rol, cu multă însuflețire, ambii culminînd în duetul cu Nedda.

Prețuim ca demnă de laudă realizarea corului „Delle campane”, (în special subliniem antrenantul „Din Don”, la sfîrșitul căruia sopranele au dat impresia depărtării), ca și a corului din actul al II-lea („Marciale deciso”). Se pare totuși, că ultimele repetiții au obosit unele elemente corale (aceasta vîdindu-se în executarea — uneori seacă sau prea deschisă — a acutelor).

Orchestra, sub conducerea dirijorului Iosif Conta a executat în condiții foarte bune părțile ei de „solo” („Prologul”, „Intermezzo”) iar unii soliști instrumentali (harpa, cornii, violoncelii) au adus o contribuție pozitivă nivelului artistic al concertului. În general însă, orchestra a acompaniat pe soliști prea tare. Coardele nu au sunat totdeauna curat iar contrabașii, în pasaje de solo au fost foarte slabi. Este de dorit ca pauzele dintre scene, neîndicate de partitură, să fie evitate.

Sîntem convinși că un număr mai mare de repetiții cu orchestra vor da tînărului și talentatului dirijor Iosif Conta satisfacția unei realizări superioare.

Entuziasmul cu care toți interpreții — îndeosebi tinerii soliști — și-au însușit trei opere, în cîteva luni, cît și primirea deosebit de călduroasă făcută de public acestor concerte sînt dovezi certe că un singur teatru de operă, cu numai patru spectacole pe săptămînă, este insuficient pentru Capitala noastră iar — pe de altă parte — că, cel puțin o bună parte din publicul amator de operă pune pe primul plan al preferințelor sale *muzica de operă* și poate face abstracție de lipsa costumelor, a decorurilor somptuoase și a varia-

telor „efecte“ scenice. Publicul așteaptă însă ieșirea din făgașul obișnuitului repertoriu și atacarea cu curaj a unor creații mai puțin cunoscute.

AL. COLFESCU

Opereta

„Plutașul de pe Bistrița“ de Filaret Barbu

În ultimii ani, teatrul de operetă din București a depus eforturi remarcabile pentru realizarea unui repertoriu variat, în care creațiile originale să ocupe un loc însemnat. După opereta „N-a fost nuntă mai frumoasă“ (N. Kirculescu), pe scena teatrului au apărut „Culegătorii de stele“ (Fl. Comișel), „Ana Lugojana“ (F. Barbu) și excepționala realizare „Lăsați-mă să cînt“ de Gherase Dendrinu, lucrări care au contribuit la ridicarea nivelului artistic al operetei românești. În articolul de față, ne vom ocupa de una din ultimele realizări în acest gen: opereta „Plutașul de pe Bistrița“ de Filaret Barbu. Compozitorul se află la cea de-a doua lucrare a sa în domeniul operetei, dar abordează pentru prima dată o tematică legată de viața contemporană, aceea a curajoșilor plutași care duc, pe apele repezi ale Bistriței, materiale de construcție pentru marele șantier al hidrocentralei „V. I. Lenin“.

Libretul deapănă povestea de dragoste dintre Tudor Avasiloiu — Steaua văii Bistriței — și Ileana Tăruș, frumoasa nepoată a bătrînului Mihai Gingu, „staroste“ al plutăritului. Cei doi autori ai săi, Traian Iancu și Ion Dacian, au construit un conflict interesant, o acțiune atractivă, pe alocuri chiar captivantă, dar din păcate nu totdeauna susținută de eroi bine conturați.

Astfel, Tudor — prezentat ca un „erou“ în chip exagerat încă înaintea apariției în scenă — nu justifică îndeajuns această aureolă. Intervențiile sale sînt palide, prezența redusă și lipsită de semnificație. Ori de cite ori acționează (fie în lupta cu valurile Bistriței — actul I, fie în acțiunea de stăvilire a apelor — finalul actului II sau cînd o salvează pe Ileana din mîinile lui Boacășu — actul III) el nu apare pe scenă; despre faptele sale ne vorbesc celelalte personaje ale acțiunii.

Ileana, mai prezentă în scenă, nu ne satisface, personalitatea ei fiind insuficient conturată.

Boacășu, unicul personaj negativ, este într-un fel mai bine creionat. Dar și la el, dragostea pentru Ileana și ura față de Tudor nu justifică îndeajuns acțiunile sale criminale.

Spuneam că Boacășu este unicul personaj negativ, deoarece Inspectorul, „Conu Jenică“, care nu-și face datoria, deși țipă toată ziua, nu este de fapt decît o caricatură (admirabil realizată de G. Groner). Cît privește pe Crizantema — cabaniera plutașilor, o abilă transformare a tradiționalei subrete operetiste — și o serie de personaje secundare (bătrînul Gingu, tușa Minodora — cantoniera șantierului — Lipău și veterarul Niculăiaș) sînt figuri izbutite, cu o importantă contribuție în desfășurarea acțiunii.

În ceea ce privește muzica, există pagini frumoase. Ne gîndim la romanța Ileanei (Doi ochi frumoși) în care compozitorul se afirmă ca un melodist cu înclinații spre lirism:

1.

Doi ochi frum. moși m-au fer-me- cat pe — mi ne ca să mă
pierd în ei și să-i iu . besc etc

la marșul din finalul actului doi (cunoscut ca „Marșul constructorilor“ încă din timpul celui de-al II-lea Festival Mondial al tineretului și studenților) cu accente energice, și potrivit unei tratări mai ample, (de care compozitorul nu face însă uz) sau la duetul „Fă omule frumoasă viața ta“:

2.

Că-n via-țis mul-te lucruri de fă-cul, U-nul str-ăși și
al-tui în ce-pul, fă o-mu-le fru-moa-să via-ța ta. Ca-ni-o-dă să nu-ro-șești de ea!

Trebuie să mai amintim aici și folosirea pe un plan dramatic potențat (mai mult schițat decît realizat efectiv) a vechii melodii românești „Plînge Bistrița în vale“:

3.

Dar în afara acestor izbutite momente, muzica operetei nu susține dramaturgia libretului, nu o întregeste, nu merge paralel cu ea, păstrîndu-se mai mult la nivelul unei ilustrații muzicale.

Iată de ce credem că, din acest punct de vedere, se poate vorbi mai curînd despre lucrarea compozitorului F. Barbu ca despre o „comedie muzicală“ sau un „spectacol muzical“ dar nu despre o adevărată „operetă“.

Problema esențială pe care o ridică „Plutașul de pe Bistrița“ este însă mult mai adîncă. Ea se leagă de modul în care compozitorul a înțeles să folosească elementele cîntecului popular. Progresele obținute în ultimii ani de creația românească de toate genurile dovedesc că majoritatea compozitorilor noștri au depășit faza citărilor directe, că au reușit să-și apropie materialul folcloric în chip creator, să-l topească în complexitatea personalității lor și să ajungă la o „autentică inspirație“ din folclor. Această metodă creatoare este cele mai adeseori absentă în muzica Plutașului, compozitorul limitîndu-se fie la simpla citare (ca de pildă „Ia-ți adio mamă bună“ — din finalul actului II), fie la ușoare modificări, materialul melodic nefiînd susținut suficient nici ritmic nici armonic (exemplu, aria lui Tudor din actul I).

Unele melodii create de compozitor (ca cea în tempo de vals cîntată de Ileana și de corul de femei), merg pe drumul simplității excesive,

Tempo de Vals

4.

cea ce le știrbește individualitatea și le micșorează potențialul emoțional. Din această cauză personajele nu ajung să fie pregnant conturate pe plan muzical. Figuri atît de diferite ca Tudor, Boacășu, Lipău, Crizantema sau Ileana, apar muzical nediferențiate, neindividualizate, lipsite de intonații caracteristice, proprii fiecăruia.

Orchestrația (aparținînd lui Eugen Micu) în unele locuri variată și strălucitoare, aduce o contribuție valoroasă. Este fără îndoială, că aportul cel mai mare la reușita spectacolului îl aduc interpreții valoroși ai teatrului de operetă: Ion Dacian (care deși într-un rol ingrat și-a afirmat din nou marile posibilități scenice

și vocale) *Silly Popescu*, *Virginica Romanovsky* (mînată prin verva și umorul jocului, prin expresivitatea mimicii) *Maria Wauvrina* (care a creat în scurta apariție a tușei Minodora un moment de mare artă), *George Groner* ș. a. împreună cu direcția de scenă (N. Constantinescu).

Sîntem bucușoși că Filaret Barbu a început să lucreze la cea de-a treia operetă a sa, intitulată provizoriu „Haimanaua“.

În numele adevăratei „accesibilități“ îi dorim ca, de data acesteia compozitorul să folosească talentul său în slujba unei creații care să se poată numi „contemporană“, nu numai în ceea ce privește tematica abordată ci și prin felul cum este ea tratată pe plan muzical.

ANA FROST

Ansamblul C. C. S. la zece ani de activitate

Izvorit din necesitatea existenței unui ansamblu artistic care să fie model și îndrumar pentru miile de echipe artistice de amatori, provenite din rîndul salariaților din fabrici, uzine, întreprinderi și instituții, Ansamblul C.C.S., laureat al Premiului de Stat, s-a înfiripat încă în anul 1946 cu elemente tinere, recrutate din mijlocul acestor echipe.

Cu acest nucleu principal, instruit timp de aproape un an, ansamblul își începe activitatea în anul 1947 cu spectacolul „Cîntecul muncii“.

Azi, după un deceniu de strădanii, căutări și izbinzi, putem privi rezultatele obținute de acest colectiv artistic, cu deplină mulțumire: un repertoriu de 400 de cîntece; aproape 2000 de spectacole la care au participat două milioane de spectatori; un lanț neîntrerupt de succese în turneele din țară și de peste hotare, relevate în cuvinte elogioase de presa de specialitate; o adevărată școală din mijlocul căreia s-au ridicat interpreți valoroși, cunoscuți și apreciați în țară și la concursuri internaționale ca Nicolae Herlea, Dan Iordăchescu, Ion Prisăcaru, Sergiu Comisiana etc.

Nu putem uita însă, că, mai presus de aceste realizări, după multe și laborioase frămîntări, stabilindu-și profilul cel mai potrivit și orientîndu-și activitatea axată pe cîntecul și dansul popular și a lucrărilor contemporane, care reflectă lupta, năzuințele și victoriile celor ce muncesc pentru construirea socialismului, Ansamblul C.C.S. a adus o contribuție deosebită la ridicarea artei romînești, la cunoașterea și adîncirea tezaurului folcloric al cîntecului și jocului nostru, în țară și peste hotare, unde a cultivat trai-nice prietenii între oamenii muncii.

Nu putem uita, de asemenea, că pentru muzica creată special pentru acest ansamblu la dansurile „Cînd strugurii se coc“, „Joc din Oaș“, „Rapsodia Oltenescă“, „Ciobănașul“, ca și pentru „Balada despre Gheorghe Doja“, compozitorii Mihail Jora, Paul Constantinescu și Constantin Palade au fost distinși cu titlul de laureați ai Premiului Stalin.

Iată de ce ne asociem cuvîntelor de caldă prețuire rostite cu prilejul festivității de sărbătorire a zece ani de activitate a Ansamblului C.C.S., care a avut loc în ziua de 20 mai 1957 și dorim întregului colectiv succese din ce în ce mai mari, pe drumul promovării artei romînești.

AL. A. C.

Note din Iași, Cluj și Orașul Stalin

Orașul Iași a fost înzestrat prin grija Sfatului Popular Regional și a Casei Regionale de Creație Populară, cu o nouă instituție: Școala Populară de Artă. După experiența făcută în anul școlar 1955—56 cînd instituția a funcționat pe bază de voluntariat a unor cadre de specialitate, în actualul an școlar s-a trecut la etatizarea ei.

În prezent școala cuprinde secțiile: muzică, teatru, coregrafie și plastică. Din secția de muzică fac parte deocîmdată catedrele de canto, violină, pian, acordeon și dirijat metodic, cu perspective de introducere treptată a tuturor disciplinelor.

Cursurile sînt frecventate de cca. 300 elevi, în majoritate salariați ai diferitelor întreprinderi și instituții din orașul Iași, care au fost admiși în școală în urma unui examen de verificare a aptitudinilor lor. Cu toate că școala luptă din greu cu o serie de lipsuri, realizările ei s-au afirmat totuși cu prilejul primei producții organizată în luna aprilie. Depășind așteptările, clasele tuturor secțiilor s-au întrecut în a prezenta programe cit mai bine pregătite, spre satisfacția numărului mare de spectatori care... și el a depășit cu mult așteptările.

Dacă în general prima producție a școlii populare de artă din Iași poate fi calificată ca un spectacol reușit, ea reclamă o mai mare grijă pentru viața și perspectivele tînărului lăcaș de cultură, menit să sprijine cultivarea și dezvoltarea talentelor răsărite din rîndul oamenilor muncii, precum și a cercurilor artistice de amatori ale sindicatelor și căminelor culturale. Lipsurile materiale (semnalate într-un raport al direcțiunii acestei școli) sînt de natură să stînjenească într-o oarecare măsură desfășurarea în bune condiții a procesului de învățămînt. Instituția funcționează pro-



Ansamblul coral C.C.S. cu prilejul spectacolului festiv.

vizoriu într-o aripă de la ultimul etaj al Palatului Culturii, de unde va trebui să se mute, spre a face loc unei alte instituții. Această situație, ivită în timpul anului școlar, provoacă serioase dificultăți. Socotim că Secțiunea Culturală a Sfatului Popular Regional, are datoria să sprijine funcționarea normală a școlii, asigurându-i condițiile necesare. Aceeași datorie o are și Casa Regională a Creației Populare care a inițiat înființarea școlii.

Ar fi fost de dorit ca măcar la prima producție a școlii populare de artă de la Iași să ia parte un delegat al Casei Centrale a Creației Populare, spre a se orienta la fața locului asupra vieții și nevoilor școlii.

Profilul școlii, redus la început, se cere mereu amplificat pentru a corespunde astfel unor reale necesități culturale-artistice manifestate în lumea artiștilor amatori.

Concursurile cercurilor artistice de amatori au arătat cu prisosință, că în țara noastră sînt numeroase talente care au însă nevoie de o îndrumare calificată. De aici necesitatea înființării și sprijinirii școlilor populare de artă, al căror număr se ridică în prezent la 20 școli cuprinzînd aproximativ 15.000 elevi.

SORIN VINATORU

*
* *

În luna aprilie, nu mai puțin de cinci recitale și două concerte de muzică corală au îmbogățit activitatea artistică a Filarmonicii din Cluj. În ordinea importanței se situează în primul rînd cele trei concerte simfonice. Primul concert din 7 aprilie dirijat de Mircea Popa din Timișoara, avînd ca solistă pe Marieta Demian, a cuprins următoarele lucrări: Poemul simfonic „Moartea Zimbrului” de Andreescu Skeletty, Concertul pentru pian în mi minor de Chopin și Simfonia VI (Pastorală) de Beethoven. Surpriza acestui concert a constituit-o Poemul de Skellety care s-a bucurat de o primire neașteptat de călduroasă. Lucrarea a mai fost cîntată acum 10—12 ani, însă între timp i s-a pierdut partitura astfel că autorul a trebuit s-o refacă cu unele modificări, ceea ce echivalează cu o cvasi primă audiere. La succesul poemului a contribuit solistul Traian Popescu a cărui voce de bas cu un timbru deosebit de plăcut a impresionat prin căldura și amploarea ei.

Al doilea concert din 18 aprilie dirijat de Antonin Ciolan, solist fiind violonistul Ruha Ștefan, a cuprins în programul său uvertura la opera „Ruslan și Ludmila” de Glinka, concertul pentru vioară de Ceikovski și din nou poemul „Moartea Zimbrului” de Skeletty, lucrarea fiind reluată la cererea publicului. Acest concert a fost închinat „Zilei oamenilor de știință” desfășurarea avînd loc la sfîrșitul sesiunii de lucru a Filialei Academiei R.P.R. din Cluj.

Următorul concert a avut loc în 21 aprilie cuprinzînd în program lucrări de Vivaldi (Concerto grosso nr. 4), Beethoven, (Concertul în mi bemol nr. 5) și Brahms (Simfonia I-a). Pianista Aurelia Cionca a dat o interpretare viguroasă concertului de Beethoven, cu toate că uneori s-a lăsat antrenată către o interpretare aproape chopiniană.

Dirijorul concertului, Gheorghe Vintilă, a fost preocupat îndeosebi de Simfonia I-a de Brahms, care a constituit punctul de greutate al programului.

Muzica de cameră a fost reprezentată mai bogat și mai cuprinzător. Remarcăm îndeosebi recitalul de lieduri din 4 aprilie dat de tenorul Ion Piso de la Opera Romîină și soprana Annamaria Albert de la Opera Maghiară care au interpretat lieduri de Beethoven, Schumann, Liszt, Fauré, Enescu și Jora. Tenorul Ion Piso ne dovedește din ce în ce mai mult o deosebită

sensibilitate pentru lieduri. Interesante prin nouțea și prospețimea mijloacelor expresive ne-au părut: „Tu m-ai uitat” de George Enescu, „Moină” și „Proză” (în primă audiere la Cluj) de M. Jora, de o inspirație nobilă și un farmec poetic deosebit.

Următorul recital a avut loc în 13 aprilie dat de linăru violonist Ștefan Lory, la pian — Ferdinand Weiss. Programul a cuprins lucrări de Bach, Beethoven, Brahms, Stravinski, Tiberiu Olah, Szymanovsky și Prokofiev. Violonistul Ștefan Lory prezintă o remarcabilă înțelegere și atracție pentru genul muzicii de cameră. Repertoriul larg — de la Bach la Prokofiev — nu a îngreunat înțelegerea lucrărilor atît de diverse ca stil. Cu minusurile inerente începutului, cei doi interpreți se situează printre cei mai inimoși susținători ai muzicii de cameră.

Un loc aparte îl ocupă concertul coral din 8 aprilie dat de corul maghiar din Cluj, dirijat de Nagy Istvan cu ocazia împlinirii a 75 de ani de la nașterea compozitorului maghiar Zoltan Kodaly. Programul ne-a înfățișat o parte din cele mai interesante lucrări corale ale marelui compozitor printre care amintim: „Dorința de pace”, „Cîntec de seară”, „Bătrîni”, „În pădurea verde”, „Ce-i ce-ntîrzie mereu” și altele.

Ciclu muzicii de cameră a fost încheiat de recitalul flautistului Dumitru Pop, acompaniat de Harold Engiurliu; în program muzică franceză de compozitorii: L'Oeillet, Méhul, Couperin, Debussy, Ibert, Milhaud. Ne-a reținut atenția îndeosebi sonata de Darius Milhaud în primă audiere (original scrisă pentru vioară) o lucrare care, deși îmbibată de atmosfera debussystă, păstrează originalitatea compozitorului, tendința sa de a lărgi resursele expresive ale instrumentelor. Străduința interpretilor a fost apreciată călduros de publicul prezent.

GH. MERIȘESCU

*

Nicolae Bretan și creația sa muzicală sînt cunoscute mai ales în Ardeal și la Cluj.

Prima sa lucrare lirică, prezentată pe scena Operei de Stat din Cluj, la numai un an după înființarea acesteia (1921), a fost „Luceafărul” pe versuri de Eminescu.

Autor a încă două opere — „Eroii de la Rovine” (scene din Scrisoarea a III-a de Eminescu), prezentată în 1935, și „Horia”, compozitor a peste două sute de cîntece și lieduri pe versuri de poeți romîni și străini, director de scenă la Opera clujană și, înainte, cîntăreț la Bratislava și la Budapesta, înzestrat cu o frumoasă voce de bariton, cultivată la Viena cu sprijinul unei burse a „Societății pentru fond de teatru romînesc” de la Brașov, Nicolae Bretan — care a împlinit recent frumoasa vîrstă de șaptezeci de ani — a slujit și slujește cu cinste muzica romînească.

G. SBIRCEA

*
* *

Concertul simfonic al Filarmonicii „George Dima” din 2 mai 1957, a impresionat în mod deosebit prin faptul că atît orchestra cit și dirijorul Erich Bergel (dirijor permanent al Filarmonicii din Oradea) au realizat un concert bun.

Cele două dansuri simfonice de Constantin Bobescu au fost prețuite de către public. Primul dans, intitulat „După muncă”, valorifică vigoarea folclorului nostru. Execuția, în general avîntată și convingătoare, a făcut ca unele lipsuri de sincronizări să nu dăuneze aspectului general. „Mușamaua”, cel de-al doilea dans, se caracterizează prin contrastul realizat de compozitor — o melodie largă și generoasă alternînd cu momente de vioiciune. Orchestrația foarte reușită ca și

execuția plină de însuflețire, au făcut ca stilul popular să fie redat autentic și neforțat în ansamblul simfonic.

Lucrarea în care dirijorul a arătat măsura posibilităților sale a fost Simfonia I-a de Brahms. Cu o gestică variată și precisă, dublată de expresivitatea feței, cu o concepție justă, cunoștințe artistice temeinice și o bună memorie, Erich Bergel s-a impus ca un tânăr dirijor căruia viitorul îi deschide frumoase perspective.

S-a observat însă o aproape exclusivă preocupare pentru monumental și dramatic. Interpretarea Simfoniei de Brahms a fost astfel lipsită de poezia care străbate creația lui Brahms și care constituie un esențial element în conținutul ei de idei. Momentele de cantabilitate au fost trecute fără suficientă insistare,

cea ce a provocat un aspect de monotonie, cu toată amploarea sonorităților. Partea a doua, în special, a fost lipsită de farmecul pe care poate și trebuie să-l aibă.

Solist al concertului a fost clarinetistul Șolea Cristea, din Cluj. Pe deplin stăpîn pe posibilitățile tehnice și de interpretare, cîntînd cu claritate, expresivitate, precizie și avînd un ton cald și bine dozat, integrîndu-se în linia justă de interpretare, Șolea Cristea a redat la un remarcabil nivel artistic, susținut și de un bun acompaniament al orchestrei, Concertul în La major pentru clarinet și orchestră de Mozart. O diferențieră mai mare a intensităților ar fi dat o și mai mare putere de convingere interpretării sale.

L. T. TECLU

ACTIVITATEA MUZICALĂ ÎN TARĂ

Din informațiile primite de la Filarmonicile de Stat din provincie desprindem următoarele interpretări de creații muzicale românești :

IAȘI

„Sirba moldovenească” de Achim Stoia, dirijor : G. Pascu ; „Valurile Dunării” de Ivanovici, dirijor : Theodor Avitahl.

TIMIȘOARA

„Suita I-a” de George Enescu, dirijor : V. S. Jianu.

SIBIU

„Concerto grosso nr. 1” op. 17 de Filip Lazăr,

„Suita I-a” de Achim Stoia, dirijor : Henry Selbing ; „Poem liric” de Mircea Basarab și „Simfonia în Sol” de Andreas Porfete (în primă audiție pe țară), dirijor : Mircea Lucescu.

CRAIOVA

„Dans simfonic” de Sergiu Sarchizov și „Potpuriu de melodii populare românești” de Const. Bobescu, dirijor : Victor Gulescu.

GALAȚI

„Bagatella” de Leon Klepper, „Balada” de Ciprian Porumbescu (solist

Aurel Olariu), „Trei jocuri din Ardeal” de Achim Stoia, „Dans simfonic” de Sergiu Sarchizov și „Cio-bănașul” de Paul Constantinescu, dirijor : Alecu Sfetcu ; „Poemul simfonic „Aurel Vlaicu” de A. Drăgan, (primă audiție), dirijor : Ury Schmidt.

BOTOȘANI

„Trei jocuri din Ardeal” de Achim Stoia, și „Dans simfonic” de Sergiu Sarchizov, dirijor : Cornelia Voina ; „Dans țărănesc” de Const. Dimitrescu și „Ochi albaștri” de Eduard Caudella (solistă Cornelia Gavrilăscu), dirijor : Max Weber.

TG. MUREȘ

„Trei dansuri românești” de Theodor Rogalski, dirijor : G. Petrescu.

BAIA MARE

„Concert pentru pian și orchestră” de Mansi Barberis (primă audiție pe țară), solistă Grete Milețineanu, dirijor : Silviu Zăvulovici ; „Uvertura Moldova” de Eduard Caudella (primă audiție), dirijor : Vasiliu Becea ; „Divertisment rustic” de Sabin Drăgoi, dirijor : Erich Bergel.



Comemorarea lui George Enescu la Paris



J. Bordeneuve, secretar de stat pentru artă și literatură rostindu-și cuvîntul.

Cu prilejul împlinirii a doi ani de la moartea lui George Enescu au avut loc la Paris impresionante manifestări omagiale, închinată marelui nostru compozitor și interpret.

La 4 mai, ministrul R. P. Romine în Franța, Mircea Bălănescu, împreună cu colaboratori ai legației, delegația guvernamentală culturală romină, în frunte cu academicianul Mihail Ralea, Ion Dumitrescu, prim secretar al Uniunii Compozitorilor din R.P. Română, reprezentanți ai Ministerului de Externe și ai Ministerului Artelor al Franței, Bondeville, directorul Teatrului Național de Operă din Paris, compozitorul Marcel Mihalovici, sculptorița Margareta Lavrillier-Cosăceanu, scriitorul Claude Sernet, secretarul Asociației de prietenie Franța-România, Eugene Kerbaul, Kolomba Vironca, reprezentanți ai presei, etc., au depus coroane de flori la mormîntul lui George Enescu din cimitirul Père Lachaise.

În după-amiaza zilei de 6 mai a avut loc la Conservatorul național de muzică și la Teatrul de operă o manifestare deosebit de calduroasă a prieteniei romino-franceze: solemnitatea dezvelirii a două busturi ale lui George Enescu, oferite de Academia R.P. Romine și Uniunea Compozitorilor din R.P. Română, opere remarcabile ale sculptorilor Margareta Lavrillier-Cosăceanu și Gheorghe Anghel. Ceremoniile s-au desfășurat în prezența ministrului R.P. Romine în Franța — Mircea Bălănescu — a d-lui Jacques Bordeneuve, secretar de stat pentru artă și literatură, a delegației guvernamentale culturale romine și a unei numeroase asistențe, compusă

din personalități politice, oameni de cultură, critici și interpreți muzicali, foști prieteni, elevi și colaboratori ai maestrului.

Solemnitatea de la operă a fost radiodifuzată de postul de radio francez și retransmisă ulterior pe posturile noastre de radio.

În cuvîntările sale, Mircea Bălănescu a vorbit despre strălucita carieră de compozitor și interpret a lui George Enescu, subliniind dragostea de patrie care l-a animat pe marele

muzician-patriot pînă în ultima clipă a vieții sale. „George Enescu — a spus apoi vorbitorul — a iubit mult Franța, — cu care temperamentul său de latin își găsea multe afinități“.

„Ceremonia care ne reunește astăzi aici — a spus în încheiere ministrul R.P. Romine în Franța — coincide cu noile eforturi pe care le întreprindem pentru a dezvolta și pentru a strînge și mai mult legăturile culturale dintre România și Franța. Astăzi, și lucrul acesta nu poate decît să ne bucure, compatrioți de-ai noștri și de-ai dv., filozofi, oameni de știință, poeți, romancieri, muzicieni, cineaști, se întîlnesc, discută, schimbă păreri, experiențe, metode de lucru, într-o atmosferă de largă înțelegere. Ei toți speră că din aceste contacte personale, stabilite aici, vechea noastră prietenie se va dezvolta, se va reînnoi în spiritul stimei și respectului reciproc, al egalității fructuoase și promițătoare, așa cum se cuvine între țări care își dăruiesc valori una alteia“.

În cuvintele sale, dl. Jacques Bordeneuve, secretar de stat pentru artă și literatură, a evocat creația lui Enescu, insistînd mai ales asupra operei „Oedip“, care a fost prezentată pentru prima oară la Opera din Paris. Vorbînd despre personalitatea lui Enescu, dl. Bordeneuve a spus:

„Pilda pe care ne-a dat-o Enescu este una dintre cele mai emoționante pe care am putea-o găsi în întreaga

istorie a artelor. Cînd spunem că Enescu nu trăia decît pentru muzică exprimăm un adevăr recunoscut de toți, și pe care el însuși îl arăta în modul cel mai convingător: familia mea, spunea el, este alcătuită din muzicieni, astfel că am rude pretutîndeni... Acesta a fost marele artist Enescu, slujitor incomparabil, pînă la abnegație, al artei sale.

Sînt fericit să exprim, în numele guvernului Republicii Franceze, recunoștința noastră guvernului Republicii Populare Romine care, cu prilejul celei de-a doua comemorări a morții lui George Enescu, a oferit Conservatorului Național din Paris acest bust — omagiu al scumpei sale patrii — bust care păstrează amintirea acestui strălucit artist, exemplu admirabil pentru elevii săi, simbol a ceea ce este comun în cultura celor două țări ale noastre și mărturie a universalității unei arte care nu cunoaște frontiere“.

Apoi, în seara zilei de 7 mai a avut loc, la legația noastră de la Paris, un concert la care au participat: delegația guvernamentală culturală romină, ministrul R.P. Romine din Franța, reprezentanți ai corpului diplomatic din Paris, printre care ambasadorii U.R.S.S., Finlandei, R.P. Albania, Iranului, Indoneziei, Etiopiei etc., funcționari superiori din Ministerul Afacerilor Externe, numeroase personalități din viața culturală și artistică, numeroși profesori universitari între care: André Langevin, René Maublanc, Maset, ziarista Geneviève Tabouis, deputații Raymonde Drone, Rabaté, Florimond Bonte, Georges Maranne, funcționari superiori de la U.N.E.S.C.O ca Maurice Marchal, Michel Dard etc.

Au fost executate creații ale marelui compozitor romîn și anume: „Impresii din copilărie“ — opus nr. 28 pentru vioară și pian, în interpretarea lui Ștefan Gheorghiu, (vioară) și Valentin Gheorghiu (pian); „Pie-să de concert“, interpretată de muzicienii francezi Marie Thérèse Chailley, (violă) și Nicolas Astrinidis (pian); „Sonata în la minor, pentru pian și vioară“, interpretată de Valentin Gheorghiu și Ștefan Gheorghiu.

Concertul s-a bucurat de un deosebit succes, asistența aplaudînd îndelung pe valoroșii interpreți ai operelor lui George Enescu.

Mîndru Katz în Franța și Islanda

În cursul lunii martie pianistul Mîndru Katz, artist emerit al R.P.R., a întreprins un turneu de concerte peste hotare. Succesele dobîndite de interpretul român sînt oglindite în cronicile apărute în presa occidentală, din care spicuiem cîteva crimonpe.

Ziarul „*Franc Tireur*” din Paris, sub titlul „Mîndru Katz, pianist” și sub semnătura criticului muzical L. Algazi, scrie între altele: „Pianistul român Mîndru Katz dispune de vitalitatea și suflul indispensabil operelor de mare anvergură ca Sonata în re minor de Beethoven sau ca cea în si bemol de Chopin... Succesul pe care l-a obținut marți seara, în sala Gaveau, constituie o frumoasă încurajare, dacă nu chiar o consacrare”.

În ceea ce privește presa din Islanda, sub inițialele G. G. citim în „*Albydubladid*” din Reykjavik: „Este un lucru rar să fim vizitați de un artist român, dar în prezent ne vizitează unul cu numele Mîndru Katz. El este un pianist distins. Tehnica sa este extraordinară, exprimarea deosebit de clară, are suficient temperament, fără sentimentalitate, de exemplu în Chopin. Suita lui Enescu în Re-major... interesantă și demnă de remarcat. Haydn și Beethoven... bine interpretați cum era de așteptat. Chopin... interpretarea independentă și tehnică în așa fel încît era o delectare să-l ascuți”. Apoi cronicarul Vikar, în articolul său „Minunat recital”, din „*Morgunbladid*” spune: „Mîndru Katz este un pianist eminent, din punct de vedere tehnic aproape perfect și înzestrat cu un spirit și o sensibilitate neobișnuită, care a reușit să scoată din bătrînul instrument de la Austurbæjarbio, o frumusețe de un farmec rar”.

Iar Björn Franzson în „*Pjodviljinn*”, apreciază astfel recitalul dat la Austurbæjarbio de interpretul nostru: „De data aceasta publicul a avut prilejul să asculte pe un tînr pianist din România, Mîndru Katz, care a cîntat la Austurbæjarbio miercuria și joia trecută, sub auspiciile „Societății muzicale” și care s-a produs în mai multe țări din Europa în ultimul timp și va continua să se producă aici. Katz a început recitalul cu o suită în Re-major de compatriotul său Enescu, care este în general considerat cel mai mare compozitor din România (născut în 1881). A urmat apoi o serie scurtă cu variațiuni de Haydn și sonata în re-minor (op. 31,2) de Beethoven. Partea finală a programului a fost dedicată în întregime lui Chopin: Sonata în si-minor, Nocturna în Mi-major, șase preludii și trei studii. Compozițiile lui Chopin

au fost fără îndoială minunate executate, dar autorul acestor rînduri crede că artistul a excelat în prima jumătate a programului. Executarea sonatei lui Beethoven a fost minunată. N-a lipsit tehnica, nici frumusețea tonalității, nici abilitatea muzicală, energia și finețea. Tușeul ușor în scurta arie a lui Haydn a fost admirabil. Katz este unul din acei pianiști care nu sînt numai înzestrați cu măiestrie tehnică ci și cu o natură artistică reală și alte calități; de aceea el Fără îndoială, el este unul din cei reușește cît se poate de bine să mai buni pianiști care s-a produs impresioneze pe ascultătorii săi. la noi”.



Mîndru Katz împreună cu violonistul Loveday și pianistul Cassini

BIBLIOGRAFIE ȘI DISCOGRAFIE

Studii progresive pentru vioară de E. Cobilovici

Către sfîrșitul lui 1955 apărea în viața o binevenită lucrare de pedagogie instrumentală: Studii progresive pentru contrabas, purtînd subtitlul Game și intervale în modul minor melodic, de Iosef Prunner, artist emerit al R.P.R., profesor cu o activitate de peste 45 de ani la Conservatorul din București. În cuvîntul introductiv, autorul arată că în prezentarea materialului i-a fost de un real folos colaborarea cu Emil Cobilovici.

Cobilovici are o apreciable experiență formată de-a lungul a mulți ani. A cîntat vreme îndelungată la vioară în orchestra Filarmonicii unde activează și în prezent, a fost profesor de vioară timp de 30 de ani (actualmente funcționează la Școala Populară de Artă din București).

Preocupările de pedagogie violonistică ale lui s-au concretizat în trecut într-o lucrare publicată în 1932 de către editura pariziană Henry Lemoine și intitulată: Tableaux synoptiques des sons harmoniques du violon. Ea prezintă un interes nu numai pentru tinerii violoniști ci și pentru compozitori. Lucrarea a fost elogios apreciată de George Enescu, George Georgescu, Pierre Monteux etc. Credem că republicarea ei la noi ar fi folositoare.

În anii din urmă Emil Cobilovici a

dat la iveală trei caiete de „Studii progresive pentru vioară” tipărite de E.S.P.L.A.

Primul caiet, op. 3. — Game și intervale în modul minor melodic — a apărut în 1955 fiind scris în colaborare cu I. Prunner. Al doilea și al treilea caiet, — op. 4 arpegii și op. 5: Game și arpegii în duble coarde, reprezentînd rodul muncii personale a lui Cobilovici — au apărut de curînd.

Cercetînd lucrarea putem desprinde calități din care menționăm:

— Elasticitatea metodei: profesorul cu care lucrează elevul are puțința să-i indice acestuia fragmente de exerciții corespunzătoare gradului lui de cunoștințe (poziției) la care a ajuns în studiul vioarei.

— Exercițiile sînt toate întemeiate pe modul minor melodic, ceea ce oferă posibilități sporite de ordin intonațional, auditiv și tehnic, în formarea și dezvoltarea acurateții, articulației și agilității instrumentale.

— Tonalitățile (majore și minore) posibile pe aceeași treaptă a gamei — alterată sau nealterată — sînt reduse la o singură gamă, transpunerea putînd fi ușor făcută de elev după modelul unui „medalion” explicativ întîlnit la începutul exercițiilor.

— Nu se pornește de la gamă, ca de

obicei, ci ea e obținută treptat, apărind ca o rezultată. Se construiesc exerciții pe fiecare grad al scării muzicale folosite ca tipar. Sînt consacrate de asemenea exerciții speciale pentru buna intonare a difișilor intervale alterate. Gama cromatică și gama sunetelor armonice intră și ele în preocuparea autorului.

— Arpeggiile sînt prezentate în poziție largă, strînsă și mixtă, în stare directă, răsturnarea I-a și a II-a, fiecare grup avînd un exercițiu final de sinteză.

— Intervalele armonice în duble corzi (de la unison pînă la decime) formează un material didactic bogat, tratat cu metodă și adîncime, în multiple combinații. Însfîșit, se mai adaugă exerciții de forte și piano cu aplicații la duble corzi.

Ținînd seama de lipsa de material muzical didactic resimțită acut la noi, putem spune că alături de alte lucrări de acest gen datorate lui Adrian Sarvaș și Eugen Căteanu, studiile progresive ale lui Emil Cobilovici, reprezintă

un aport modest dar de mare preț la dezvoltarea școlii noastre violonistice.

E. P.

O culegere de cîntece tipărite la Craiova

Salutăm inițiativa Casei Regionale a Creației Populare din Craiova care a editat o colecție de 21 coruri, prelucrări ale folclorului regional. Lucrările corale din colecția de față împlinesc o lipsă care s-a făcut simțită în activitatea Ansamblului Artistic de Stat „N. Bălcescu” și a numeroaselor formații corale de amatori din regiunea Craiova.

Culegerea de față cuprinde prelucrări ale cîntecelor populare propriu-zise pentru coruri mixte și bărbătești. Prelucrarea „cîntecelor propriu-zise” este justificată prin proporția lor în creația populară, cît și de importanța lor în practica artistică actuală a maselor munci-

toare. Tematica poetică a acestui gen este foarte bogată și variată.

Culegerea a cuprins într-un mănunchi varietatea de teme a acestui gen de cîntec, demonstrînd o justă alegere a compozitorilor care au abordat întregul conținut social și etic al folclorului nostru.

Cele mai multe cîntece populare au fost prelucrate cu măiestrie, lucru ce dovedește simț artistic și meșteșug în arta scriiturii corale. Vreau însă să mă opresc asupra unor lipsuri cu dorința ca asemenea observații și sugestii să poată servi pentru publicațiile viitoare.

În primul rînd, la cele mai multe cîntece lipsesc indicațiile metronomice. Se pot semna de asemenea și o serie de greșeli care s-au strecurat în partiturile cîntecelor.

O lipsă simțită este punctuația eronată a textului atît în cuprinsul cîntecelor cît și în extras. Aceste greșeli dau de lucru dărijorilor în privința frazării, a respirației și în general a unei juste interpretări a bucății corale, căci o punctuație greșită sau o punctuație care nu există, poate schimba sensul expresiv al muzicii.

B. CH.

Răsfoind

PRESA MUZICALĂ

de peste hotare

Sovetskaia Muzika. Articolul de fond al nr. 3, intitulat „Înainte de cel de-al II-lea congres al compozitorilor sovietici” — face o scurtă trecere în revistă a succesorilor muzicii sovietice din ultimii ani și arată cîteva din sarcinile ce stau în fața congresului. Tot în legătură cu congresul apar articole de discuții ale lui Ianis Ivanov, P. Apostolov, I. Zak, T. Bizgo și P. Radzik privind probleme ale esteticii creației, ale criticii, interpretării, propagandei muzicii sovietice și probleme ale muzicii uzebece. K. Adjemov publică un articol festiv despre Alexandr Gedike, compozitor, organist, pedagog sovietic din generația vîrstnică. D. Rabinovici analizează al VI-lea cvartet de coarde de Șostakovici. Creația lui G. Maiboroda este trecută în revistă de N. Gherasimov, iar unele cîntece de E. Rodîghin de către B. Manjora. A. Medvedev și Rodion Șcedrin fac bilanțul decadelor artei și literaturii estone, care a avut loc la Moscova. De un mare interes este analiza făcută de L. Mazel concepției muzical-teoretice a lui Boris Asafiev. Rubrica „Interpretare” cuprinde fragment din „Sînt

dirijor” de Charles Munch, o prezentare a cîntăreșului rus Figner (la centenarul nașterii sale), una a cîntăreșului eston Georg Ots; Irma Ianzem face o consistentă dare de seamă despre concursul „Musorgski” (interpretarea pieselor vocale ale marelui compozitor). „De peste hotare” — rubrică bogată — cuprinde însemnări din Bulgaria (K. Molcanov și K. Sakva), Japonia (L. Oborin), Ungaria (E. Tumarkina), Mexic, (H. O. Lasete) ș.a. Se publică numeroase cronici, recenzii, informații.

L'Art musical populaire — Buletinul Federației muzicale populare din Franța publică în numărul special pe ianuarie și februarie material în legătură cu cel de-al IV-lea Congres al Federației muzicale populare (10-11 noiembrie 1956). La Congres, compozitorul Louis Durey a prezentat un raport amplu care a fost discutat de delegați. Au participat la dezbateri invitați de peste hotare. În revistă se publică o notă biografică despre Jean Louis Martinet și una despre Dmitri Șostakovici (cu prilejul publicării de către F.M.P. a trei din poemele sale pentru cor

a capella), se menționează armonizări de cîntece populare românești și compoziții de S. Drăgoi, I. Chirescu, ș.a. etc.

The Music Review. De unde avea o apariție lunară, „The Music Review” apare trimestrial, astfel încît primul număr pe acest an (al 18-lea de apariție) este pe luna... februarie. Conținutul este la un înalt nivel muzicologic. Guy Marco analizează varietatea mijloacelor cu care Purcell realiza plasticitatea muzicală în exprimarea imediată a sensului cuvintelor din lucrările sale. Sidney Newman, cunoscutul critic muzical englez, aduce la cunoștință conținutul unei pagini de schițe pentru lucrări de Mozart. În această pagină se întîlnesc un „Presto” de 8 măsuri și un „Choro” de patru ca. „idei pentru opera seria”, cîteva măsuri pentru cvintet (clarinet și coarde) și zece note dintr-un „canto fermo”. Jane Larne studiază, „Ritmul armonic în Simfoniile de Beethoven” iar William Austin face o aprofundată analiză tehnică a concertului de orchestră de Bartók. Informații, note bibliografice și discografice îmbogățesc sumarul revistei.

