

MUZICA

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

ANUL VII

M A I

Nr. 5/1957

Cuprinsul

Rezoluția celui de-al doilea Congres al Compozitorilor Sovietici. (pag. 3)

Decada Culturii R.S.F.S.R. (pag. 5)

PAGINI DIN MUZICA NOASTRA

George Breazu

Tiberiu Brediceanu sărbătorind 80 de ani de viață — Cuvînt rostit la „Concertul festiv Tiberiu Brediceanu“ — (pag. 6)

Ion Dumitrescu

Cîntărețul dragostei și al optimismului. — Cuvînt rostit la „Seara de cîntece de Ion Vasilescu“ — (pag. 11)

Liviu Rusu

Un veac de la nașterea lui Eusebie Mandicevski. (pag. 14)

CREAȚII ROMINEȘTI

Arminiu Cassvan

Trio pentru coarde de Ludovic Feldman. (pag. 17)

PROBLEME ȘI DISCUȚII

N. Parocescu

Pentru un punct de vedere științific în predarea muzicii. (pag. 22)

NOI CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA CÎNTECULUI POPULAR

Ladislav Mokry

Cercetări actuale ale cîntecului popular slovac. (pag. 27)

Diego Carpitella

Probleme actuale ale muzicii populare în Italia. (pag. 31)

Wang Hsin

Dezvoltarea cîntecului popular în China Nouă. (pag. 34)

P. Kurzbach

În legătură cu muzica populară germană nouă. (pag. 36)

VIATA MUZICALA

Maniștări Festive

Concertul Tiberiu Brediceanu — *Silvian Georgescu* (pag. 40); Seară de cîntece de Ion Vasilescu — *J. V. Pandeleșcu* (pag. 40).

Oaspeți de peste hotare

Alex. Gauk și Mihail Vaiman — *Mihail Rădulescu* (pag. 40); E. Malinin și J. Palenicek — *Alfred Hofmann* (pag. 41); Janine Andrade — *R. Mihail* (pag. 43); Nada Toncici — *Al. Colfescu* (pag. 43).

Alte maniștări muzicale

Orchestra de cameră a medicilor — *Ada Brumar* (pag. 44); Concerte de sonate — *Doru Popovici* (pag. 44); Două formații muzicale de amatori — *Al. A. C.* (pag. 45); Activitatea Filarmonicii din Cluj — *Gh. Merișescu* (pag. 46); Viața muzicală la Focșani — *T. Coiman* (pag. 46).

DIN ȚARĂ ȘI DE PESTE HOTARE

G. Dendrino

După vizita în Uniunea Sovietică. (pag. 47)

Activitatea muzicală în țară; Breviar; Concurs de cîntece și poezii patriotice și ostășești.

Supliment

LUCRĂRI INSTRUMENTALE

de

Alfonso Castaldi

40 pagini

lei 5

Rezoluția celui de-al doilea Congres al Compozitorilor Sovietici

Compozitorii sovietici s-au adunat la cel de-al II-lea Congres Unional al lor în anul când popoarele Uniunii Sovietice se pregătesc pentru sărbătorirea solemnă a celei de a 40-a aniversări a Marelui Octombrie.

La Congres au fost ascultate raportul lui T. N. Hrennikov, secretarul general al Uniunii Compozitorilor Sovietici și co-

rapoartele lui B. M. Iarustovski — despre creația pentru teatrul muzical a compozitorilor sovietici și a lui G. N. Hubov — despre critica muzicală.

Delegații la Congres — reprezentanți ai culturii muzicale multinaționale din Țara sovietică — au analizat multilateral problemele importante ale creației muzicale, ale criticii muzicale și ale culturii muzicale în general.

Sîntem mîndri de aprecierea înaltă dată muzicii sovietice în salutul adresat Congresului de către Comitetul Central al P.C.U.S. și sîntem profund recunoscători partidului pentru atenția statornică și sprijinul pe care-l acordă neîncetat muncii noastre de creație.

Compozitorii sovietici au venit la cel de-al doilea congres strîns uniți în jurul partidului și plini de hotărîrea de a-și pune toate forțele lor, toată capacitatea și pricepera în slujba intereselor poporului.

Muzica sovietică multinațională are importante realizări în creație, acumulate de ea de-a lungul întregului drum măreț al dezvoltării sale.

În cei 40 de ani de existență a regimului sovietic au fost create multe lucrări minunate în diferite domenii ale creației muzicale. Cîntecul sovietic de masă a devenit un factor de o mare însemnătate obștească; cele mai bune modele de cîntece au intrat adînc în viața poporului și au devenit populare. Multe dintre simfoniile sovietice, cantatele și oratoriile, lucrările instrumentale de cameră s-au bucurat de o înaltă apreciere nu numai la noi în țară, dar și dincolo de hotare. Printre operele și baletele scrise de compozitorii sovietici sînt lucrări cu înalte merite artistice.

Aceste succese au fost realizate datorită fap-

Cel de-al doilea Congres Unional al Compozitorilor Sovietici a constituit un eveniment de cea mai mare însemnătate pentru dezvoltarea culturii muzicale realist-socialiste. Cu acest prilej au fost ridicate și dezbătute numeroase probleme legate de creația, muzicologia și educația muzicală din Uniunea Sovietică. Aceste probleme nu au numai importanță principală pentru viața muzicală sovietică ci, prin numeroase fire, sînt legate de dezvoltarea muzicii la noi. În acest spirit vom publica în curînd un articol în care se vor trage din materialele Congresului, învățăminte referitoare la problemele muzicii noastre.

În numărul de față dăm publicității Rezoluția celui de-al II-lea Congres al Compozitorilor sovietici, în care se oglindesc multe din rezultatele dezbaterilor care au avut loc în acest for de seamă al culturii muzicale sovietice.

tului că compozitorii și-au însușit metoda realismului - socialist, care constituie baza dezvoltării întregii arte sovietice. În cadrul acestei metode unice se profilează o mare varietate de stiluri individuale de creație, de maniere și procedee de exprimare muzicală. Artă realismului-socialist nu cunoaște

tendențe „de nivelare“, ea nu acceptă nici un fel de șablon, netezire, respingînd tot ce încălțează fantezia creatoare a artistului și tot ce împiedică manifestarea pregnantă și din plin a înclinațiilor sale individuale.

Continuînd înaltele tradiții ale muzicii clasice ruse, muzica sovietică ocupă un loc de frunte, o poziție înaltă în cultura muzicală universală din zilele noastre. Ea servește muzicienilor din țările străine drept o puternică forță de atracție. Reflectînd veridic viața și năzuințele maselor populare, pătrunsă de un înflăcărat umanism, muzica realistă sovietică se opune cu hotărîre artei decadente a burgheziei imperialiste, care renunță la idealurile înalt democratice, este lipsită de credința în om, în forțele sale creatoare constructive, care a ajuns la un total marasm ideologic și estetic.

Unul dintre rezultatele importante ale acestei ultime perioade este întărirea legăturii de creație între compozitorii din țara noastră. Uniunea Compozitorilor s-a transformat într-o adevărată organizație unională. O serie de popoare frățești din U.R.S.S., care doar după Marea Revoluția Socialistă din Octombrie au avut posibilitatea dezvoltării muzicii lor naționale culte, și-au format și dezvoltat școli noi de compoziție.

Legăturile internaționale dintre compozitorii sovietici și muzicienii progresiști din străinătate și în primul rînd din țările de democrație populară, contactul lor prietenesc s-a lărgit și s-a înviorat deosebit de mult.

Rîndurile compozitorilor sovietici au fost completate cu un grup numeros de tineri talenți.

Congresul constată că în munca Uniunii Compozitorilor a conducerii și secretariatului ei au

existat și lipsuri serioase. Neglijarea însemnătății măiestriei artistice și înțelegerea superficială, greșită, a realismului și a caracterului popular au dus la aprecieri nejuste ale unor lucrări.

Conducerea Uniunii Compozitorilor Sovietici și publicația sa — revista „Sovetskaia Muzika“ — n-au reușit să desfășoare o largă discuție creatoare.

În activitatea secretariatului și a comisiei Uniunii Compozitorilor sovietici problemele de ordin organizatoric și administrativ au ocupat un loc neobișnuit de mare în dauna sarcinilor de bază ale Uniunii în calitate de organizație de creație.

O influență binefăcătoare asupra dezvoltării creației muzicale, cât și asupra întregii arte sovietice au avut-o hotărârile celui de-al XX-lea Congres al P.C.U.S. Aceste hotărâri au ajutat compozitorilor sovietici să-și însușească profund sarcinile ideologice și de creație care le stau în față.

Sarcina principală și hotăritoare a tuturor compozitorilor sovietici constă în a crea lucrări care să reflecte veridic și în mod artistic viața contemporană a poporului nostru. Tema contemporană nu este pur și simplu una dintre numeroasele teme ale artei sovietice, ea trebuie să fie o permanentă bază, sufletul întregii munci a unui compozitor sovietic.

Congresul cheamă compozitorii să-și sporească eforturile lor pentru ca să dea poporului lucrări muzicale mai numeroase și mai variate, cu un înalt nivel artistic, în care să se reflecte veridic și pregnant minunata realitate sovietică. Muzica noastră trebuie să întruchipeze în primul rând idealurile pozitive ale contemporaneității, să înalțe spiritele și să le înnobileze, să contribuie la formarea psihicului sănătos, integru al noului om — constructor al comunismului. Mijlocul cel mai puternic și cel mai eficient de afirmare a elementului pozitiv în muzică este melodia largă, clară, care pornește din adâncul inimii omului.

Întreaga activitate a Uniunii Compozitorilor trebuie să fie îndreptată spre ajutorarea compozitorilor în realizarea sarcinilor de creație, contribuind la unirea lor strinsă pe fundamentul principiilor realismului socialist. Pentru aceasta nu trebuie să existe nici un fel de mărginiri, nici un fel de îngrădiri în libertatea căutărilor creatoare. Avînd permanent în memorie necesitatea de a lupta, atît împotriva tendințelor nesănătoase, spre experimente estetice formale, cât și împotriva naturalismului vulgar, a caracterului cenușiu și șablonului, trebuie să ținem seama de diversitatea stilurilor în creația diferiților compozitori, și de faptul că metoda realismului-socialist permite numeroase moduri de rezolvare a sarcinilor de creație comune întregii arte sovietice.

La baza discuției creatoare trebuie să fie puse întrecerea liberă între diferite curente, respectarea reciprocă și tovărășească și atitudinea

deferentă față de părerile și aprecierile existente. Este absolut necesar ca în Uniunea Compozitorilor să se creeze o atmosferă de înaltă exigență față de calitatea artistică a muzicii, față de măiestria în întruchiparea ideilor în creație.

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

Trebuie să remarcăm că în acest domeniu există lipsuri mari. Îndrumarea mișcării muzicale de amatori, educarea muzicală a copiilor și tineretului și, în special, predarea muzicii în școala medie, sînt cu totul nesatisfăcător organizate. Unele organizații de stat răspîndesc prin intermediul discurilor, de pe scena estradei și pe diferite alte căi, modele pur și simplu triviale, care strică și denaturează gustul muzical al poporului.

Congresul primește cu satisfacție informația Ministrului Culturii din U.R.S.S., N. A. Mihailov, cu privire la măsurile trasate de Ministerul Culturii pentru îmbunătățirea muncii de educație muzicală și de propagandă a muzicii și își exprimă încrederea că aceste măsuri vor fi traduse din plin în viață.

Congresul își exprimă mulțumirea către Comitetul Central al P.C.U.S. pentru hotărârile luate în legătură cu organizarea societății unionale corale, și se adresează tuturor compozitorilor, chemîndu-i să ajute la realizarea acestei acțiuni deosebit de importante.

Congresul subliniază importanța pe care o prezintă crearea unei noi edituri — „Compozitorul sovietic“ —, a cărei muncă trebuie să aducă o însemnată îmbunătățire în situația editării muzicii sovietice. O atenție deosebită trebuie să fie acordată de editură publicării creației compozitorilor din republicile unionale și autonome.

Congresul salută înființarea unei noi reviste săptămînale — „Viața muzicală“ — care va da posibilitatea să se reflecte mai larg și mai bogat viața artei muzicale sovietice. O dată cu aceasta, Congresul consideră necesar să remarce atenția extrem de mică care se dă în presa periodică generală problemelor de muzică. Este necesar să se ajungă ca în ziarele centrale, republicane, din ținuturi și regiuni, evenimentele din viața muzicală sovietică să-și găsească în mod sistematic oglindirea.

Congresul constată că situația acțiunii de culgere, de studiere și propagare a creației muzicale populare este nesatisfăcătoare. Lipsește un centru unic care să coordoneze și să orienteze întreaga muncă ce se duce în acest domeniu. Crearea unui astfel de centru este una dintre sarcinile importante ale muzicii sovietice.

Noua conducere a Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S., aleasă de Congres, va trebui să ia măsuri pentru îmbunătățirea hotărîta a muncii întregii organizații a compozitorilor, concentrîndu-și atenția asupra problemelor importante

de creație legate de dezvoltarea muzicii sovietice și făcînd din discuția creatoare largă și liberă o metodă de bază în rezolvarea acestor probleme.

În fața conducerii Uniunii Compozitorilor Sovietici stă sarcina de a uni și mai mult rîndurile compozitorilor și de a înlătura orice rămășițe de cliici și tot ceea ce împiedică adevărata prietenie creatoare între compozitori.

În același timp, conducerea Uniunii Compozitorilor Sovietici va trebui să rezolve o serie de importante probleme practice, legate de îmbunătățirea acțiunii de propagare și editare a muzicii sovietice, de dezvoltarea științei și criticii muzicale, de organizarea învățămîntului și educației muzicale, de crearea unor condiții cît

se poate de favorabile pentru munca de creație a compozitorilor și muzicologilor.

Congresul propune conducerii să analizeze căile de antrenare a interpreților la o participare cît mai activă la viața de creație a Uniunii Compozitorilor.

Conducerea trebuie să studieze cu atenție toate propunerile făcute la Congres și să țină seama de ele în munca practică.

Congresul exprimă încrederea fermă în faptul că, sprijinindu-se pe înțeleptele indicații ale partidului comunist, întărind neîncetat legătura cu viața marelui noastre patrii și perfecționînd măiestria realistă, compozitorii sovietici vor putea să îndeplinească întru totul datoria lor față de popor și să atingă adevărate culmi ale realismului-socialist în muzică.

Decada culturii R. S. F. S. R.

Între 18 și 28 mai are loc decada culturii din R.S.F.S.R. De decadă sînt legate o serie de manifestări muzicale — concerte, spectacole, emisiuni radiofonice, conferințe, articole în presă — care au menirea de a face o succintă evocare a drumului culturii muzicale ruse pînă la Marea Revoluție Socialistă din Octombrie și o trecere în revistă a marilor succese repurtate de muzicienii ruși în anii Puterii Sovietice.

Decada culturii din R.S.F.S.R. constituie un nou prilej de adîncire a cunoașterii tezaurului bogat al literaturii și artei ruse, un nou prilej de întărire a vechilor relații muzicale dintre poporul român și poporul rus.

Decada are loc la puțină vreme după comemorarea centenarului încetării din viață a lui Mihail Ivanovici Glinka, „părintele muzicii ruse”, care a ridicat la o treaptă nouă încercările vrednicilor dar mai modeștilor săi înaintași.

Totodată, decada culturii din R.S.F.S.R. are loc în anul acesta în condițiile pregătirilor pentru sărbătorirea Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, care a deschis drum înfloritor artei muzicienilor ruși contemporani.

Muzicienii noștri salută decada culturii din R.S.F.S.R., exprimîndu-și încrederea că ea va contribui la dezvoltarea mai departe a legăturilor de prietenie creatoare.



Tiberiu Brediceanu sărbătorind 80 de ani de viață

- Cuvînt rostit la „Concertul festiv Tiberiu Brediceanu” -

de **GEORGE BREAZUL**

laureat al Premiului de Stat

Mari serbări românești aveau loc în 1905 la Sibiu, cu prilejul inaugurării muzeului etnografic; erau organizate de către „Astra”, „Asociațiunea transilvană pentru literatura română și cultura poporului român”, ai cărei conducători căutaseră să dea evenimentului un cît mai puternic răsunset. La fel cu vechile societăți secrete de dincoace de munți și cu Filarmonicile din prima jumătate a secolului trecut, ca și „Societatea pentru fond de teatru român”, înființată, în Transilvania, în 1870 și, de altfel ca și „Liga culturală”, „Liga pentru unitatea culturală a tuturor rominilor”, înființată dincoace de munți în 1891 — semnificativ îndeajuns, în ziua de 24 ianuarie, — pentru „a cultiva conștiința solidarității în întreg neamul românesc și a întreține o mișcare care să legitimizeze misiunea culturală a rominilor în Orient”, la fel cu ele, avea și „Astra”, fondată în 1861, un scop cultural mărturisit care ascundea unul politic nemărturisit, dar clar determinat. Printre solemne slujbe bisericesti, avîntate cuvîntări, reprezentării de teatru, alături de punerea în scenă a operetei „Moș Ciocîrlan” de bucovineanul Tudor Flondor și de concertul societății corale „Carmen”, venite cu Kiriac în frunte și cu cîntecele lui Vidu în glasurile carmeniştilor înadins la Sibiu, printre atîtea „fapte adevărat istorice” — cum le numește Iorga, care, împreună cu alți romîni din părțile noastre, trecuse munții ca să participe la serbări, — printre aceste fapte, o inovație: *Poemul muzical etnografic „Transilvania, Banatul, Crișana și Ma-*

ramureșul în port, joc și cîntec”. Autorul era un tînăr bănățean, fiul lui Coriolan Brediceanu, vajnicul luptător pentru dreptatea poporului nostru și eliberarea lui de sub asuprirea habsburgică, era TIBERIU BREDICEANU, veneratul nostru maestru sărbătorit astăzi.

Culesese din numitele ținuturi cîntece și jocuri populare, le prelucrase pentru aceste momente festive, mai compusese un preludiu și o horă și alcătuisese poemul muzical-etnografic, simbolică întruchipare a unității cugetului și simțirii romînești din cuprinsul bătrînescului cîntec al Mioriței. În cultul iubirii de popor și de me-leagurile pe care s-a născut și crescut, în însuflețirea vervei părintelui său, în patriotica trudă a Lugojuului românesc și în cultul muzicii clasice și romînești, oficiat sub veghea mamei sale, bună pianistă, din familia Răduleștilor, sora Sofiei Vlad-Rădulescu — care, cea dintîi a cules, aranjat și publicat faimoasa „Lugojană”, — Tiberiu Brediceanu ajunsese la această maturitate de gîndire ca să conceapă și să reprezinte în imagini muzicale visul care înflăcărase pe frunțașii vieții romînești, pe toți cei ce, de la vlădică și pîn’ la opincă, se adunaseră aci, la Sibiu, ca într-un integral plebiscit, să se rostească, în văzul și auzul lumii, asupra năzuințelor celor mai legitime ale poporului nostru.

*

Prin fapta Brediceanului, ca un glas înainte al chemărilor ancestrale, muzica transilvană, viersul de foc al doinei și agerimea ritmică a jocurilor, răsuna în strălucirea festivă a serbărilor, împletindu-și firul de aur în minunea darurilor artistice, în belșugul de frumusețe al straielor și uneltelor, al țesăturilor, cusăturilor și alesăturilor din muzeul etnografic al Sibiuului. Și astfel, pe scena „împodobită cu lucruri romînești, ca dintr-un sat ideal”, *Brediceanu urcă poporul creator de valori spirituale, poporul nostru*, cu tot ce are el mai de preț în plămuirile și realizările sale artistice. Nu după mult timp, „Poemul muzical-etnografic” poartă mîndria originalității artei populare a Ardealului românesc și în alte centre transcarpatine, apoi mai departe, pînă la Budapesta și Viena, iar în 1929, completat cu material artistic din toate ținuturile romînești, ca împlinire a unui vis secular, sub titlul „Romînia în port, joc și cîntec”, la București, în capitala țării întregite.

Evident, pentru ca Brediceanu să poată ajunge la înțelegerea vieții artistice romînești, așa cum este ea oglindită în „Poemul muzical-



Prof. George Breazul, laureat al Premiului de Stat rostit-du-și cuvîntarea la sărbătorirea lui Tiberiu Brediceanu.

etnografic", nu au fost suficiente lecțiile de pian începute cu mama sa și cele de teorie și armonie ce i-au fost predate de muzicantul Iosif Czegka, ci a fost necesară asimilarea substanțială a aceluia ardent patriotism, al cărui exponent politic era însuși tatăl său, precum și muzica națională, cu puternice rezonanțe istorice, în special cea moldovenească și bucovineană, care se cânta de „Reuniunea de cântări și muzică” din Lugoj. Era în vîrstă de 13 ani și își aduce aminte bine de cînd Musicescu, cu corul mitropolitan de la Iași, în triumfalul său turneu de concerte prin Ardeal și Banat, s-a oprit în memorabilul popas din Lugoj, care orienta activitatea Reuniunii lugojene spre melodia populară și contribuia la caracterizarea creației corale a lui Ion Vidu. Iar ca elev al lui Iacob Mureșianu la Blaj, Brediceanu, nu numai că își continuă studiile de teorie și tehnică muzicală, ci își verifică înclinațiile artistice și își întărește convingerile în principiile stilului românesc, pe care învățatul și inimosul său profesor îl reprezenta în practica și știința muzicală a aceluia timp. În revista „Musa Romînă” din 1 ianuarie 1894, Iacob Mureșianu publica „*Ardeleana*, după cum se cântă prin Banat, culeasă de Tiberiu Brediceanu” — o adevărată lozincă pentru desfășurarea activității ulterioare a tînarului, care nu avea atunci mai mult de 17 ani. În alt număr al revistei blăjene apare „*Bagă, Doamne, luna-n nor, doină din Banat*”, care trecea repede munții, pătrundea în repertoriul de concert al soliștilor, precum și al lăutarilor bucureșteni de la finele veacului trecut și zidea punți de legătură între inimile romînești de dincolo și de dincoace de Carpați. Începuse, încă din 1891, să culeagă melodii populare din Banat, de la vestitul lăutar român Nicolae Iancu-Iancovici, apoi și de la alții, extinzîndu-și de la stabilirea în Sibiu, spațiul cercetărilor și culegerilor, la întreg Ardealul. De reținut și subliniat atenția cu care Brediceanu urmărește nu numai autenticitatea liniilor melodice și a metro-ritmicii muzicii populare, ci și ceea ce este specific în execuția cîntecelor și jocurilor romînești. El observă, învață și reproduce însuși cu deosebită abilitate mișcările de dansuri, le joacă și caută să transpună pe claviatura pianului felul propriu de a cînta al țărănilor și instrumentiștilor populari. Admira pe Liviu Tempea cum cîntă muzică romînească la pian și relevă lipsurile de expresie romînească de care suferă în această privință marea majoritate a interpreților noștri. Continuă studiile muzicale cu Hermann Kirschner la Sibiu, iar mai tîrziu cu Paul Richter la Brașov. În timpul studiilor juridice, pe care le face la Budapesta, Bratislava, Cluj, Viena și Roma, Brediceanu ia contact strîns cu viața muzicală a acestor centre studiind îndeosebi muzica maghiarilor și slovacilor și nu numai că își îmbogățește cunoștințele de specialitate, ci, confruntînd, comparînd muzica diferitelor popoare cu cea a țării sale, își lămurea particularitățile melodice și



TIBERIU BREDICEANU
(o fotografie recentă)

ritmice, precum și maniera de execuție a cîntecelor și jocurilor romînești. Așadar, cînd, în 1905, „Poemul muzical-etnografic” urca scena festivă a Sibiului, Brediceanu acumulasă o serie de prețioase învățăminte din comoara de înțelepciune a înaintașilor săi, dar și din propria experiență artistică și științifică. Pe de altă parte, „Poemul” nu dovedește numai fericitele auspicii sub care prinde a se dezvolta activitatea lui Brediceanu, ci conține în sine în germen, diversitatea preocupărilor care se disting și se integrează în personalitatea lui, caracterizînd cele trei aspecte principale care o alcătuiesc: creatorul, omul de știință și organizatorul.

Din acel an, din 1905, se cunosc deci, *prelucrări* ale sale de folclor, melodii valorificate în admirabile ghirlande melodice și acordice care în anul următor, încep să apară, imprimate în atrăgătoare condiții grafice, cele dintîi în editura „Luceafărul” din Budapesta. În ediția a șasea, din 1929, ele au titlul „*Doine, cîntece și balade romînești pe teme populare*”, 80 de melodii cu textele poetice respective, în 10 căiete; de netăgăduit, cea mai bogată și valoroasă colecție de muzică populară autentic romînească aranjată pentru voce și piano, sursa unică pînă în timpul din urmă, totdeauna indispensabilă, pentru partea romînească din programele de concerte ale cîntăreților soliști din țară, precum și de peste granițe, ca Lucia Cosma, Veturia Triteanu. Aca de Barbu, Veturia Ghibu, Emilia Guțianu-Alessandrescu, Valentina Crețoiu, Arta



Coperta cărții lui Coriolan Brediceanu, tatăl lui Tiberiu Brediceanu, în care sînt adunate date cu privire la „Reuniunea romînă de cîntări și muzică din Lugoj”.

Florescu, Goar Gasparian (Uniunea Sovietică), Viorica Ursuleac (Viena), Stela Roman (New York), Traian Grozăvescu, George Folescu, Constantin Stroescu, Ștefănescu Goangă, Nicolae Secăreanu, Șerban Tassian ș.c. În același timp, apar și 8 caiete, conținînd în ediția din 1930, 64 „Jocuri populare romînești” pentru piano, iar alături de aceste minunate cîntece și jocuri, seraficele 18 „Colinde” aranjate pentru voce și piano sau piano solo.

Un tablou vibrant — cum însuși autorul relatează — încheie „Poemul muzical-etnografic”: „O șezătoare la țară, în care fetele torceau sau cuseau, iar feciorii desfăceau porumb; un cioban le cînta din fluier”. Pe scena de teatru, Brediceanu urcă nu numai pe cei ce cîntă, ci și poporul adunat la această muncă în comun, pe care economistul Karl Bücher o descoperea și în țara noastră, și o descria în faimoasa lui carte, „munca și ritmul”, stabilind că, fără muzică, șezătoarea sau claca nu se poate închipui. Lui Brediceanu, acest gen de muncă i-a sugerat ideea compunerii unei lucrări de teatru muzical, „cu glumele, ghicitorile, cîntecele și dansurile nelipsite și atît de caracteristice șezătorilor noastre sătești”. De menționat, cum, de la această sugestie, trece el la precizarea ideii și la înfăptuirea ei, mai ales, — pildă pentru creatori și muzicologi — felul cum se documentează: citește schița „La clacă” și romanul „Două neamuri” de Sandu Aldea, face minu-

țioase cercetări personale pe teren, mai studiază lucrările de literatură populară — Jarnik-Bîrseanu („Doine și strigături”), Enea Hodoș („Poezii populare din Banat”), Dr. D. Ionescu și I. Daniil („Culegere de descîntece din județul Romanați”), Artur Gorovei („Cimiliturile romînilor”) — cum și notele particulare ale lui Atanasie Marienescu, N. Petre-Petrescu, D. Isverniceanu, S. Liuba, A. Iana și I. Popu asupra obiceiurilor de la șezătoare. A întocmit apoi un scenariu, după care Sandu Aldea și I. Borcia au scris libretul. Iar la această bogată informație științifică, el adaugă *culegerea și transcrierea de cîntece și jocuri de melodii și versuri populare* care sporeau neconținut. În stăpînirea unui atare material documentar, etnografic, muzical și literar, umplîndu-și mîntea și inima de frumusețea obiceiului, a muzicii și poeziei populare, pășește Brediceanu la compunerea acestei „icoane de la țară” — cum își intitulează el lucrările de teatru muzical — și astfel ia ființă „La șezătoare”.

Cînd, în 1908, se comemora la Sibiu, un sfert de veac de la încetarea din viață a lui Ciprian Porumbescu, s-a executat atunci opereta „Crai nou” a celui prăznuit, iar pentru a da comemorării și mai solemn caracter, s-a reprezentat, pentru prima oară, și „La șezătoare”, făcîndu-se în acest chip și legătura istorică a evenimentelor muzicale romînești, în care realizările lui Brediceanu îi gravau numele. Presa timpului relevă în entuziaste cuvinte importanța lucrării, un ziar german din localitate considerînd icoana de la țară, drept prețios dar făcut de Brediceanu poporului său, scris din iubire adîncă față de naționalitatea căreia compozitorul aparține. Făcînd reflecții asupra caracterului muzicii romînești din „La șezătoare”, același periodic găsea că structura ei se deosebește de „normele scării” — cum se pronunța recenzentul — și nu a împrumutat din nici una din cele patru intonații autentice bisericești, subliniind „depresiunea psihică, cu totul specială, rămasă din vremile vechi” a muzicii romînești. „Apăsarea poporului romîn în cursul veacurilor, e reogîndită în ea”.

Melodiile și versurile folosite și prelucrate artistic de către Brediceanu sînt lamura cîntecului și jocului popular din Transilvania, lamură a expresiei lirice romînești. Ele nu cad la întîmplare sub pana compozitorului; nici nu s-ar fi putut, de altfel, dacă se ține în seamă considerabilul număr de peste 2000 melodii, notări după auz sau înregistrări fonografice, care formează *colecția de folclor* a sărbătoritului nostru de azi. Această colecție nu este cunoscută. Abia cu acest prilej festiv, putem lua cunoștință de apariția colecției de 170 melodii culese în 1910, în urma însărcinării Academiei Romîne de atunci, din 18 comune rurale din Maramureș. În afară de altele, sînt de reamintit amplele cercetări de folclor făcute în anii 1921—1925, în 82 comune ale Banatului, al căror rezultat este cuprins în marea colecție de 810 melodii;

printre ele sînt și primele culegeri ale melodiilor baladei „Miorița“. Nici în notarea și înregistrarea acestui bogat material folcloric, Brediceanu nu procedează fără riguros spirit critic, ci alege numai ceea ce este de valoare artistică și științifică deosebită, din aproape toate ținuturile locuite de romîni, muzică vocală și instrumentală, precum și versuri populare.

*

Din mulțimea și varietatea melodiilor de care este înconjurat și de care dispune, Brediceanu procedează la alegerea acelor pe care le consideră *propriu prelucrării, valorificării artistice*. În cultivarea muzicii romînești, el socotește acest act de alegere, de selecție ca una, prima, din cele cinci etape pe care le parcurge, formulîndu-le teoretic, el însuși astfel :

I. — Alegerea melodiilor populare potrivit felului său propriu de a le folosi în diferitele forme ale compoziției ;

II. — Scrierea pe note a melodiilor cît mai apropiată de realitate și adevăr ;

III. — Prelucrarea folclorului muzical în forma sa primordială, adică în limitele date de însăși creația muzicală a poporului, chiar de la acest prim prilej de armonizare, ținînd seama, prin acompaniament, de promovarea și susținerea autenticei expresii romînești a temelor alese ;

IV. — Dezvoltarea sau amplificarea firului melodic al unor teme ajustîndu-le, unde a simțit că e necesar, și cu preludii, interludii sau finaluri compuse într-un adecvat ton și spirit autohton romînesc. În această etapă clasează el și prefacerea unor melodii de joc în cîntece, aplicîndu-le și texte potrivite, precum și înlocuirea textelor unor doine și cîntece mai puțin potrivite cu altele mai valoroase din punct de vedere literar ;

V. — Înșirîșit, unei a cincea etape aparțin lucrările sale muzicale compuse în sens și spirit romînesc, cu totul independent de folclor.

Dar, cu oricîtă claritate ar fi formulate, aceste etape — le-am numi, mai degrabă principii sau reguli de compoziție romînească — ele exprimă numai unele aspecte ale concepției de care este călăuzită și animată activitatea artistică și științifică a creatorului și gînditorului în care apare *omul Brediceanu*, persoana lui morală, profilul psihologic al lui, structurată de cea trăsătură fundamentală a firii sale, cea estetică, configurîndu-l ca veridic *homo aestheticus*, și de severul său *simț de răspundere* : față de creația populară, față de obștea romînească în care ea își are geneza, cum și față, în primul rînd, de „inteligenta“ transilvăneană și bănățeană, și în general de cea romînească și de lumea de cultură, în care transferă, străluminată de procedeele artistice, producția culturală a poporului nostru. Astfel de transfigurări, generalizări și creații proprii sînt doinele, cîntecele, baladele, colindele, horele și jocurile romînești



Cîteva din recent apărutele lucrări muzicale ale lui Tiberiu Brediceanu.

Conservatorul de muzică și artă dramatică, precum și Opera Națională din Cluj, prima operă de stat din țara noastră.

Ca director al Operei Române din București, Brediceanu a organizat orchestra proprie a acestei instituții și a pus în scenă 5 lucrări ale compozitorilor români; iar în calitate de președinte al Comisiunii pentru Arhiva fonogramică și publicarea de folclor muzical, a întreprins cea dintâi activitate oficială, de Stat, pentru cercetarea științifică a cîntecului și jocului popular.

Și astfel, în graiul luminos al cronicii înfăptuirilor artistice, științifice și organizatorice, istoria toarnă bronzul figurii maestrului pe care îl sărbătorim și îl privim înălțându-se în perspectiva timpurilor ce au fost și ce vin. Iar maestrul însuși, înclinat asupra portativelor, sîrguiește fără preget, senin, sigur de drumul pe care l-a deschis în cultura românească și pe care merge hotărît înainte. Revizuieste un studiu mai întins asupra ritmului ternar în muzica noastră populară, e preocupat de originea ei, încheie o lucrare asupra interferențelor muzicii noastre cu a megieșilor.

*

„Pe-un picior de plai,
Pe-o gură de rai“...

Brediceanu, identificat cu poporul cîntecului Mioriței, toarce mai departe firul de aur al melosului românesc;

„Coboară din munți,
Din munții cărunți“...

Cîntă dorul și jalea, întristările și bucuriile și aspirațiile în viersul înfiorat al doinelor, al cîntecelor și baladelor;

„Mioriță laie,
Laie bucălaie“...

Cîntă înainte, maestru al poporului nostru! În străfunduri de inimi românești răsună ecoul cîntării tale.

În armonia imnică a festivităților aniversare, a omagiului de admirație și recunoștință a celor ce urcă și coboară piscurile însoțite ale vieții, unim sărbătorește glasul nostru: MULȚI ANI TRAIASCĂ!

Cîntărețul dragostei și al optimismului

- Cuvînt rostit la „Seara de cîntece de Ion Vasilescu“ -

de ION DUMITRESCU

prim-secretar al Uniunii Compozitorilor
maestru emerit al artei
laureat al Premiului de Stat

Concertul de astă seară nu este o aniversare, nici moment festiv și nici popas în cariera de compozitor a lui Ion Vasilescu — cu discursuri și duiioase aduceri aminte.

Nu știu cîți ani are Ion Vasilescu și nici nu vreau să știu astăzi, cîte decenii de compoziție împlinește. Știu numai atât, că a intrat de mult în viața mea și am impresia că-l cunosc de întotdeauna — deși ne-am întîlnit tîrziu, cînd „își pusese ghiocel în păr“...

Ne-am cunoscut de aproape și ne-am împrietenit de-a binelea acum cîțiva ani în urmă, cînd ne-am hotărît cu toții să luptăm la Uniunea Compozitorilor pentru muzica românească.

Și de atunci, Ion Vasilescu a întinerit și înflorește cu fiecare ispravă, cu fiecare succes al muzicii noastre, pentru că trăiește numai pentru ea.

Vreau să spun că între muzicienii noștri de prestigiu, care au înțeles rosturile și perspectivele muzicii românești de azi și-i închină zi de zi dragostea și energiile lor, Ion Vasilescu reprezintă, în afară de compozitorul activ, pe înțeleptul sfătuitor — inima caldă și neobosită pentru toți oamenii și toate problemele Uniunii.

De el ne-am legat cu toții prin tinerețea și avîntul muzicii noastre — și sub acest aspect nu pot să mi-l închipui așa de curînd pe Ion Vasilescu pensionar al Fondului Muzical, nici aniversat cu program și nici expediat în dosarul istoriei muzicii.

Concertul pe care îl prezintă Uniunea Compozitorilor și Filarmonica în această seară, e un concert ca toate concertele obișnuite în ultimul timp și pe care publicul larg a început să le caute și să le îndrăgească. Face parte dintr-un ciclu, început acum doi ani din inițiativa Uniunii, pentru popularizarea muzicii și muzicienilor noștri, cu grijă și deosebită atenție.

Din alt punct de vedere, însă, concertul nostru poate părea ciudat pentru o parte din auditori.

Un concert de muzică „ușoară“ plasat sub prestigiul Filarmonicii de Stat și Uniunii Compozitorilor, care are loc într-o sală destinată muzicii de cameră; apoi, cîntăreți cu reputația bine stabilită — eu i-aș numi „vedete“ ale Teatrului de Estradă și ale muzicii ușoare la microfon și pe discuri — reduși la apariții modeste, chemați să interpreteze cu discreție și

într-o atmosferă de concert de cameră melodiile simple, acompaniate — vă anunț, numai de un singur pian — fie el susținut chiar de admirabilii Theodor Cosma și Iancu Körössy!

Unde e orchestra, unde sînt triourile vocale, unde e dirijorul întăritat, unde sînt prelucrările orchestrabile americane și regia execuției cu trombonii urcați pe scaune, glisînd languros, cu trompetele chiuînd în tavan, cu buchetul de saxofoni răgușiți gîfîind în legănări grotești printre disonanțe și hărmălaia tobelor mari și mici? Unde e celesta, chitara electrică și contrabasul ciupit, în definitiv, unde e spectacolul, unde e comperul să ne pună în subiect și în atmosferă, să ne dreagă pofta de ascultat, ca la ospețele la care măscăriciul dezlănțuie apetele, prezentînd în parte fiecare fel de bucate?!

Cei care gîndesc așa, să știe că intenționat le-am procurat decepții. Le sînt dator însă o explicație:

Noi am socotit că muzica lui Ion Vasilescu n-are nevoie de ambalaj special, melodiile lui calde și sincere n-au nevoie de costumație înzorzonată ca să le îmbrace sărăcia și să le ascundă platitudinea. Inspirația autentică și șlefuirea atentă dau forță și înțeles chiar numai firului melodic singur.

Am împins deci interpretarea spre concert, nu spre spectacol — spre simplitate și discreție, tocmai pentru a pune în evidență frumusețea

permanentă a melodiilor și noblețea inspirației lui.

Și aici, nu pot să nu mă opresc și să repet cu glas tare crezul compozitorilor noștri în primordialitatea melodiei. Muzica noastră populară, din care purcedem cu toții, ne învață acest lucru. Iar în tezaurul comorilor melodice care trăiesc și vor trăi întotdeauna în muzica românească prin forța lor de expresie și de frumusețe — melodiile lui Ion Vasilescu își au locul și rostul lor.

Poporul nostru este creator de melodii — așa putea spune „numai de melodii“ — a căror esență vine direct din acest mare suflet colectiv și străbate de peste milenii.

Cu „de dor“, „de ducă“, „de joc“, „de jale“ și „de nuntă“, „cu busuiocu-n păr“, „cu lăutarii după mine“, cu „glasul roților de tren“ se împlinesc și se împletește laolaltă repertoriul nostru popular.

Eu mi-am umplut toată copilăria și tinerețea cu studiul unei muzici grave și austere, cu exerciții de armonie, contrapunct și fugă. Afară de acestea, n-am iubit decît muzica populară și vă mărturisesc că multă vreme am disprețuit plăcerile altor muzici. Și cu toate acestea, în ziua în care am ascultat în șir melodiile lui Ion Vasilescu, am constatat că le cunosc pe toate. Sînt melodii pe care le-am învățat fără să le studiez și le-am găsit fără să le caut. S-au lipit de inima mea și nu le-am uitat.

La fel — socotesc că și dumneavoastră veți întîlni în această seară cîntecele care v-au fost dragi întotdeauna. Și dacă o să ne lăsăm purtați în voia lor, toată gheața severității, toată morga nefirească, toată importanța profesională, pe care ni le atribuim, se vor topi — ca să rămînem oameni la fel cu toți cei mulți, înduioșîndu-ne pînă la lacrimi și rîzînd de bucurie.

Și mai am ceva de spus cu privire la acest concert: un lucru serios și important:

Concertul de astă seară e o primă ieșire organizată pe teren, e un atac, o defensivă și o ofensivă în același timp — o șarjă de melodie românească împotriva valurilor de mambouri, bughi-ughi, sambe dezmățate și rock and roll-uri, care amenință de la o vreme să cotropească din nou gusturile și tineretul nostru. De altfel, melodiile lui Ion Vasilescu se aliniază în programul de față, purtînd steagul zdrențuit și mîndria celor 30 de ani de luptă, în crezul muzicii românești.

Azi, mai mult ca oricînd, privind înapoi, ne putem da seama că peste „Creolele“, „Lolele“, „Valenciile“, „Rioritele“, „Mimosele“, „Halleluyle“, „Argentinele“, „Negritele“, „Ilonele“, „Ramonele“, „Muciaciosii“ și „Alibabalele“ — dacă le mai țineți minte — peste charlestoanele, foxurile, shimyurile și jazzurile pripășite pe malurile Dîmboviței, ca binecuvîntări ale influențelor cosmopolite de tot felul dintre cele două



Maestrul Ion Dumitrescu rostindu-și cuvîntul la „Seara de cîntece de Ion Vasilescu“.

războaie, au străbătut și cântă melodiile sfioase ale lui Ion Vasilescu și ale altora, încălzind inimile celor care vedeau și văd în întunecatele răătăciri, pieirea culturii și schimonosirea sufletului nostru.

Aproape fără excepție, melodiile lui Ion Vasilescu cântă dragostea, iar cine cântă dragostea, cântă viața, cântă optimismul, cântă dorul de bine. Ion Vasilescu poate fi numit „trubadurul îndrăgostiților“. De la „Azi noapte te-am visat“ pînă la „Drag îmi e bădița cu tractorul“, iubirea cîntată de el e iubirea sufletelor tinere, curate, candido, e dragostea omului mic, a modestului cetățean, care încearcă primii fiori și care-și visează căsuța cu florile-n fereastră și nevasta cu copii în brațe.

Deși contemporan în bună parte cu un șir de generații de îmbuibăți și o societate de huzur — Ion Vasilescu rămîne fără reproș, cîntărețul popular, iubit de cei mulți și modești, pentru care a înnobilit dragostea și a exaltat optimismul și voia bună. Nimic otrăvitor, nimic destrămat, languros, afectat, vulgar în muzica lui. Eterna tinerețe și dragoste cîntată în forme vii și limpezi pentru toți. O duioșie profund omenească învăluie în parfumul ei toată această muzică. Și dacă o lași să te răzbată pînă la inimă, te face să plîngi cu gîndul la atîtea lucruri pe care pînă atunci le uitaseși...

— „Te-am așteptat plîngînd, atîtea nopți de-a rîndul, fiindcă numai tu mi-ești gîndul și viața mea...”

— „Te-aștept diseară-n Cîșmigiu, pe aceeași bancă unde-am stat...”

— „La balul de sîmbătă seara cu cine mi-e drag voi dansa, cu dorul și dragostea mea...”

— „Iubesc, iubesc, iubesc și-mi vine să cînt, să rîd să plîng...”

— „Ar fi păcat să crească-n lume flori

„De n-ai fi tu să le culegi;

„Ar fi păcat să scrii în vers comori.

„De n-ai fi tu să le-nțelegi...”

Pentru cîți nu se potrivesc aceste versuri ?

Iar cînd e vorba de Bucureștiul meu, vă spun că de multe ori mi-a stat pe inimă să-l cînt și eu măcar ca Ion Vasilescu.

Din orice colț al lumii te-ntorci la el, încerci nu numai euforia revederii, dar și mirajul, recunoscut peste tot, al unui oraș cîntat aproape la fel ca Parisul și Viena.

„La margine de București / pe strada mea / umbrită de doi tei / Cu un covrigar și-n colț cu un grătar de mititei...”

„Din marginea ta, București / n-aș mai pleca oricît mi-ar fi de rău / pămînt de-aș mîncă și apă de-aș bea din șanțul tău...”

Dacă creația artistică nu se poate reduce numai la fenomenul spontan, dacă arta implică o gîndire și gîndirea poate fi oricît de adîncă,



ION VASILESCU

problema accesibilității se pune clar: în scara de valori, care înlesnește urcușul neîntrerupt către muzica mare — această muzică „mică“ își are de împlinit rosturile ei.

Dar, în definitiv, cine poate să spună cu precizie cînd încetează „muzica mică“ și cînd începe muzica mare? Și cine știe dacă muzica mică nu poate fi de multe ori mare?...

Ce vreți voi, criticilor severi și încruntați, ce mă priviți de sus, voi, muzicienilor solemnii și neînduplecați, ce vreți cu mine dacă-mi plac cîntecele simple și directe, cînd vreau să rîd la soare și să plîng la focul amintirilor?

Și muzica asta pe șapte note ticluite în taină cu grija și modestia poporului — care tot din puține lucruri face fapte mari, mă emoționează mai adînc decît o dodecafonie serială, cerebrală, zămislită din riglă și compas!

Și vă mărturisesc că mi-ar plăcea să umblu „cu lăutarii după mine“, decît să dansez „manibo“ și „iubesc cîrciumioara la șosea unde cîntă un țambal și c-o vioară“ decît orchestra de jazz isteric de la restaurantul din centru...

Iertați-mă dacă prin organizarea acestui concert și prin mărturisirile pe care vi le-am făcut, n-am fost întru totul pe placul tuturor.

Dar vom continua...

Un veac de la nașterea lui Eusebie Mandicevschi

de LIVIU RUSU

Aspectele culturale istorice sub care se înfiripează școala noastră națională de creație muzicală sînt multiple. Nu este suficient să ne dăm seama că, venind în contact cu apusul, ni s-a deschis orizontul unei vieți muzicale noi, cu totul altul decît ni-l ofereau genurile milenare ale cîntecului popular și formele cultice, trecute și ele prin seculare și capricioase schimbări, ale cîntecului bizantin. Acest proces de influențe, întîlnind aici un stadiu neevoluat de civilizație muzicală, nu are numai un rol activ, unilateral, de stimulare a forțelor creatoare locale. El recuperează, de la început chiar, valori pentru cultura muzicală apuseană, precizînd un aspect de interdependență. Agenții apuseni, în genere profesioniști ce iau lumea în picioare în căutarea unui loc mai bun pentru existența lor, întîlnesc uneori forțe creatoare mai puternice, care, neputîndu-se realiza în faza nedevelopată a tinerei vieți muzicale, se desprind din orbita culturii naționale pentru a se adapta la condițiile favorabile ale culturii muzicale apusene. Geniul lui George Enescu, deși cel mai strălucit, nu este singurul exemplu în această nouă ambianță culturală, dovedind înclinarea către muzică a poporului nostru, puterea lui de creație.

În lumea muzicală a Vienei, sub oblăduirea lui Johannes Brahms, și-a început cariera, de învățat al muzicii și compozitor, Eusebie Mandicevschi, fiul unui preot român din Bucovina cu oarecare filiațiuni slave. S-a născut în Cernăuți la 18 august 1857. Într-o atmosferă familială deosebită de cea pe care o cunoaștem din casa bătrînului Iraclie Porumbescu, unde prestanța de scriitor în legătură cu Vasile Alecsandri și alți gînditori progresiști imprima lui Ciprian o atitudine revoluționară față de stăpînirea habsburgică, se dezvoltă firea muzicală a lui Eusebie.

Și aici există tradiția unor preocupări intelectuale — fratele mamei sale Veronica, născută Popovici, este renumitul profesor de istorie de la Facultatea de teologie din Cernăuți, dr. Eusebie Popovici, primul care sprijină pe tînărul Eusebie să se dedice unei profesii muzicale —, mai puțin pregnantă din punct de vedere național, dar în schimb avidă să cuprindă o etică umanistă, înțelegătoare, a năzuințelor spirituale ale tuturor popoarelor conlocuitoare în vechea Austrie. În casa preotului Vasile Mandicevschi, cu slujba în satele Băhrinești (Rădăuți) și Molodia (Cernăuți), unde au crescut opt copii, se făcea multă muzică. Eusebie, al treilea copil, Ecaterina, sora mai mică născută în 1867,

și George (1870—1907) vor deveni profesioniști ai muzicii, ceilalți, trei surori și doi frați — Erast și Constantin — amatori. Amintiri și fotografii arată familia reunită în diferite împrejurări în ansambluri corale și instrumentale.

Eusebie Mandicevschi și-a început studiile muzicale la Cernăuți, împotriva voinței bunicii sale, profesorul de teologie Constantin Popovici, la care este găzduit. Tînărul muzician își lua sub braț sonatele de Mozart și le studia, nestingherit în grădină. Nu avea nevoie de pian ca să citească muzică sau să-și noteze încercările de creație. Compozitorul Isidor Vorobchievici (1836—1903) îi observă înclinările și îi dă primele îndrumări sistematice. Progresele au fost remarcabile. La vîrsta de 16 ani dirijează o cantată proprie în cadrul Societății Filarmonicii din Cernăuți, întemeiată în anul 1862, și la a cărei școală de muzică a învățat, se pare, și cu I. Vincent (1819—1901), profesor cunoscut prin scrieri teoretice. Doi ani mai tîrziu, după terminarea liceului, în 1875, se înscrie la Universitatea din Viena, ca să studieze limba germană și istoria, istoria artei și știința muzicii. Mijloacele materiale ale părinților fiind minime, se ajutara dînd lecții particulare. Probabil că în casa fabricantului Faber l-a cunoscut pe Johannes Brahms. Acesta îl trimite să studieze compoziția la G. Nottebohm (1817—1882), un elev al lui Mendelssohn, Dehn și Sechter. Se păstrează la „Gesellschaft der Musikfreunde“ din Viena originalul scrisorii din 1879, prin care Brahms recomandă călduros, în calitate de membru al Comisiei de burse pentru artiști împreună cu Eduard Hanslick (1825—1904) și Carol Goldmark (1830—1915), pe compozitorul român pentru a fi sprijinit*). Întors din campania din Bosnia (1878), Eusebie Mandicevschi începe o activitate multilaterală de *dirijor de cor* — Wiener Singakademie, Faber-Chor, Hornbostel-Chor, Miksch-Chor și corul său propriu pe voci egale — unde cultivă interesul cercurilor muzicale pentru literatura corală „a cappella“ din veacurile XVI-XVIII (1879—1920); *dirijor de orchestră* — Orchesterverein der Gesellschaftermusikfreunde (1892—1896); arhivar și bibliotecar al aceleiași societăți de la 1887 pînă la sfîrșitul vieții, identificîndu-se cu tradiția muzicală vieneză care dai-

*) Weitau am meisten zu loben erachte ich Mandyczewski, dessen Vorlagen ernstlich erfreulich sind. Sie zeigen nicht nur in Allem, was zu lernen ist, einen bedeutenden, ruhigen und sicheren Fortschritt; sie geben auch Zeugnis von einer Entwicklung seines Talents, die man immerhin nicht berechtigt war zu erwarten. Citat după K. Geiringer — Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eusebius Mandyczewski. (Zeitschrift für Musikwissenschaft — Mai 1933).

nuieste aici de la începutul veacului XIX, din vremea marilor clasici; *profesor* de la 1896 la Conservatorul societății, care se transformă în 1909 în „Staatsakademie für Musik und Darstellende Kunst“ unde a predat istoria muzicii, studiul instrumentelor și istoria instrumentelor, armonia, contrapunctul și literatura cîntului; *organizator de expoziții muzicale* — prezentarea secției istorice a societății sale cu ocazia expoziției internaționale pentru muzică și artă dramatică din 1899 la Viena, o expoziție istorică Brahms cu ocazia dezvelirii monumentului acestuia la Meiningen în 1899, o expoziție Beethoven la 150 de ani de la nașterea sa la Viena, o expoziție Brahms la Viena, comemorînd 25 de ani de la moarte, organizarea unei expoziții Schubert, tot la Viena, la 125 de ani de la naștere; *editor și adnotator al marilor clasici* — prima editare integrală a operelor lui Franz Schubert (Breitkopf und Härtel), pentru care fapt i se decerne titlul de „doctor sine examine“ al Universității din Leipzig, prima editare integrală a operelor lui Joseph Haydn (Breitkopf und Härtel), și prima editare integrală a lui Johannes Brahms, (Breitkopf und Härtel), revizuirea sonatelor de Beethoven după edițiile cele mai vechi văzute de autor, scoaterea la iveală a unor compoziții inedite ale acestuia, „Zweite Beethoveniana“ de Nottebohm, a unor lucrări de Johann Sebastian Bach, Antonio Caldara și altor compozitori, realizînd basul continuu, reconstituind manuscrise și adnotînd date științifice. Mai face parte timp de decenii întregi din diferite comisii ale statului pentru probleme artistice, fiind cinstit cu diferite distincții, dintre care cea mai frumoasă este, poate, cea de cetățean al orașului Viena, orașul tradiției clasice a muzicii. La 13 iulie 1929, în vîrstă de 72 de ani, Eusebie Mandicevschi se stinge, nu departe de aici, la Sulz. Orașul de care s-a legat prin munca sa fără preget și care i-a devenit a doua patrie, îi ridică alături de mari muzicieni, mormîntul de onoare.

Elevii săi, circa 1000, după cum afirmă el însuși în schița biografică întocmită la cererea fratelui său Constantin Mandicevschi, la 2 decembrie 1923, pentru a fi trimisă lui D. Kiriac, sînt răspîndiți în toată lumea. Cităm din aceștia pe Karl Prohaska (Viena), Heinrich Rietsch (Praga), Gustav Jenner (Marpurg in Hessen), Leone Sinigaglia (Torino), Rosario Scalero (New-York), Henry Hadley (Boston), Robert Thomas Brandt (Odesa), Rudolf Béla (Elveția), dr. Hans Gal (Edinburgh), Richard Brodkorb (Cernăuți) ș. a. Dintre elevii romîni s-au distins George Mandicevschi, Ecaterina Mandicevschi, Constantin Șandru, Ilarie Verenca, Emil Dinu Riegler, Ion Scărlătescu și, mai ales, Marțian Negrea.

Opera sa, cuprinzînd scrieri muzicologice și compoziții, este și ea destul de însemnată.

Din cauza pasiunii cu care s-a dedicat edițiilor critice ale marilor clasici, nu a dorit să ocupe, după retragerea lui Eduard Hanslick,



Eusebie Mandicevschi, cu soția și fiica sa.

catedra de știința muzicii la Universitatea din Viena, al cărui urmaș a fost, după cum se știe, Guido Adler *).

Diferite studii răspîndite prin revistele de specialitate ale vremii, numeroase analize pentru programele marilor concerte din Viena (1900—1912), articole de critică în „Deutsche Kunst und Musikzeitung“ din Viena (1890—1900) și „Musical Times“ din Londra (1901—1908), lucrarea asupra simfoniilor lui Schubert (1885), considerații asupra cîntecului popular rus și a corului Slavianski etc. merită să fie traduse și publicate în limba romînească.

O însemnată latură a activității sale o prezintă creația, mai ales că prin aceasta își leagă numele direct de cultura romînească. În afară de cîteva lucrări instrumentale — o sonată din tinerețe, 30 de variațiuni și 10 variațiuni pe teme de Haendel, prelucrări de coral ș. a., întreaga operă este vocală. Acest învățat pe care-l consultau muzicienii de seamă ai timpului, a rămas prins sufletește în sfera de sensibilitate estetică a mediului cultural din Bucovina, a năzuințelor creatoare ce s-au ivit aici. Este ceva în noi care ne atrage într-una spre locurile îndepărtate ale copilăriei. Așa cum țaranul, plecat peste mări și țări, revine după ani de zile la pămîntul său, tot astfel Eusebie Mandicevschi spre sfîrșitul lungii sale vieți, închinată promovării vieții muzicale vieneze, se întoarce la cîntecul popular romînesc. Contribuția sa la

*) Vezi K. Geiringer op. cit. pag. 306.

dezvoltarea muzicii noastre reprezintă o față necunoscută în istoria muzicii.

Ne aflăm încă în perioada de adunare a materialului documentar necesar unui studiu mai temeinic asupra vieții și operei lui. Din fondul de manuscrise al Academiei R.P.R. obținut prin donație și achiziție de la familie, ce cuprinde în întregime cele 12 cicluri liturgice după Sf. Ioan Gură de Aur, lipsesc multe din lucrările profane, compoziții originale și prelucrări de cîntece populare. Academia posedă copia primelor două volume — 52 și 80 cîntece din cele 200 de cîntece armonizate după colecția lui Alexandru Voevidca. Volumul 3 — 68 de cîntece — se află la fiica sa Virginia Cisartz în Mönichkirchen. Tot acolo se află un fragment din cantata „În Țara fagilor“, 21 coruri pentru voci de femei cu texte românești, 11 coruri cu texte ucrainiene, pentru voci de femei și unul bărbătesc, 74 de cîntece pentru copii cu texte germane, un pachet cu lucrări din epoca studiilor liceale ș.a. Parte din cîntecele populare românești armonizate pentru cor mixt au fost editate de către cel ce scrie aceste rînduri în „Culegere de coruri din compozitori bucovinieni“ (1938). Alte cîteva coruri se mai găsesc în biblioteca Ion Vicoveanu din Vicovul de Jos și, probabil, în biblioteca Societății Carmen din București. Nu știm unde sînt cele patru cantate compuse cu diferite ocazii și rămase netipărite, precum și o serie întregă de cîntece populare germane, rusești și maghiare, prelucrate pentru cor sau pian. Am intervenit pentru obținerea de la Viena a compozițiilor tipărite (op. 1. 8, apărute între anii 1881—1885), printre care se află și 18 cîntece românești cu texte în majoritate de Vasile Alecsandri, traduse în limba germană de I. Wiedmann.

Prin enumerarea aceasta, desigur necompletă, dorim să atragem atenția cititorului asupra bogăției unei opere, care a fost răvășită în bună parte în timpul ultimului război mondial, și a cărei reconstituire prezintă serioase dificultăți de investigație pe teritoriul a cel puțin trei țări.

Stilul în care a compus Eusebie Mandicevski denotă principiile unui riguros academism. Impulsurile sale creatoare nu sînt atît de puternice încît să profileze un caracter muzical original. Contactul cu muzica populară românească, care i-ar fi putut asigura operei sale această trăsătură de noutate, de prospețime, îl reia într-o epocă tardivă, cînd cariera sa muzicală se apropia de sfîrșit, cînd prodigioasa sa putere de muncă înclina să se istovească, ceea ce face ca aceste realizări ale sale, la care a lucrat în ultimii ani ai vieții cu rîvnă și dragoste, să poarte pecetea aceluiași scolasticism armonic apusean, nu totdeauna adecvat cîntecului popular. Este interesant de constatat că în scrisorile dintre Mandicevski și Brahms (1882—1896), publicate de K. Geiringer, nu se găsește nici un cuvînt cu privire la muzica populară românească, ceea ce chiar dacă s-ar

fi întîmplat, nu știm ce interes ar fi trezit în preocupările lui Brahms. Eusebie Mandicevski nu este un revoluționar, cum era Ciprian Porumbescu, care nu se sfiște să cînte lui Giuseppe Verdi din toată inima doina romînească și care în permanență este obsedat de viziunea unei culturi muzicale izvorîte din popor. În munca de harnică furnică a acestuia, îngropat în arhiva muzicală de la Gesellschaft der Musikfreunde, se ascunde corectitudinea pedantă a unui filolog, care nu crede că anumite canoane ale tradițiilor clasice ar putea lua apă vie din izvoarele proaspete ale melosului popular din patria sa. Prelucrarea de cîntece populare nu o consideră creație și nici nu se gîndește la o posibilitate de dezvoltare a motivelor populare. Doar în discuțiile întîmplătoare ce le are, cîteodată, cu elevii săi romîni, privește cu ochi vii această problemă și atunci parcă regretă că nu și-a închinat toată viața ridicării poporului său. I-ar trebui pentru aceasta o viață nouă. Maestrul este însă bătrîn și obosit.

Și totuși studiul operei sale este atrăgător.

Stilul său coral, hrănit de cea mai bună tradiție clasică, dovedește o măiestrie neatinsă de vreun compozitor pînă la apariția lui George Enescu. Cele 12 liturghii ortodoxe, revăzute cu puține zile înaintea morții, sînt o culme a creației sale. Ele depășesc un interes cultural istoric, pe care de obicei sîntem înclinați a-l risipi din belșug pentru acest stadiu al dezvoltării noastre muzicale, și se impun ca valori de adevărată artă. Situate în evoluția muzicii corale bisericești din Bucovina, aceste compoziții cimentează o tradiție a genului sub influențe vădit apusene.

O deosebită preocupare în creația lui Eusebie Mandicevski o constituie cîntecul pentru copii. Amintirile din casa părintească îl leagă de acest gen atît de neglijat și stîngaci realizat încă la noi. Plimbîndu-se prin Prater, marele parc al Vienei, se inspiră, notează și trimite surorii sale Ecaterina, cîntece ca „Aia, baia cu tîgiaia“, „Cum te cheamă — soarbe zeamă“, „Doi la oi, doi la boi, doi cu tetea la cimpoi“ ș. a. ce vor atrage pe micii interpreți prin ingenioase forme de canon, concepute în scopul de a le dezvolta de timpuriu gustul pentru muzica polifonică. Cît era de mare această dragoste a compozitorului pentru cei mici, o dovedește opereta pentru copii „Un bal mascat“, compusă ad-hoc cu ocazia aniversării de 70 de ani, în 1894, a părintelui său și executată în cercul de copii al familiei, o dată cu vodevilul „Junețele și bătrînețele“ și o uvertură pentru două pianе și cvartet de coarde.

Un mare rol l-a avut în activitatea de compozitor român a lui Eusebie Mandicevski sora sa, Ecaterina, îndelungată vreme profesoară de muzică la liceul ortodox de fete din Cernăuți. Acestei vrednice profesoare, care a împlinit în februarie 1957, vîrsta de 90 de ani, îi datorăm inițiativa compunerii corurilor pentru voci egale după V. Alecsandri, M. Eminescu, Al. Vlăduță,

Șt. O. Iosif, D. Anghel, Matilda Cugler Poni și alți poeți români. Cele aproape 200 de scrisori, trimise de Eusebie surorii sale, aflate și ele în păstrarea Academiei R.P.R., vor dezvălui inedite și interesante date în această ordine de idei. Copiilor, făcute de către Ecaterina Mandicevschi după manuscrisele originale ale fratelui, le datorăm salvarea mai multor lucrări. Amintirile Ecaterinei Mandicevschi, în care apare figura prietenească a lui Johannes Brahms sînt pline de admirație și dragoste pentru fratele mai mare. La rîndul său, compozitorul o copleșește pe sora sa cu nenumărate atenții, care-l țin în permanent contact cu familia.

În Bucovina, muzica lui Eusebie Mandicevschi s-a bucurat într-o vreme de o largă popularitate. Societățile corale „Armonia“, „Tudor Flondor“, „Ciprian Porumbescu“ și „Musikverein-ul“ înscrisiau în programele lor cu regularitate lucrările sale. Cîteodată apare la pupitru însuși autorul ca să-și dirijeze o cantată sau o liturghie, dar la Viena cu ocazia unei sărbătoriri, unde i se cîntă lucrările, se scuză că nu este compozitor. Modestia caracterizează acest personaj bun la suflet, înclinat într-una spre un

ușor umor, — al cărui portret făcut de pictorul vienez Mihalek, după schițele luate în camera sa de lucru, ni se păstrează.

Într-o evocare a personalității sale, Marțian Negrea își aduce aminte cum acest mare profesor cu renume mondial, îl căuta pe el, studentul sărac adăpostit la Capela romînă din Viena, numai pentru plăcerea de a schimba cîteva cuvinte în limba maternă. Cîteodată, între manuscrisele marilor clasici ai Apusului, îl apuca un dor ascuțit după patria răsăriteană. Regretînd că împrejurările l-au desprins din sfera directă a nevoilor noastre culturale și că nu întreaga sa muncă a fost închinată acestora, trebuie în același timp să ne mîndrim cu faptul că prin Eusebie Mandicevschi s-au învederat virtuțile creatoare ale poporului nostru.

La împlinirea a 100 de ani de la nașterea sa, cînd muzica romînească se află în plină dezvoltare și scrutăm cu atenție trecutul ei nu prea îndepărtat, să ne dăm silința să cuprindem viața și opera lui Eusebie Mandicevschi în largă acțiune de reconsiderare a valorilor noastre culturale.

CREAȚII ROMÎNEȘTI

Trio pentru coarde de Ludovic Feldman

de ARMINIU CASSVAN

Cu tot schematismul care amenință orice încercare de a clasifica lucrările unui autor aflat încă în plină activitate, vom putea înțelege mai bine creația de pînă azi a lui Ludovic Feldman dacă o vom împărți în trei etape. Prima dintre acestea, reprezentată în special de Trio-ul pentru suflători (Premiul George Enescu 1946), se poate caracteriza prin străduința — timpurie în raport cu debutul componistic al autorului — de a se exprima într-un limbaj apropiat de mult discutata sensibilitate contemporană. Urmează o perioadă mai îndelungată în care problema limbajului contemporan pare să fi trecut pe un plan secundar față de aceea a continuării unei tradiții de școală națională. Caracteristice pentru această perioadă sînt lucrări ca: cele două Suite pentru orchestră, Poemul Concertant pentru vioară și orchestră, Concertul pentru flaut și orchestră de cameră, Balada pentru vioară



Desen de Ross

și orchestră (Premiul de Stat), Scenele de balet și Oda Solennă în memoria unui mare artist.

Sonata pentru violă și pian, ocupă un loc aparte în creația compozitorului, făcînd tranziția către etapa următoare, reprezentată de Trio-ul pentru vioară, violă și violoncel.

Acesta din urmă — început în ultimele luni ale anului 1955, și terminat la începutul anului următor — marchează un important pas înainte, constituind un element de sinteză a celor două momente anterioare. Într-adevăr, fără să renunțe la incontestabilele perspective pe care le oferă folosirea unor intonații și formule ritmice derivate din cele populare, abordarea creatoare a modalismului, — în această lucrare Ludovic

Feldman înțelege să aparțină timpului său, incompatibil cu naivitățile limbajului muzical practicat de adepții unui anumit etnografism folcloric.

În intenția compozitorului, primele trei mișcări ale Trio-ului converg către a patra, deci am putea să le considerăm — în linii mari — preludii ale acesteia din urmă. Deoarece, pe de o parte a doua și a treia mișcare au forme bine definite, corespunzând obișnuitelor prime două părți ale unui Trio (sonată și lied) iar pe de alta, partea întâia prezintă o structură esențialmente contrapunctică, apanaj al vechilor preludii, — vom considera doar această primă parte ca un preludiu, cu atât mai mult cu cât acesta din urmă nu obligă la o formă specială și poate fi monopartit, bipartit sau tripartit, cum e cazul în prezenta lucrare (tripartit cu o mică codă ce readuce tema a doua).

Această mișcare pornește de la un nucleu melodic de o structură particulară, expus inițial de violină.

Constituită din două linii, ascendentă și apoi descendentă, această idee are un caracter bimodal, conținând un fragment hexatonal pe primul versant și un tetracord lidic pe celălalt. În acest nucleu melodic este folosit — în mod inconștient desigur — un procedeu care poate fi întâlnit în mod frecvent în lucrările lui Bela Bartók și anume desființarea în coborire a alterațiilor întâlnite în suire și totodată apariția unor alterații noi acolo unde ele nu existau.

În fiul acesta, nici unul din cele 9 sunete alcătuind nucleul tematic nu se repetă, restul de trei care ar completa totalul cromatic (do diez — si — la diez) fiind și ele prezente în momente complementare ale contrapunctului realizat de violă.

Cu toată această epuizare a totalului cromatic, care ar ispiti pe unii să pună în grabă și desigur pe nedrept eticheta de „serialism“, nu dispăre cituși de puțin sentimentul modal românesc, perceptibil mai ales datorită contrastului melodic și ritmic adus de al doilea versant al celei melodice (în modul lidic), nu dispăre de asemenea atracția tonală în sensul unei tonalități în accepția ei largă, apropiată de cea întâlnită la Bartók. Astfel, trebuie menționat că polul tonal al acestei părți este do.

Pornind de la acest unic nucleu melodic, compozitorul îl dezvoltă folosind procedeele contrapunctice ca imitația, inversarea, micșorarea valorilor, — către o precipitare în șaisprezecimi. Deși supusă unor deformări evidente, melodice și ritmice, care o fac să treacă printr-o continuă transformare, prima idee participă direct sau furnizează elementele constitutive ale acestei dezvoltări bazate — cu toată diversitatea me-

lodică și ritmică — pe o strictă economie a mijloacelor.

A doua expunere a celei melodice (Ex. 1) și întreaga țesătură contrapunctică care o continuă, bineînțeles mult modificată, este mai concisă și duce de la un material tematic cunoscut la o idee nouă, de o respirație mai largă aducând un ușor contrast (poco più tranquillo) față de prima.

Ea se caracterizează printr-o insistență pe aceleași formule, sugerând o încercare repetată și neputincioasă de a învinge un obstacol. Astfel, dacă primele două eforturi realizează un progres, adică un salt la terță mică și apoi la cvintă micșorată, următoarele încercări, determină o prăbușire pînă la octava mărită inferioară (de la *si* la *si bemol*). După momentul inițial homofon al ideii secundare procedeele contrapunctice sînt reluate cu o și mai remarcabilă variație ritmică, această suprafață încheindu-se prin mari contraste de intensitate (ppp, apoi după numai o măsură f, apoi dim. și p).

O ușoară accelerare a tempo-ului pregătește revenirea primei idei la octava superioară. De data aceasta mișcarea vocilor este mai vie, mai agitată și duce la o culminație. Vioara se oprește pe un tril și repetă apoi intervalul de terță mare dînd senzație de legănare în sens contrar aceleia realizată de violă și violoncel, care pare să suspende pentru un moment discursul muzical pentru a pregăti coda. Aceasta aduce mai întii capul tematic al ideii secunde de trei ori repetat (expus de violină „sul tasto“ care este precedat de un sunet prelungit — con sordina — la violă și de un flageolet al violoncelului), și apoi întreaga temă modificată. Ideea a doua a acestei părți este întreruptă și violina participă la efectul special al surdinei și flageoletelor prin cîteva sunete cu indicația pizzicato, care încheie prima parte a Trio-ului.

În legătură cu aceste ultime măsuri ale părții I-a este interesant de remarcat predilecția compozitorului pentru folosirea unor efecte speciale, lucru valabil pentru întreaga lucrare. Insfîrșit, ca o particularitate importantă a întregii mișcări trebuie relevat caracterul cu predominanță linear al contrapunctului folosit. Astfel, impulsul inițial este în general cel melodic, armoniile rezultînd din mișcarea vocilor.

II. Allegro marciale e molto ritmico

În partea II-a predomină stilul armonic. Compozitorul nu renunță desigur la imitații sau alte procedee contrapunctice. Frecvența formulilor acordice de acompaniament, tipic homofone, pre-

cum și o anumită pulsație ritmică precisă pledează însă pentru conceptul armonic.

Scrisă în formă de sonată, această mișcare se opune, atât prin dimensiunea redusă cât și ca atmosferă (de la *allegro marziale* la *allegro appassionato*) finalului.

Prima temă, patritică (8 măsuri), opusă și din acest punct de vedere ideilor melodice, în general nesupuse unei simetrii, întâlnite în prima parte



folosește trăsături specifice stilului prokofievian cum ar fi caracterul capricios al liniei melodice care, divizibilă parcă în mai multe fragmente deosebite ca apartenență tonală, cutreieră diferite tonalități pentru a poposi, în urma unei cadențe perfecte, într-un ton îndepărtat, cu totul surprinzător. Datorită pe de o parte clarei apartenențe tonale a fiecărui fragment al liniei melodice iar pe de alta structurii ei simetrice, fraza muzicală capătă un aspect clasicizant, contrazis de momentul armonic — contemporan. Acest compromis împrumută temeii cu un caracter marțial o nuanță ironică, poate chiar sarcastică. Ea generează un ritm de marș, în triole, realizat chiar pe baza acordului perfect major al tonalității și major și apoi a celui de tonică al tonalității omonime, și minor.

Reexpunerea temeii modificată se face la dominantă de către violoncel, care îi dă un caracter parcă și mai sarcastic.

A treia apariție a temeii, tot la violină, de data aceasta în tonul inițial aduce o înduioșare, o slăbire a tensiunii. Dintr-un fragment al temeii se naște puntea, scurtă în șaisprezecimi, care duce — prin intermediul unui punct culminant în *ff* — la cea de a doua temă expusă de violă în piano.



Amintind tot melodica prokofieviană, acest nou element tematic aduce contrastul necesar, generând o atmosferă delicată, grațioasă, cu nuanțe lirice și deci cu totul opusă celei de pînă acum. Plurivalența tonală este și aici evidentă. Astfel, dacă, după surprizele obișnuite, primul fragment al temeii pare să sugereze o oprire în la bemol minor (deși compozitorul scrie și natural și nu do bemol) ceea ce urmează contrazise presupunerile tonale anterioare, schițând o încheiere în si bemol minor, tonalitate contrazisă la rîndul ei de ultimul fragment melodic care aduce anumite inflexiuni lăutărești ce ar putea să țină de ni

minor. Aceste interpretări armonice se fac, bineînțeles, ghidîndu-ne exclusiv după linia melodică deoarece ea definește anumite tonalități, chiar dacă ele sînt contrazise, așa cum se întîmplă și în prezenta lucrare, de un acompaniament ce continuă într-o anumită măsură tradiția strawinskiană a „bașilor falsi“.

Este interesant de relevat efortul de a conjuga în această temă influența prokofieviană cu intonațiile populare. La a doua expunere a ei tema este scurtată, lipsindu-i anumite elemente constitutive, care vor fi regăsite ulterior, la începutul dezvoltării. În afara acompaniamentului, de esență homofonă care trece de la violoncel la violă, apare de data aceasta o contramelodie la violoncel ce duce — printr-o creștere a intensității — la dezvoltare.

Scurtă, aceasta începe fără nici o altă tranziție, în lipsa unei suprafețe concluzive, tocmai cu elementele sus amintite expuse în mod repetat pe trepte diferite. Pregătită de contramelodia menționată mai sus a violoncelului, dezvoltarea folosește cu precădere procedee contrapunctice, ceea ce însă nu schimbă sensul general, esențialmente homofon, al întregii mișcări. În dezvoltare este exploatată tema a doua, al cărui prim fragment capătă o nouă expresivitate prin inversare (la violoncel). Predictul reprizei este realizat de acorduri în tremolo, (în *fff*), la violină și violă, în timp ce violoncelul repetă capul tematic inversat al primei idei. Se realizează astfel din nou o atmosferă specifică, caracteristică pentru anumite momente ale lucrării.

Probabil în dorința de a compensa respirația scurtă a dezvoltării, în repriză intervin elemente de conflict între cele două teme ale expoziției. Ca ultim rezultat al acestei frămîntări, ideea a doua este fărîmițată, păstrîndu-se doar capul tematic, repetat în mod obsesiv de violină. Optimi descendente (tremolo) pregătesc o ultimă suprafață înainte de codă. Pe o legănare realizată de violină și violoncel în registrele extreme, viola expune ultimul fragment (lăutăresc) al temeii a doua. Este un moment de bitonalism rezultat din supunerea tonalităților sol bemol major (violină) și do major (violoncel). Revenirea capetelor tematice ale celor două idei melodice precede coda, care duce la paroxism elementele temeii principale, culminînd în game de sens opus susținute de un punct de orgă la violă ce mărește tensiunea armonică.

III. Grave.

Scrisă în formă de lied, această mișcare aduce atmosfera unui marș funebru. Prima idee, expusă de violină pe un acompaniament homofon, nu poate fi perfect delimitată. Este vorba despre o celulă melodică (a) care generează mereu noi continuări, apropiindu-se din acest punct

de vedere de tratarea ideilor întâlnite în prima parte a lucrării.

a)



Bazată pe repetarea insistentă, în valori punctate, a unui singur sunet urmată apoi de o scurtă coborîre cromatică, prin care se revine la repetarea obsesivă a aceluiași sunet, urmată de o cădere de cvartă mărită, această celulă melodică amintește anumite accente tragice întâlnite în muzica romantică. Discursul muzical continuă, bazat pe acest unic fragment melodic mereu modificat, pînă la o creștere maximă a expresivității acestuia — în triple corzi la violină — care duce la o nouă idee (b), auzită tot la violină în timp ce viola continuă ritmul punctat al primei celule melodice.

b)



Înrudit în mod vizibil cu a și alcătuit împreună cu acesta A-ul-bipartit al formei de lied, b aduce o încercare repetată de a realiza un cîm mai mare salt expresiv. Dar, după puține măsuri, această nouă celulă melodică dispăre făcînd loc unei punți (pochissimo più mosso), derivată tot din materialul tematic auzit, către al doilea element, B, monopartit al formei de lied, expus inițial de violă.



Pornit dintr-un vag la bemol major, acest motiv este trecut prin mai multe sfere de atracție tonală creînd o impresie de instabilitate, luminată deodată de întoarcerea pe însuși acordul de tonică din la bemol major, mereu repetat. Episodul B se încheie, în mod poate surprinzător, cu o cadență liberă a violoncelului care descinde mai întîi pentru a urca apoi crescînd totodată în intensitate. Această cadență, îndeajuns de lungă, deși aduce în mod incontestabil o noutate față de prezența anterioară a celor trei voci, nu justifică în mod suficient, din punct de vedere al tensiunii intervalice, scăderea de la polifonia la trei voci la monodie, ieșind astfel oarecum din stilul acestei părți, de un conținut tragic, plin de expresivitate.

Revenirea A-ului, impresionantă, se produce la violoncel în timp ce viola realizează, ca o continuare bine venită a cadenței, un acompaniament cromatic șerpuitor în treizecimoimi.

Încheierea întregii mișcări este pregătită de această peregrinare îndelungată a violei care se oprește în cele din urmă pe un punct de orgă. În codă este readusă, (la violină) ca o presimțire a sfîrșitului, amintirea B-ului, în timp ce

violoncelul repetă un motiv în treizecimoimi, răsunînd ca un ultim suspin.

IV. Allegro molto appassionato

Realizînd contrastul necesar față de partea precedentă, prima temă a formei sonată — de fapt un grup de teme cu forma a-b-a — debutează cu o idee motorică, vehementă și obsedantă, expusă inițial de violă, pornind de la do minor



și continuată prin valori punctate de violină în timp ce impulsul motoric inițial persistă la celelalte instrumente.

Urmează o a doua idee melodică, foarte scurtă, care are mai mult rolul unei punți de legătură cu revenirea ideii inițial.



De data aceasta prima idee este supusă unei prelucrări tematice în cadrul căreia valorile punctate și variația ritmică joacă un rol pre-cumpănitor.

Puntea este generată de amintitul ritm punctat care își pierde pe drum vehemența prin augmentarea valorilor (pătrimi apoi doimi), pregătind un alt climat, potrivit cantilenei.

Ca și tema întîia, această a doua idee a formei sonată cuprinde două elemente cu revenirea primului (a-b-a). Precedat de un acompaniament în triole ce-l va însoți, primul element melodic al temei a doua expus inițial tot de violă, aduce — după atîta frămîntare — o poetică seninătate, amintind, dacă ținem seama și de acompaniament, de cîntecul de leagăn.



De o inspirație autentică, apropiată ca stil de prima temă din partea I-a a Trio-ului, această idee melodică evocă anumite inflexiuni ale cîntecului popular legate — ca și în tema menționată din partea întîia a lucrării — în special de modul lidic, al cvartei mărite (pornind de la sol). Ca în multe cîntece ale folclorului nostru, acest prim element melodic încheie pe mi, relativă minoră a lui sol.

Al doilea element al temei secunde auzit la violină, pe același acompaniament în triole, are un caracter mai improvizat și în același timp mai impersonal, făcînd legătura cu revenirea primului element, care este precedată de cîteva tacte de „efecte speciale“, menite să o pună în valoare. Fără nici o altă tranziție decît un moment straniu (quasi ponticello) cu care se în-

cheie — altfel decât la prima expunere — tema a doua, se trece la dezvoltare.

În prima secțiune, dezvoltarea, care întrece în dimensiuni expoziția, exploatează și duce la un punct culminant, tema întâia, susținută uneori de triolele acompaniatoare ale temei a doua. Dimpotrivă, secțiunea a doua a dezvoltării folosește cu precădere tema secundară, într-o luptă continuă cu frânturi ale primei teme. Sub diferite forme, prima temă este deci prezentă de-a lungul întregii dezvoltări. Într-un al doilea moment culminant, ea biruie și este expusă în ff, ruvido, de violoncel a acompaniamentul ei inițial realizat de celelalte instrumente, pulverizându-se apoi în simple accente care îi aduc amintirea pînă în pragul reprizei.

Revenirea tot la violoncel, a temei întâia — mai întâi timid și apoi în trepidația ei normală — constituie poate un punct nevralgic al acestei mișcări, fiind mai puțin convingătoare și mai „construită“. Pe de altă parte însăși tema a doua, care revine la locul potrivit conform expoziției, este prea caracteristică, prea finită aș spune, pentru a se preta iarăși la o dublă expunere, ca în expoziție. Compozitorul înțelege în parte acest lucru și întrerupe reeditarea expoziției, făcînd să intervină din nou, ca într-o nouă dezvoltare, prima temă, motorică, ce duce la al treilea și ultimul punct culminant al mișcării. Ca un element ciclic apare acum prima temă a părții a doua a cărei ironie prokofieviană răsună parcă cu o nuanță tragică. Coda (Presto) are la bază aceeași temă motorică în triole expusă de violină. În timpul acestei cadențe se aude din nou, în forte și în octave la violă, tema a doua, atît de caracteristică, lucrarea sfîrșind, după un moment de ezitare armonică, pe un acord de do major.

Concluzii

Prezenta lucrare pune o serie întregă de probleme și acesta este — în mod incontestabil — unul din principalele sale merite. Considerăm de mare importanță în acest caz problema raportului dintre varietate și unitate, rezolvată de compozitor în beneficiul varietății. Vorbind despre heterogenitatea Trio-ului, înțelegem să ne referim atît la diferitele stiluri componistice adoptate (Bartók, Prokofiev, influențe romantice și clasicizante, melosul popular) cît și la veșnica alternanță între stilul homofon și cel polifonic, între contrapunctul armonic sau simplul acompaniament acordic și cel linear. În fond, influența bartókiană poate fi apropiată de cea de esență populară, iar cea prokofieviană de romantismul și chiar tendința clasicizantă, mai ales a ultimei părți. Infruntînd pericolul unui oarecare schematism, putem considera că pri-

mele două reunite corespund în această lucrare mai ales stilului linear, iar ultimele celui homofon. Nu vom ascunde preferința pentru prima dintre aceste modalități care considerăm că i-a prilejuit compozitorului cele mai depline reușite. Desigur că nu era indicat ca toate mișcările Trio-ului să imite linearismul predominant al primei părți, dar de bună seamă că trecerea la o homofonie de calibrul celei la care obligă temele de influență prokofieviană din partea a doua, constituie un adevărat „salto mortale“. Acesta este de altfel cel mai mare contrast stilistic al lucrării, ale cărei ultime două mișcări anihilează tendințele extreme, îmbinînd cu măiestrie polifonia și momentele de factură homofonă.

Deși într-o măsură mai mică decât relația dintre varietate și unitate, aceea dintre inovație și tradiție este tranșată în lucrarea lui Ludovic Feldman în favoarea unui beneficiar sigur. Astfel, cu toate că nu poate fi vorba nici un moment de ruperea tradiției, inovația, de multe ori îndrăzneată, predomină manifestîndu-se în toate sectoarele artei componistice (melodic, ritmic, armonic, contrapunctic). Se întîmplă însă uneori ca elemente de tradiție, a căror prezență este bine venită de-a lungul întregii lucrări, să stingherească totuși necesitățile expresive ale discursului muzical. Este vorba despre finalul Trio-ului, în care, după variația ritmică extrem de interesantă și neconvențională din dezvoltare, revin ideile melodice din expoziție prea puțin modificate, ceea ce aduce o repetare aproape tale quale, care ar fi trebuit poate evitată. În general construcția solidă, clasică, a ultimei părți, și mai ales dimensiunile acesteia, mai mult încă, intenția compozitorului de a face din această mișcare scopul celorlalte, momentul cel mai important al lucrării, a dezechilibrat oarecum ansamblul, oferindu-ne în locul unei perle perfect cizelate, o stîncă colțuroasă.

Departee de a nega importanța rotunjimilor, a lucrului finit, echilibrat, sîntem însă tentați să-i preferăm în unele cazuri, și mai ales în acela al căutărilor sincere, determinate de o reală necesitate expresivă „stîncile“, încă imperfecte desigur, dar fremătînd de viața clocotitoare a valurilor. De aceea, fără a trece cu vederea unele lipsuri ale Trio-ului lui Ludovic Feldman, constatăm în același timp marile sale calități, pe care le socotim predominante. Inspirația sinceră, de bună calitate, frămîntarea continuă, reflectare a unei căutări reale, care a dus la o altă prezentare decât cea cu care ne-am obișnuit a elementelor populare, însfîrșit meșteșugul sigur cu care sînt exploatate resursele instrumentelor, fac din Trio-ul lui Ludovic Feldman o lucrare de seamă, un punct crucial în creația de pînă azi a compozitorului.



Pentru un punct de vedere științific în predarea muzicii

de N. PAROCESCU

Extinderea predării muzicii în școală afirmă importanța educației muzicale pentru formarea omului de înaltă cultură al societății noastre socialiste de mâine și pentru dezvoltarea întregii noastre culturi muzicale. Asupra temeiurilor acestui punct de vedere, câștigat, nu vom insista aci.

Ceea ce ne determină, însă, să deschidem discuția asupra unui aspect atât de esențial al educației muzicale din școala noastră cum este caracterul ei științifico-pedagogic, este convingerea că actualele programe și, implicit, metoda de predare sînt neștiințifice și, deci, nu-i asigură eficiența, rodnicia. Azi, ca și odinioară, pedagogia noastră muzicală nu se bazează pe un răspuns științific la problemele cele mai fundamentale ale educației muzicale colective în cadrul școlii: *cînd*, la ce vîrstă începem educația muzicală sistematică a copilului; *cu ce* elemente trebuie să se înceapă și să continue aceasta și *cum*, prin ce metode și procedee o realizăm? Pedagogia științifică dă acest răspuns pe baza principiului că educația în general — atât conținutul cît și toate mijloacele ei — trebuie să fie determinate de forțele naturale psihice și fizice ale copilului, de stadiile apariției și dezvoltării acestor forțe.

Anumite cauze de ordin social-istoric și altele legate de un anumit specific al limbajului muzicii au făcut ca aplicarea consecventă a acestui principiu în domeniul educației muzicale să întârzie și ca, astăzi încă, să trăim disputa (de mult depășită de alte discipline școlare) între punctul de vedere științific și cel preștiințific.

Rezolvînd de mult (cu mult înainte de a fi avut puterea politică în mîna sa) problema educației muzicale după sistemul feudal al educației individuale în familie și, prin urmare, nemaiînterisată în introducerea educației muzicale generale în școală, burghezia celor mai multe din țările apusene a dat o prea mică importanță problemelor acestei educații. Totuși, chiar numai faptul că în cele mai multe țări muzica s-a predat și se predă pînă astăzi în ciclul primar sub forma empirică de „cînt”, a determinat, deși cu multă întârziere, dezvoltarea teoriei pedagogice aplicată la educația muzicală colectivă în cadrul școlii.

În țara noastră, predarea muzicii în școală are o vechime de aproape trei sferturi de veac. Cu toate progresele pe care maeștrii Kiriac, Cucu și alții le-au imprimat educației muzicale școlare prin înlăturarea concepției cosmopolite ce-i stătea la bază și prin unele îmbunătățiri

în metoda predării, totuși, în esență, sub raportul programei și metodei, predarea muzicii nu s-a putut rupe definitiv de concepțiile vechi, ale rutinei tehnico-intelectualiste, nu a putut ține pasul cu progresele pedagogiei muzicale. Cauzele sînt multiple, dar rădăcina acestei situații este inconsecvența democrației burghezo-moșieresti care, urmărind într-o anumită perioadă din trecut un scop progresist în sine — acela de afirmare națională și pe plan cultural în raport cu țările burgheze mai vechi — nu a putut fi consecventă cu această idee tocmai din cauza conținutului ei democratic adînc: ideea unei culturi muzicale de mase. Așa se explică și faptul că, întocmai ca și în țările burgheze din Occident, burghezo-moșierimea din țara noastră, cu toate că crease premiza unei educații muzicale generale în cadrul școlii primare și secundare, a continuat totuși să facă educația muzicală a odraslelor sale în familie, educația muzicală a poporului prin școală rămînînd în cea mai mare parte insuficientă, mai mult un titlu fals de democrație culturală.

Așa se explică în general rămînerea în urmă a pedagogiei muzicale și, în special rezultatele slabe, unanim recunoscute, ale vechii noastre educații în școală.

Profesorul G. Breazul care, între cele două războaie mondiale a activat intens atât teoretic cît și practic pe tărîmul pedagogiei muzicale, scria în 1941 că cu toată situația excepțional de favorabilă pe care o avea educația muzicală în cadrul școlii noastre de atunci, totuși rezultatele ei practice erau neînsemnate în raport cu această situație. Așa se explică, deci, nivelul scăzut al culturii muzicale în mase și lipsa unei legături adînci, între o bună parte din creația muzicală profesională și spiritul popular în acele vremuri.

Cum însă asemenea rezultate slabe ale educației noastre muzicale din școală nu puteau avea drept cauză vreo inaptitudine organică a poporului nostru și nici lipsa unor condiții-premize de organizare, explicația trebuie căutată numai în concepția pedagogică ce stătea la baza programelor și metodelor respective. Și, ceea ce e foarte important și hotărîtor pentru discuția ce voim să o deschidem este faptul că, în esența lor, programa și, implicit, metoda predării muzicii în școală de azi sînt aceleași ca în școala de odinioară.

Spre deosebire, însă, de trecut, azi condițiile social-politice sînt favorabile afirmării caracterului democratic al educației muzicale și, de aceea, începem discuția printr-o privire critică

a situației reale de azi a programei educației muzicale în școală și a metodei legată de aceasta.

Începerea educației muzicale sistematice a copilului o dată cu începutul educației preșcolare este de mult un principiu câștigat. În acest stadiu, preșcolar, pedagogia muzicii și-a pus și rezolvat de mult problemele practice în legătură cu dezvoltarea sistematică a forțelor cu care vine copilul la grădiniță și a căror plasticitate, suplețe (deci capacitate de dezvoltare) este maximă la această vîrstă: plăcerea senzorială auditivă a sunetului muzical, o mare suplețe a organului vocal și a auzului, plăcerea activității în general, a muzicii și a mișcării ritmice în special, plăcerea imitației (reproducerii) și a creației (improvizației) de mici elemente (formule) melodice legate de joc ș.c. Principiul însuși al determinării elementelor muzicii ce au a fi predate, al ordinii lor și al metodelor predării are aci o veche tradiție concretizată în folosirea exclusivă a metodei directe, intuitive (de fapt un „empirism plăcut“) ca singura cale prin care se poate obține adeziunea completă a copilului la ceea ce se urmărește: o primă dezvoltare a capacităților lui vocal-auditive și de mișcare ritmică cu ajutorul jocurilor muzicale și al micilor cîntece — bază a stadiului următor, stadiul conștient al deprinderilor muzicale.

Dar forțele naturale ale copilului preșcolar (forțe de ordin preponderent senzoriale) nu rămîn multă vreme în acest stadiu de maximă plasticitate. Treptat, după ce copilul trece de 7 ani, ele încep să facă loc și, mai tîrziu, să cedeze prioritatea altor forțe ce prind acum a miji — capacitatea de asociere vizuală a elementelor deprinse anterior în chipul cel mai direct (empiric) cu simboalele lor scrise, deci și capacitatea de a-și însuși din ce în ce mai conștient, printr-un început de raționalizare, unele elemente ale muzicii, așa cum se întîmplă și cu cele ale vorbirii ș.a. Apariția acestor noi forțe implică și posibilitatea și necesitatea (întrucît, în general, cu suplețea aceasta inițială a forțelor psihice și fizice ale copilului ne vom întîlni mai tîrziu din ce în ce mai puțin) ca educația muzicală să treacă în mod treptat de la însușirea exclusiv empirică, directă, a deprinderilor muzicale cele mai elementare cîștigate pînă acum, la însușirea lor progresiv conștientă, pe baza dezvoltării automatismului voce — auz — semn vizual și a înțelegerii raționale treptate a unor elemente și fenomene muzicale. O astfel de înțelegere începe să devină *deplin posibilă* în jurul vîrstei de 9 ani. Iar, o dată cu adolescența, perceperea conștientă a muzicii, a elementelor ei mai complexe (armonie, contrapunct, forme, expresie, istorie etc.) va deveni, desigur, preponderentă în educația muzicală.

Toate aceste stadii mari ale dezvoltării factorilor muzicalității copilului cer, pe baza principiului amintit, o programă de studii adecvată lor și, totodată, rezolvarea științifică corespun-

zătoare a tuturor problemelor în legătură cu metoda și procedeele predării.

Cer! dar, în practică după cum am văzut, pedagogia muzicii nu a putut fi consecventă întotdeauna cu acest principiu. Dacă pentru stadiul preșcolar, stadiul unei inițieri muzicale mai mult empirice — aceste probleme practice, de programă și metodă, sînt în linii mari rezolvate, nu aceeași este situația pentru stadiile următoare.

La trecerea de la vîrsta preșcolară a copilului la cea școlară (7 ani), problema educației muzicale a fost mult timp și este încă pînă azi rezolvată neștiințific. Aci metoda de bază a pedagogiei, de a privi conținutul și metodele educației în funcție de stadiul dezvoltării forțelor naturale ale copilului nu a fost consecvent aplicată nici în ultimele cîteva zeci de ani, cînd din punct de vedere teoretic și practic problema unor programe și metode bazate pe principiul științific de mai sus era în principiu rezolvată. (Și acest lucru s-a întîmplat nu numai în țara noastră ci și în cea mai mare parte a țărilor unde principiul educației muzicale generale în școală este aplicat). Acesta este, deci, punctul unde modul de aplicare a educației muzicale generale din cadrul școlii noastre nu mai este în acord cu principiile pedagogiei muzicale științifice.

Să analizăm mai de aproape faptele în legătură cu ciclul I.

După programa azi în vigoare, copiii care intră în ciclul I școlar vor continua, ca și pînă acum, timp de patru ani să învețe numai empiric, după ureche, cîntecele unui repertoriu stabilit. Acest lucru este complet neștiințific fiindcă contrazice evoluția factorilor psiho-fizici ai muzicalității copilului în stadiul dat. În adevăr, începînd de la această vîrstă, copilul are în realitate posibilități de dezvoltare muzicală mult mai mari față de ceea ce îi permite programa. Cîntecele potrivite vîrstei ar putea fi de mare valoare educativ-muzicală și chiar numai educativă, în general, dacă modul *cum* își însușește și *ce* anume își însușește copilul din aceste cîntece nu ar fi departe de ceea ce are el nevoie și ar putea să-și însușească în acest stadiu școlar, pînă la 11 ani. După cum am văzut, începînd de la 7 ani, curiozitatea copilului se lărgește treptat și apare necesitatea și posibilitatea ca elementelor cunoscute de limbaj muzical însușite empiric pînă acum, să le asocieze unele simboluri vizuale ale acestora; apare, deci, posibilitatea extinderii automatismului vocal-auditiv la cel vizual, ceea ce înseamnă (datorită sugerării plastice a înălțimii sunetelor prin procedeele de inițiere dinainte de solfegiu și prin sistemul notației) și un prim pas spre o percepere mai complexă, cu tendința spre raționalizare, a elementelor limbajului muzicii; ceea ce înseamnă că continuarea programei și metodei empirismului plăcut după vîrsta de 7 ani nu este numai o irosire a unei lungi perioade de 4 ani — perioadă caracterizată prin cea mai mare suplețe a factorilor naturali ai

muzicalității, prin cele mai mari posibilități de dezvoltare muzicală — ci și o înăbușire chinuitoare a mugurilor muzicalității, a celor mai mari forțe de creștere a acestora. Rezultatul este acela că copilul, în cazul cel mai bun, iese din ciclul întâi fără dragoste pentru muzică și cu anii cei mai valoroși pentru dezvoltarea muzicalității, irosiți. În multe cazuri, însă, ei nu-și pot dezvolta normal nici funcțiile vocal-auditive, sau încă mai grav, rămân pe toată viața cu deformări ale acestor funcții.

Dar nici în trecut această programă nu a fost considerată ca științifică. Dimpotrivă, s-a considerat că, în mod normal, o dată cu ciclul întâi, copilul poate să-și însușească conștient și pe bază de scris-citit anumite deprinderi muzicale elementare; *dar se explica inconsecvența prin anumite greutăți de metodă*. În acest caz ne-am fi așteptat ca predarea sistematică a muzicii în ciclul doi să compenseze măcar în parte cei patru ani ai ciclului unu irosiți. Dar experiența și rezultatele au dovedit nu numai că nu există nici o compensare ci, de fapt, sînt aproape pierduți și anii de predare sistematică ce încep după vîrsta de 11 ani. La această vîrstă, copiii trebuie să înceapă a deprinde conștient — tîrziu, deci împotriva firii — elemente simple în legătură cu înălțimea, durata sunetului muzical și altele, pe care interesul și posibilitățile lor le-au depășit de mult. Pe copilul de 11 ani nu-l mai poate interesa înțelesul unor simboluri dacă fenomenul pe care acestea îl reprezintă nu mai are atracția descoperirii, a noului, așa cum s-ar întîmpla la 7—8 ani. Într-adevăr, după ce timp de patru ani a fost suprasaturat și „dresat“ cu cîntece după ureche, ce noutate, ce interes poate avea pentru el descoperirea laturii raționale, lăuntrice, a intervalului de cvintă dacă auditiv și vocal acesta este de mult intrat în domeniul reflexului? Pentru un copil de 11 ani, tot conținutul și procedeele de „azbuche“ ale predării muzicii sînt nu numai neinteresante, neatractive și depășite ci, într-un anumit sens, îl depășesc; pentru el, la această vîrstă, cînd auzul și aparatul vocal nu mai au suplețea aproape nativă de odinioară, automatismul auz — voce — semn vizual devine și dificil pe lîngă anacronic, fiindu-i mult mai greu decît cu cîțiva ani în urmă să seziseze conștient elementul raționalizat precis (interval, durată etc.). Transgredirea principiului pedagogic firesc, a programei științifice corespunzătoare vîrstei ciclului școlar se răzbună, deci, la vîrsta ciclului doi: acum copilul nu mai poate deprinde cu ușurință firească lucruri pe care, la vîrsta potrivită, le-ar fi putut deprinde ușor: funcția logic-expresivă a unor elemente fundamentale ale limbajului muzicii.

Putem deci concluda:

— Empiria „cîntului“ pe care se bazează programa ciclului I, irosește cele mai mari posibilități ale dezvoltării muzicale a copilului și, totodată, închide în bună parte căile de acces ale predării sistematice în cadrul ciclului doi;

— Vechile argumente că predarea muzicii la ciclul I pe baza principiului însușirii conștiente de către copil a unor elemente ale muzicii ar prezenta greutăți mari, nu rezistă criticii și experienței. Acest principiu, verificat prin experiență, se sprijină pe de o parte pe realitatea forțelor naturale ale copilului — capacitatea maximă la vîrsta școlară de a deprinde conștient anumite elemente ale muzicii — iar, pe de altă parte, pe unele procedee și metode ce fac o trecere treptată între empirism și solfegiu propriu-zis, creînd posibilitatea ca copilul să poată intona conștient, cu numirea notelor și cu ritmuri diferite, anumite intervale melodice (chiar și armonice) înainte de cunoașterea și scrierea simbolurilor (notelor) muzicale.

— Natura fizică și psihică precum și semnele elementelor ce au a fi însușite conștient de către copiii ciclului I sînt atît de simple, directe și elementare încît pot fi predate de către învățători pregătiți pe baza unei pedagogii muzicale științifice.

Am văzut pînă aci cum se explică rezultatele recunoscute ca insuficiente, ale educației muzicale școlare din țara noastră, de la început și pînă în zilele noastre. Într-adevăr, asemenea rezultate consecvent negative nu puteau avea cauze de ordin secundar sau întîmplător ci numai cauze adînci, de concepții neștiințifice în problemele pedagogice de bază ale predării muzicii.

Dar, după cum am spus, situația aceasta a existat și există încă nu numai la noi și deci nu poate să ne facă pesimiști asupra viitorului. Aceeași situație a educației muzicale școlare din Occident l-a determinat pe un mare pedagog modern al muzicii, Maurice Chevais, să scrie că muzica, arta care a încîntat cea dintîi pe om, arta cea mai accesibilă (încîntă, înrîurește direct, poate fi reprodusă și improvizată și de copii), arta cu cele mai multe avantaje pedagogice, psihologice și fizice, arta care este înțelepciune, armonie interioară, bunătate, bucurie, încîntare a vieții „*este adesea uitată de programele școlare sau e predată astfel încît nu-și poate da nici una din binefacerile ce ne așteaptă de la ea*“.

O programă științifică a predării muzicii în școală trebuie să conțină, pe lîngă un nou repertoriu de cîntece însușite tot pe cale directă, pe lîngă continuarea dezvoltării deprinderilor vocale, auditive, ritmice etc., pe calea directă, empirică și pe calea procedeelelor conștiente, și însușirea conștientă — legată de semnele mu-

zicale — a unor elemente simple, fundamentale, ale limbajului muzical. Desigur, în acest stadiu, calea și metoda însușirii conștiente rămân încă pe planul al doilea în raport cu calea directă ; dar cu tendință de creștere continuă pînă la ciclul doi, cînd trebuie să devină predominantă. Numai aceasta poate fi calea dezvoltării firești, cu succes, printr-o educație științifică corespunzătoare, a predispozițiilor muzicale ale copilului.

O dată restabilită în lumina științifică problema programei, rămîne încă *problema metodelor* și procedeele științifice — de aplicare practică a programei. Trebuie să recunoaștem că argumentul greutăților *practice*, de *metodă* pe baza căruia s-a respins pînă acum aplicarea programei științifice (recunoscută în principiu ca atare de către factorii răspunzători încă de la început — vezi G. Breazul ; Patrium Carmen pag. 621) nu este lipsit chiar și în fond de oarecare adevăr. Abstracție făcînd de învățarea empirică a cîntecelor — care nu e grea dar nici nu duce departe — căutarea metodei de însușire conștientă a limbajului muzical s-a lovit (mai ales la început, cînd muzica era predată mai mult intelectualist și mecanic, uitîndu-se că ea este în primul rînd o artă, cu căi directe de acces) de un anumit specific al acestuia. Este vorba de latura *științifică a elementelor limbajului muzical*, baza psihologic-funcțională a sistemelor tonal-modal-ritmic etc., de care astăzi, cînd concepem predarea muzicii ca artă, nu ca teorie și solfegiu, nu ne mai înspăimîntăm ; perceperea directă, emoțională, a acestor fenomene ne scutește de explicația lor psihologică adîncă.

Așadar, latura practică, a *metodicii predării*, nu mai poate constitui o greutate de netrecut. Singura greutate reală este încă experiența relativ tînără în acest domeniu și, mai ales, ignorarea ei precum și inerția unor obișnuințe vechi cu toată dovada vie și îndelungă a nerodniciei lor. Principiul călăuzitor al predării nu poate fi altul decît îmbinarea permanentă, în grade diferite, după necesitate, a metodei directe cu cea indirectă — conștientă — pe baza legăturii auditiv-vocal-vizual.

În practică acest principiu apare într-o mare variație de procedee. Dar aici nu este cazul să intrăm în latura lui aplicativă, unde experiența înaintată de pînă acum și spiritul căutător anti-rutinar al pedagogului poate fi un domeniu vast de a se manifesta.

Problema metodei și a principiului intuiției care trebuie să-i stea la bază nu poate fi expusă aci. Ea comportă o dezvoltare mult mai mare și o argumentare tehnică pe care promitem să le facem curînd pe baza teoriei și experienței pedagogiei muzicale din țările apusene, din

Uniunea Sovietică și din țările vecine nouă, dar, mai ales, pe baza gîndirii și experienței unui, pe nedrept uitat, înaintaș al pedagogiei noastre muzicale — Ion Costescu.

Este cazul, însă, să amintim că aplicarea fără discernămînt a metodelor și procedeele luate din literatura științifică de specialitate de largă circulație, ar fi greșită la noi în unele cazuri. Realitățile noastre în domeniul educației muzicale, și, mai ales, cîntecul nostru popular, pun probleme particulare și cer o adaptare pe îndelete chibzuită.

Esențialul însă este că, o dată făcut saltul calitativ în gîndirea noastră pedagogică muzicală — aplicarea consecventă a principiului determinării procesului educației muzicale de către dezvoltarea forțelor naturale ale copilului —, avem posibilitatea rezolvării științifice a tuturor problemelor teoretice și practice legate de predarea muzicii în școală.

Din toată această discutare critică a bazelor pedagogice ale educației muzicale din școala noastră reies următoarele concluzii :

1. Însușirea directă, cvasi-empirică a cîntării și a cunoștințelor necesare percepției operelor muzicale este posibilă numai pînă la un nivel relativ scăzut. Spre a se ajunge la o cultură muzicală a maselor care să permită ridicarea continuă a nivelului activității lor artistice amatoare, a capacității lor de a percepe muzica cultă mai complexă, și, implicit de a fi o vastă și vie cutie de rezonanță a acesteia este nevoie de o educație muzicală în cadrul școlii, bazată pe însușirea conștientă a unor elemente ale cîntării și a unor cunoștințe în legătură cu stilurile muzicii și cu genurile.

2. Cauzele slabelor rezultate ale educației noastre muzicale din trecut în cadrul școlii se datoresc nu metodelor în sine și nici cadrelor didactice ci caracterului nepedagogic al metodelor și programelor predării.

3. De asemenea, trebuie să concludem că sub acest raport, al nivelului pedagogic, situația de azi nu se deosebește, în esență, de aceea din trecut și că nici rezultatele nu vor putea fi mult mai bune.

4. Dacă vrem să fim consecvenți față de principiul adînc democratic al revoluției culturale din țara noastră, trebuie să ne punem problema unui salt calitativ al educației muzicale generale din școala noastră, în sensul ca ea să poată deveni rodnică și, astfel, să ducă cu adevărat spre țelurile și rezultatele ce se așteaptă de la ea.

5. Măsurile în vederea unui salt calitativ al predării muzicii în școală trebuie să înceapă cu punerea pe primul plan a problemelor de pedagogie muzicală, cu promovarea oficială, prin forurile răspunzătoare, a punctului de vedere

științific în acest domeniu și prin lupta consecventă împotriva prestigiului de care se bucură încă pe deplin vechea atitudine neștiințifică față de problemele educației muzicale.

Ministerul Învățămîntului ar putea face cel mai mult în acest domeniu, trecînd la revizuirea din temelii a programelor predării muzicii și la elaborarea treptată a metodicilor pe baza pedagogiei științifice și în general a realităților noastre.

Această muncă este grea și cere timp, dar avem de ales, după cum am văzut, între rodnicie și nerodnicie.

Forța care ar putea ajuta cel mai mult și mai devotat ministerul în această muncă este, în primul rînd, acel grup de pedagogi dezinteresăți, competenți și cu vederi largi, care, în cadrul cercului pedagogic al profesorilor de muzică din București, încă din 1948-49 au început să studieze pedagogia înaintată și să experimenteze științific, luptînd împotriva rutinei, obscurantismului preștiințific și a intereselor înguste moștenite din trecut. (După cum am văzut trecutul a realizat importante progrese în primul rînd în organizarea, în concepția educației muzicale și în pedagogia practică și pe baza acestor progrese, continuăm noi să clădim, nu pe baza mentalităților înapoiate, care și atunci au constituit o frînă). Activitatea științifică bogată și rodnică a acestui cerc este garanția succesului cu care el ar putea ajuta ministerul să iasă de sub influența incompetenței și concepțiilor întîrziate.

În afară de problema pedagogică de bază cercetată în articolul de față, rămîn însă multe probleme de pedagogie propriu-zisă și de organizare, care așteaptă să fie rezolvate în timp printr-o muncă colectivă competentă și pe baza asigurării unei cît mai mari continuități a acesteia.

Este, în primul rînd, problema creării unui repertoriu de cîntece bazate pe un principiu cu adevărat artistic și național. Crearea unui astfel de repertoriu artistic și totodată adecvat unor scopuri pedagogice bine definite se poate realiza numai prin colaborarea între pedagogi competenți și compozitori adevărați.

Este apoi structura lecției de muzică ce nu mai poate fi denaturată prin strînsirea aplicării nefirești a treptelor herbartiene și prin intelectualismul mecanic ce-i distruge natura artistică și, deci, emoțională.

Pe lîngă problema metodicilor (cărțile profesorului) mai este problema manualelor pentru școlari, a căror realizare cere experiență și timp la bază. În nici un caz această problemă nu poate fi rezolvată pe calea unei colaborări pur administrative între cîțiva pedagogi și minister și nici înainte de a se fi așezat în prealabil predarea muzicii pe baza unor programe și metode științifice și de a se fi experimentat sistematic (și, aceasta, cu toată experiența bogată ce avem din trecut în acest domeniu).

O problemă complexă este și aceea a unui eventual orar special pentru muzică.

Dar un rol tot atât de hotărîtor ca și acela al bazei pedagogice științifice în predare îl are problema formării de cadre înarmate cu această pedagogie — *educatoare, învățători, profesori de muzică*. Aci, însă, rezolvarea atîrnă exclusiv de poziția cît mai rațională și realistă de pe care privim problema. Dacă o privim simplist și birocratic — de a transforma calitativ educația muzicală școlară pe cale rectilinie și administrativă, de la o zi la alta — atunci, în mod sigur, vom fi nevoiți să dăm înapoi în fața greutăților. Dacă, însă, vedem problema mai realist, mai elastic, ca fiind realizabilă într-un timp de 5—7 ani, în etape corespunzătoare cu etapele generalizării programei științifice, putem porni la pregătirea acestor cadre.

În concluzie :

Țelurile imediate precum și acelea de larg orizont cultural pe care trebuie să le urmărească educația muzicală a întregului tineret școlar sînt întru totul realizabile printr-un efort de gîndire și creație științific-pedagogică și de organizare școlară ce nu depășește posibilitățile noastre reale actuale. Un mic colectiv de pedagogi competenți și cu dragoste pentru progresul educației muzicale poate asigura ministerului — cu condiția unei continuități în muncă — sprijinul necesar.



Studiile despre problemele contemporane ale cîntecului popular publicate în numărul de față sînt ultimele materiale de folclor care apar cu această tematică. Ele relevă — alături de cele publicate în numerele anterioare — aspecte interesante și noi în legătură cu dezvoltarea și cercetarea cîntecului popular din U.R.S.S., R. P. Chineză, R. Cehoslovacă, R. P. Polonă, R. D. Germană, R. P. Ungară, R. P. Bulgaria, Italia și R. P. Romînă. Atît studiile consacrate unor probleme cu caracter științific mai general, (ex. Paula Carp-Pelatti — Formulele melodice în cîntecul popular; Szabolcsi Bence — Principiul Makam în muzica populară și cultă etc.) cît și cele în care sînt analizate trăsăturile specifice ale cîntecului popular nou (ex. S. Aksiuk — Cîntecul popular contemporan; Jiri Vyslouzil — Despre melodiile cîntecelor populare noi cehoslovace; Wang Hsin — Dezvoltarea cîntecului popular în China nouă; P. Kurzbach — În legătură cu muzica populară germană nouă ș. a.) sau sînt discutate în mare frămîntările cercetătorilor din domeniul muzicii populare (L. Mokry — Cercetări actuale ale cîntecului popular slovac; Marian și Jadwiga Sobieski — Activitatea folcloristică în R. P. Polonă; D. Carpitella — Probleme actuale ale muzicii populare în Italia) contribuie la formarea unei imagini mai bogate asupra unor aspecte ale problematicii actuale a științei folclorice.

Cercetări actuale ale cîntecului popular slovac

de LADISLAV MOKRY

Cîntecul popular slovac, una din moștenirile cele mai prețioase ale culturii naționale, s-a păstrat pînă azi viu, amplu dezvoltat, aproape neatins în ceea ce privește valoarea sa artistică și autenticitatea. Acest lucru se datorește pe de o parte marelui forțe creatoare a poporului iar pe de alta condițiilor istorice, care au influențat evoluția societății naționale și au ajutat la păstrarea în viață a culturii populare.

Năzuințele de a analiza și trata din punct de vedere științific această bogată comoară s-au accentuat în ultimii zece ani, deși folclorul slovac a stîrnit cu mult mai înainte un viu interes, care a dus la transcrierea și tratarea lui nu numai științifică, ci și artistică. În total, se pot distinge trei stadii, în cercetarea cîntecului popular slovac.

În primul stadiu, interesul pentru cîntecul popular a fost mai mult spontan. Muzica cultă și reprezentanții ei nu au putut ocoli muzica populară, care îi înconjură. S-a trecut deci la transcrierea melodiilor populare în cărțile de tabulatură și chiar în culegeri întregi (de ex. culegerea Annei Szirmay-Keczerová de la începutul secolului XVIII-lea, conține 74 de melodii populare). La începutul sec. XIX interesul pentru cîntecul popular suferă o schimbare esențială — el devine un argument social. Burghezia nou născută începe să cunoască valorile care erau ascunse în cîntecul popular și să atragă atenția asupra lor, ca o mărturie a forței creatoare a poporului și a măreției sale morale. În cazul burgheziei slovace, acest moment istoric a fost anume accentuat, deoarece în lupta pentru independența națională, nu s-a putut baza pe drepturile istorice. Desigur că aci este vorba și de influența ideilor romantismului german. Expresia acestei noi atitudini față de cîntecul popular este în primul rînd ampla colecție a poetului Ján Kollár „Národnie zpievanky“ (1834—1835), care a influențat în mare măsură

evoluția conștiinței naționale și literaturii naționale în întreaga lume slavă.

Un interes mai vădit față de cîntecul popular l-a manifestat generația următoare unită în jurul conducătorului mișcării naționale din anii revoluționari ai mijlocului sec. XIX-lea, Ludovít Stúr. În felul acesta, pentru adepții curentului său poetic, cîntecul popular a devenit un model în creația personală. Din păcate, atît Kollár cît și Stúr împreună cu pleiada lor s-au interesat mai ales de latura chrestomatică a cîntecului popular. De-abia în decada a 6-a a secolului trecut, studierea cîntecului popular ia avînt sub toate aspectele, prin străduințele depuse pentru crearea unei muzici naționale pe baza folclorului național (argumentele teoretice le-a adus Ján Levoslav Bellá). Desigur că rezultatul cel mai important al eforturilor acestei generații l-a constituit editarea de materiale, relativ ample, cuprinzînd cîntece populare. Prin aceasta nu au fost urmărite încă interesele științifico-documentare, ci cel mult a fost vorba despre conservarea materialului cunoscut. Cele mai importante dintre aceste publicații sînt: „Sborník slovenských národních piesni...“ (Culegere de cîntece populare slovace) 1870—1874, în 2 volume și „Slovenské spevry“ (cîntece slovace) 1880—1926, în 3 volume. O dată cu editarea cîntecelor apar și primele încercări teoretice de a contura particularitățile cîntecului popular, mai ales din punctul de vedere al posibilității lui de armonizare. Acest punct de vedere „armonizatoric“ a fost valabil foarte mult timp, dar prin caracterul său practic a împiedicat sau a făcut chiar imposibilă dezvoltarea adevăratei cercetări științifice. Această tendință a culminat și s-a stins în același timp prin lucrarea lui Milan Lichard „Préspevsky k téorii slovenskej ludovej piesne“ — 1934 (Contribuții la teoria cîntecului popular slovac).

Independent de cercetările locale, Béla Bartók

își începe activitatea de cercetător în domeniul folclorului slovac, marcându-se astfel începutul celei de a treia faze a preocupării științifice despre cîntecul popular slovac.

Inițial, Bartók se gîndise să colaboreze cu „folcloriști“ locali. Fructul primei sale expediții de colecționare, cam 400 de cîntece, l-a oferit pentru editare celor care au scos de sub tipar „Sloveski spevy“. Aceștia, surprinși de tehnica transcrierii ce le era străină, nu au primit oferta și de aceea, Bartók și-a continuat singur activitatea de colecționare. Pînă în anul 1918, el a alcătuit prin cercetări pe teren, o colecție de peste 2.700 de cîntece, pe care le-a clasificat sistematic și le-a pregătit pentru editare în anii următori. Colecția a fost cumpărată în 1923 de „Matica Slovenská“ (Societate de editură N. T.) care a și început demersurile pentru tipărirea ei. Din diverse motive însă, colecția nu a apărut nici pînă astăzi. În ultimii ani „Academia slovacă de științe“ a început să se intereseze de soarta ei. Și astfel, în momentul de față, primul volum este sub tipar, iar al doilea este de asemenea gata pentru tipărit. Bazîndu-se pe experiența dobîndită în timpul culegerilor și pe studiul materialului publicat, Bartók a făcut și aprecieri teoretice asupra caracterului și evoluției cîntecului popular slovac, în special în comparație cu cultura muzical-populară a popoarelor vecine.

Meritul principal al studiului său asupra cîntecului popular slovac, este acela de a fi informat pe cititorii din străinătate, într-un mod cu mult mai științific, mai specializat, decît în toate studiile anterioare.

Aceste studii conțin o serie de concluzii pe care cercetările ulterioare le-au atestat, însă nu se poate trece sub tăcere faptul că ele au azi într-o oarecare măsură un caracter depășit.

Aprecierile lui Bartók se referă numai la o anumită categorie de cîntece populare slovace (cîntece din Slovacia centrală), de aceea ele nu pot fi considerate ca general valabile.

Astfel, nu este valabilă afirmația că cel mai vechi strat al folclorului îl constituie cîntecele din Detva. De asemenea, nu s-a putut confirma ipoteza lui Bartók despre unitatea centrală și finală a stilului cîntecului popular slovac, pe care și-a format-o cu ocazia clasării materialului pentru colecția sa. Totodată, editorii colecției, pornind de la ideea că organizarea materialului este un accesoriu al operei lui Bartók, au păstrat împărțirea originală a colecției lui, deși acest lucru azi îl considerăm ca eronat.

Trebuie să regretăm că, spre deosebire de România, activitatea de culegător și cea științifică a lui Bartók, nu au găsît în timpul vieții sale colaboratori în Slovacia și nu au stîrnit în mod practic nici un ecou.

În anii dintre primul și cel de al doilea război mondial, a lucrat în Slovacia folcloristul Karel Plicka. Din însărcinarea editurii „Matica Slovenská“, el a creat o uriașă colecție de cîntece populare slovace. Colecția lui Plicka a ră-

mas însă neprelucrată și datorită faptului că nu a fost transcrisă corespunzător, nu a fost nici pînă acum aptă spre a fi publicată. Paralel cu Plicka, a încercat să-și dezvolte activitatea de colecționare secția slovacă a „Institutului de Stat pentru cîntecul popular slovac“, care însă nu a atins rezultate vizibile. De abia după integrarea acestei instituții în cadrul „Academiei slovace de științe“ au fost create condiții pentru o muncă științifico-analitică.

Între timp, s-a ajuns la o schimbare esențială în felul de a privi cîntecul popular slovac, datorită strădaniilor actualului șef al catedrei de muzicologie de la universitatea „Komensky“ din Bratislava, Dr. Iosef Kresánek, care a editat în anul 1951 o amplă lucrare „Slov. ludova piesen stanoviska hudobneho“ (Cîntecul popular slovac din punctul de vedere muzical). Această operă este rezultanta metodică și de material a ultimelor cercetări ale cîntecului popular contemporan.

Kresánek pornește de la revizia critică a cercetărilor de pînă acum, bazîndu-și lucrarea pe principii metodice cu totul noi.

Pornind de la ipoteza independenței relative a originei istorice și genetice (un anumit tip de cîntec ia ființă într-o perioadă istorică bine determinată, aceasta nu înseamnă însă, că un cîntec de o astfel de structură nu poate să apară cu mult mai tîrziu; cîntece de structură simplă pot fi citate evolutiv ca mai vechi decît cîntecele mai complexe), Kresánek se ocupă mai întîi cu evoluția istorică a cîntecului popular, după documentele existente, pentru ca apoi să treacă la analiza structurală a folclorului slovac.

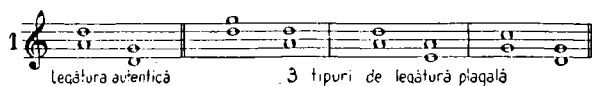
Obiectul analizei sale structurale este evoluția gîndirii muzicale populare, a concepției muzicale populare. Pe baza acestei analize, Kresánek recunoaște în cîntecul popular slovac două tipuri esențiale: cîntece „vechi“ și cîntece „noi“. Este de la sine înțeles că o astfel de clasificare este pur teoretică, pe care cîntărețul popular nu o cunoaște. Cîntecele „vechi“ formează esența folclorului slovac. Exceptînd rarele cîntece cu caracter recitativ, legate de o treaptă centrală, cea mai mare parte din cîntece sînt alcătuite după o schemă în care cel puțin două trepte sînt în raport constant. În esență recunoaștem două feluri de scheme:

1. Schema de cvartă — cîntecele din acest sistem sînt numite de Kresánek „cîntece tetracordice“.

2. Schema de cvintacord — (în afară de treptele extreme, joacă un mare rol terța majoră sau minoră) — cîntece numite „cvintacordice“.

Ambele sisteme se pot deduce din acordajul în cvinte distanțate. În apariția și evoluția lor, influența fluierelor populare a jucat un rol însemnat. Pentru ambele sisteme este caracteristică melodică ascendentă, accentuîndu-se prima notă. În sistemul tetracordal, schema tritonice (de cvartă) se întîlnește foarte rar în forma inițială. Cele mai dese sînt două scheme de

cvartă legate, și anume autentic sau plagal, ele putîndu-se întîlni și în același timp în aceeași melodie.



De la schema tritonice este numai un pas la pentatonica anhemitonică, de asemenea deductibilă din acordajul în cvinte distanțate.

În cîntecul popular slovac, pentatonica are multe trăsături comune cu cele romînești și maghiare, nefiind însă hotărîtoare pentru sistemul tetracordal. Notele (treptele) schemei sînt întotdeauna stabile, cele interioare lor sau exterioare sînt instabile — ca în muzica antică treptele hestotes și Kinumenoi (celelalte principii separate ale legăturii autentice și plagale ale tetracordului sînt identice cu principiile grecești de formare a gamelor). Aceasta înseamnă că, după modul cum sînt aranjate treptele kinumenoi, recunoaștem în cîntecul popular slovac patru feluri de tetracorduri: lidian, frigian, doric și mezotetracordul cromatic. Dintre ele, mai des întîlnit și mai caracteristic este tetracordul lidian, prezent în cele mai vechi cîntece de ceremonie, de seceriș și de pășune. În cazul legăturii autentice a tetracordurilor, deseori se ajunge la repetarea melodiei în tetracordul inferior (cu o cvintă mai jos). Este vorba de așa numita „cvintație“ care se întîlnește și în cîntecul popular maghiar.

Cîntecul „De orali“ este un exemplu tipic de legătură autentică a tetracordurilor lidiene cu cvintație.



Unde aram și săpam, acolo am stat lungită, unde cîntam și dansam, acolo am dat fuga.

În cazul legăturii plagale, cvintației îi corespunde cvartația, care are însă în genere un rol mai puțin important.

Cîntecele tetracordice arată o legătură evidentă nu numai cu principiile muzicii antice, dar mai ales cu cîntecul popular al Slavilor din Peninsula Balcanică astfel încît se poate presupune că ele fac parte din stratul cel mai vechi al folclorului slav. Este de asemenea foarte interesantă influența acestui tip de cîntece asupra cîntecului popular maghiar, pe care îl răspîndeau mai ales muzicanții slavi „igriții“ — aflați pe teritoriul maghiar.

Cîntecele tetracordale se leagă tematic de viața agricolă. Dintre ele fac parte cîntecele de ceremonie, de seceriș, de nuntă, de pășunat etc.

Treptat, sistemul tetracordal s-a transformat în cvintacordal, cum dovedesc o întregă serie de cîntece care combină schema tetracordală cu cea cvintacordală.

De exemplu cîntecul „Ideme, ideme“



Mergem, mergem, dar cărarea n-o știm, oamenii buni o cunosc și ne-o spun și nouă.

După Kresánek, baza sistemului cvintacordal este schema tonală, compusă din trei trepte, care sînt în relație reciprocă de cvintacord major sau minor. La aceste trepte principale se adaugă treptele secundare, în interiorul cvintacordului sau în afara lui. În sistemul cvintacordal nu se trece la nici o acțiune funcțională armonică, la nici o relație între cvintacorduri legate analog ca tetracordurile autentice și plagale.

Caracterul esențial al sistemului tetracordal este că nu folosește toate posibilitățile de legătură dreaptă ale cvintacordurilor. Kresánek a constatat că motivul priorității unei legături față de altele sînt gamele; au devenit valabile numai legăturile autentice și cele plagale, care nu au deranjat caracterul diatonic al gamelor. O astfel de funcție normativă a avut în primul rînd gama majoră, mai puțin cea minoră și de loc cea dorică. Sistemul cvintacordal s-a dezvoltat din așa numitul cîntec păstoresc, respectiv valah. Apariția lui corespunde cu colonizarea valahă din sud-est, care a avut loc în cîteva etape în secolele XIV—XVI. Influența culturilor populare din sud-est s-a manifestat de exemplu în modul de interpretare a cîntecelor din cîteva regiuni (alternarea soliștilor și — cel mai curent — corul pe două voci, cunoscut din Ucraina), apoi în cel mai tipic dans valah „odzemok“, care este fără îndoială înrudit cu căzăceasca ucraineană-rusească etc. Caracteristica cîntecului păstoresc, comună cu cea a cîntecului agricol este melodică descendentă cu dese cvarte descendente și septime mici



Sună clopotele, cîntă orga / Sau fetele din Marikov cîntă...

Cît privește ritmica cîntecelor „vechi“, trebuie să deosebim de asemenea cîntecele tetracordice de cele cvintacordice. Melodiile tetracordice de dans sînt caracterizate prin așa numitul „frisky tanec“ (dans repede), care este totdeauna în doi timpi. Caracteristică este ritmica lui descen-

dentă, pe timpul tare fiind de obicei două optimi, pe cel slab, pătrime. Din punct de vedere prosodic, versul acestor cîntece este exclusiv silabic, tipic fiind versul de șase silabe. Din punct de vedere formal sînt alcătuite din două părți (AA sau AB); o formă închisă este absolut necunoscută.

Ritmica cîntecelor cvintacordale nu se deosebește în esență de cea a cîntecelor tetracordale. Excepție formează dansul „odzemok“, care s-a dezvoltat pe marele teritoriu din Sud-Estul Europei, din care cauză întîlnim în el unele elemente necunoscute în celelalte cîntece cvintacordale. Formal, și cîntecele valahe sînt alcătuite din două părți, dar uneori întîlnim și caracteristicile formei închise.

*

Aproximativ la începutul secolului al XVIII-lea, se dezvoltă un nou strat al folclorului slovac, care din punct de vedere tonal se caracterizează printr-un concept armonic, rămînînd ca ritmică înrudit cu cîntecul vechi.

Din aceeași concepție armonică ia naștere în decada șaptea a sec. XIX-lea, pînă în prezent, ultimul strat al cîntecului popular slovac, — așa numitul cîntec „neoungar“, caracterizat în special prin ritmica sa. Ambele aceste tipuri de evoluție sînt cunoscute sub numele de cîntece „noi“.

În comparație cu stadiile mai vechi, în cîntecul nou se exprimă cu mult mai puternic influențele din afară, care au participat la formarea noului stil de cîntece. Purtătorii acestor influențe au fost în special țigani, care începînd din secolul al XVIII-lea au început să înlăture pe muzicanții populari, pentru ca ei să devină muzicanți profesioniști. Acest singur fapt este o mărturie că legătura strictă a muzicii cu viața populară s-a slăbit. Însă este de asemenea adevărat că fără țigani nu ar fi fost posibilă răspîndirea cîntecului neoungar.

În prima etapă a cîntecului nou, apare ca gen independent, pe de o parte, cîntecul liric de dragoste, care nu se putuse dezvolta înainte în cadrul cîntecelor strîns legate funcțional, pe de altă parte, cîntecul epic și balada. Cîntecul neoungar mai aduce, printre altele, și dezvoltarea cîntecelor de cătănie și de glumă, în special cîntece noi de dans, în care se resimt cel mai puternic influențele străine.

Concepția armonică se exprimă încă de la început în cîntecul nou, în special prin aceea că fundamentala tonalității devine treapta cea mai joasă a cvintacordului. În legătură cu aceasta dispare descendența melodică și în locul cvintației (repetarea melodiei cu o cvintă mai jos),

apare aci procedeul invers, de transpunere a melodiei cu o cvintă mai sus.



*Vino flăcăule dimineața pe la noi, / ca să vezi cu ce
mă ocup eu / Dimineața mă scol și adap vacile / Min
vitele la cîmp!*

În locul melodiei descendente, apare o melodie arcuită (ogivală), formal închisă și cu culminația în centrul ei. Această culminație este accentuată și prin îndesirea ritmului în centrul melodiei.

Belá Bartók, primul care a remarcat această îndesire ritmică centrală a caracterizat-o ca specific slovacă. O întîlnim des în balade, lucru ce ne face să credem că a luat ființă o dată cu apariția baladei slovace (sec. XVIII-lea).

Ritmica neoungară, a cărei propagare și formă definitivă se datorește rapsozilor țigani, s-a infiltrat în cîntecul popular slovac din folclorul maghiar, ceea ce însă nu înseamnă o preluare integrală a stilului respectiv. Din punct de vedere tonal și formal, cîntecul neoungar respectă tradiția locală folclorică, dar din punct de vedere ritmic se resimte într-o măsură importantă influența maghiară. (Să ne amintim de drumul evolutiv fixat de Bartók, de la kalamai-ca ucrainiană, pînă la ritmul neoungar). Astfel se prezintă în câteva trăsături cîntecul popular slovac, după cercetările de pînă acum, în special în urma cercetărilor dr. Kresánek. Mai rămîn de rezolvat o serie de probleme ca cea a scindării folclorului slovac pe de o parte, iar pe de altă a dependenței reciproce dintre cîntecul popular slovac și muzica popoarelor învecinate, despre care se presupune că s-a dezvoltat asemănător. Cea mai importantă sarcină a folcloristicii slovace de azi este culegerea de material, deoarece starea actuală este cu totul nesatisfăcătoare, iar schimbările bruște ale vieții sociale din Slovacia tind să influențeze esența clasică a folclorului slovac.

Cu problemele de cercetare a folclorului slovac contemporan se ocupă secția de folclor muzical a institutului de muzicologie al „Academiei slovace de știință“, condusă de dr. Frantisek Poloczek.

În afară de culegerea de material pe teren, acest institut a început să se ocupe și cu publicarea colecțiilor de folclor muzical și coregrafic. După primele două volume de cîntece populare și un volum de dansuri, care au avut mai mult sau mai puțin un caracter de popularizare, în curînd va apare volumul al treilea

de cîntece populare, cuprinzînd material prelucrat pe baza principiilor fixate de Kresánek. Această culegere a fost prelucrată astfel de tînrul folclorist Oskar Elschek, care a alcătuit schema de clasificare a cîntecelor populare slovaçe.

Folcloristica slovacă luptă încă cu greutățile începutului, și nu este încă la nivelul cerințelor

de azi. Totuși, nu trebuie neglijat faptul că ea a atins unele rezultate pozitive, care-i creează o bază de încredere în colaborarea internațională, pentru cercetarea comună a elementelor evolutive ale culturilor muzicale comune din Sud-Estul Europei, cercetare eliberată de ura națională și lipsa de încredere.

(tradus de N. Costea)

Probleme actuale ale muzicii populare în Italia¹⁾

de **DIEGO CARPITELLA**

Astăzi cînd posedăm aproape patru mii de documente „reale” cu privire la muzica noastră italiană²⁾, este evident că perspectivele și problemele referitoare la acest teren de studiu sînt simțitor schimbate. Și este bine să precizăm că „realitatea” acestor documente nu este datorată numai mijloacelor tehnice moderne întrebuintate în cercetări (în măsură determinantă, înregistrarea sonoră) dar mai ales, sau cel puțin în egală măsură, unei mai mari clarități de metodă de investigație, ceea ce putem de asemenea spune despre metoda istorică prin mijlocirea investigației directe. Cu alte cuvinte, „realitatea” acestor documente nu rezidă numai în obiectivitatea acestora dar și în toți acei factori, de ambianță, istorici, sociali și așa mai departe care fac parte integrantă din această obiectivitate explorată și cercetată cu de-amănuntul. Aceasta nu înseamnă, desigur, că s-ar putea pur și simplu trece cu buretele peste întreaga literatură privind acest subiect și peste toate interpretările de pînă în prezent; dimpotrivă, înseamnă numai că ne aflăm în fața unor documente noi care vor servi în unele cazuri să limpezească problemele tradiționale, în altele să le considere dintr-un punct de vedere diferit, în afară de perspectivele, care se impun în mod logic, ale unui considerabil număr de interpretări, inedite pînă astăzi.

Această mare culegere de documente s-a realizat în ultimii cinci ani de cercetări etno-muzicologice, în timpul cărora s-au explorat, practic, toate regiunile Italiei, din Sicilia și pînă în arcul alpin.

O muncă, care deși obositoare, a fost pasionantă în numeroase aspecte ale ei și care oricum, a stabilit dintru început principii clare cu caracter metodologic, ce merită a fi însemnate.

În primul rînd, procurarea de documente în mod obiectiv valabile: dacă se consideră că muzica populară se pretează greu unei tradu-

ceri exacte -- deși necesară însă incompletă -- în grafia cultă și deci unei redări depline a documentului, este clar că acest principiu metodologic nu a fost lipsit de importanță (chiar în ce privește studiile tradiționale).

A doua problemă, aceea a informatorilor: adică aceea a surselor care urmează a fi consultate, a alegerii arhivelor care să fie explorate, cu alte cuvinte: de la cine să fie culese cîntecele? Iată o chestiune deosebit de delicată în Italia, adică într-o țară în care din anumite rațiuni istorice, lumea intelectuală a fost adesea ruptă de realitățile sociale ale țării de unde au rezultat dese alterări și prelucrări datorate unei păтури intelectuale regionale și țărănești care, dacă a avut merite indiscutabile în cadrul studiilor tradiționale cu privire la muzica populară -- merite ce trebuie recunoscute în mod cinstit -- nu mai putea prezenta garanție pentru cercetări ce urmează a se conduce după criterii noi și moderne. De aci s-a desprins necesitatea absolută și intransigentă de a culege cîntecele la bază: printre țărani, păstori, marinari, muncitori cu brațele și așa mai departe.

A treia observație: verificarea realității acestor documente în starea actuală a condițiilor lor de existență. Intrucît se întrebuintează adesea un ton disprețuitor cu privire la unele studii de folclor, eu cred că aceasta se datorează faptului că diacroniei tipice a folclorului (în general, întotdeauna în întîrziere față de parcursul istoric) i se adaugă adesea diacronia și întîrzierea acelor care scriu despre folclor, pentru care documentele devenite deja în momentul culegerii „date arheologice” reprezintă în momentul în care se scrie cartea, documente „vii și proaspete”, acumulînd astfel o doză de falsuri istorice.

Este clar deci că numai ținînd seama de toți factorii care condiționează existența documentului -- factori istorici, economici, sociali -- este posibil să nu cazi în suszitul echivoc.

Dacă ținem seama de aceste observații -- obiectivitatea documentului, garanția informatorilor, realitatea în care documentul trăiește -- este evident că astăzi problemele relative la muzica populară italiană au devenit dintr-o

1) Din revista „Ricordiana” nr. 9/1956, reprodus cu asentimentul redacției.

2) Există aproape patru mii de înregistrări sonore efectuate în toate regiunile Italiei și depozitate la Centrul Național de Studii de Muzică Populară, instituit sub auspiciile Academiei Naționale Santa Cecilia și ale Radioului italian. Documentele au fost culese de muzicologi, folcloriști și lingviști, italieni și străini.

dată așa de numeroase încît ne silesc la unele enunțări sau simple indicații.

Înainte de toate, de ce oare la noi aceste studii au rămas atît de mult în urmă sau cel puțin într-o stare de semiclandestinitate? S-ar putea începe prin a răspunde că Italia este o țară cu o puternică tradiție cultă, din care cauză orice cercetare în mediul popular a fost condiționată de luminozitatea dar și de gravitatea acestei tradiții. Dacă la această constatare se adaugă faptul că muzicologia noastră era — cel puțin pînă astăzi — prea puțin dezvoltată și a ajuns la historicismul idealist fără a se pătrunde de pozitivism și fără a fi trecut prin școala istorică, că deși a putut să „distingă“ cu ascuțime și gust, nu putea, în acest domeniu, de pildă, să-și lărgească punctul de vedere din motive ideologice; dacă se consideră că tradiția melodramatică a știrbit destul de mult ictusul romantic care în secolul trecut guvernă acest tip de cercetări, confundînd astfel „popularitatea“ muzicii de operă cu „popularul“ pe care îl înțelegem noi; dacă se ține seama de acestea și de alte cauze, este evident că un asemenea tip de cercetări, la noi, adică într-o cultură cu tradiție precumpănitoare aulică și umanistică (și într-adevăr studiile literare asupra cîntecelor populare italiene sînt extrem de valoroase și de prețioase) nu putea avea o dezvoltare modernă și o influență sensibilă.

Poate că aceste motive justifică și faptul că pe o perioadă de timp atît de lungă, culegerile și studiile de muzică populară italiană s-au întemeiat pe informatori „mediați“, ca profesorul, farmacistul, notarul localităților respective, care, bineînțeles, pot fi indicatori utili (chiar dacă astăzi închegarea urbană a slăbit legăturile intelectuale locale cu realitatea ținutului său, contrar celor ce se întîmplau cu un secol în urmă) dar este la fel de adevărat că acești informatori nu pot reda absolut de loc documentul în efec-tiva sa integritate, mai ales cel muzical. Acest subiect implică un ansamblu de considerații sociale și sociologice asupra istoriei italiene. Dar de ce să le evităm? Poate este acum mai mult decît oricînd momentul de a afirma că studiile cu privire la muzica populară (și la folclor în general) vor fi mai valabile în măsura în care vor face apel la domenii de cultură cît mai vaste, interesate nu în mitologia folclorică ci în realitatea lucrurilor. În acest sens, de pildă, s-a spus că în acești din urmă patruzeci de ani, și la noi evoluția vieții sociale a subminat puternic patrimoniul muzical popular tradițional: este un grăunte de adevăr în această afirmație, chiar dacă a fost vorba de o pierdere recentă care a suferit o accentuare progresivă mai ales după primul război mondial. Dar este de asemenea adevărat, ba chiar foarte adevărat, după cum au învederat aceste cercetări, că în Italia sînt actualmente atît de multe documente „primitive“ și „arhaice“ — încît pare aproape cu neputință ca acestea să fi putut rezista atîta vreme, concomitent cu o

splendidă dezvoltare a culturii „superioare — culte“.

Miezul cercetării noastre constă tocmai în analiza acestui fenomen examinat în mod obiectiv, cu mijloace tehnice diferite, fără a exclude pe acel al sistemului comparativ cu muzica populară a altor țări care nu au avut această dezvoltare „superioară — cultă“: a stabili, cu alte cuvinte, identitatea dintre un cîntec sicilian și unul din Africa centrală, între unul calabrez și unul din Guatemala, între unul sard și unul, să zicem din Polinezia, nu înseamnă a descoperi cu orice preț India-Calabria sau India-Lucania (cum făceau unii călugări iezuiți din secolul XVI), înseamnă numai a vedea și a observa „realitatea“ acestor documente, în afară de orice deformație intelectualistă. Și este neîndoios că studiul lipsit de prejudecăți (și desprovincializat) al acestor sute de cîntece de dragoste, de nuntă, de muncă și mai ales al acelor cîntece mai strîns legate de fazele critice ale existenței, care ca atare garantează și sub aspect etnologic, starea lor de conservare arhaică (iar cîntecele funebre împreună cu cele de leagăn, cu cîntecele de muncă din unele regiuni italiene au fost în acest sens o contra dovadă cu caracter excepțional), ne va sili să redimensionăm multe puncte de vedere asupra trecutului nostru cultural și istoric.

Unul dintre cele mai importante puncte este acela al „descensiunii“ și al „ascensiunii“ formelor populare și culte.

La noi, de pildă, ne-am ocupat des despre problemele „descensiunii“ formelor culte; puțin dintr-un paternalism doct, puțin de pe urma unor presiuni ideologice inclusiv cele naționaliste, și în acest ultim sens capătă o valoare deosebită recentele cercetări — potrivit cărora au fost determinate oazele etnice slave, albaneze, grecești, țigănești etc. existente și astăzi încă în Italia.

Problema „ascensiunii“ și „descensiunii“, adică a circulației culturale între mediul cult și mediul popular trebuie și ea să fie revizuită ținîndu-se cont în mod obiectiv de structura materialului. De pildă, chestiunea elementelor semantice și asemantice în cîntecul popular: cu alte cuvinte textul literar și cel muzical. De fapt, în timp ce elementul semantic vădește adesea că mediul popular a fost influențat de către cel cult; cel asemantic, pe de altă parte (adică cîntecul în natura sa muzicală specifică), se vădește adesea impermeabil acestei circulații culte, adică nu este atît de ușor influențabil (din punct de vedere fenomenologic este interesant de notat cum în zonele de folclor de bază cîntărețul inventează, își amintește în mod cinstit cuvintele, le stîlcește, dar nu face niciodată să devieze arcul muzical al cîntecului, nu inventează; acest lucru este și o dovadă a rezistenței elementului asemantic și al profundelor sale origini expresive; și cînd acest element se alterează, aceasta intervine în totalitate, fără compromisuri, în mod iremediabil, cel puțin într-o țară ca a noastră unde despărțirea între

mediul popular și mediul cult este deosebit de accentuată).

Faptul nu este nou: în Franța, Coirault demonstra acum cîțiva ani că un procent însemnat al cîntecelor franceze sînt într-o „fază depășită“ în raportul lor literar-muzical, vrînd să spună că există o frecvență diacronie între aceste două elemente. Aceasta se poate verifica și în ce privește o parte a cîntecelor populare italiene și este neîndoios că dintr-un punct de vedere istoric general și de circulație culturală, multe din aceste probleme se vor limpezi atunci cînd va apărea culegerea Barbi.

Fiindcă am vorbit de „primitivismul“ și de „arhaicitatea“ muzicii populare italiene, este bine să amintim că unul din cei mai fervenți susținători ai acestora, deși pornind de la baza particulară a muzicii sarde, a fost Fara cu a sa „etnofonie“. Este neîndoios că multe afirmații ale lui Fara, dezbrăcate de exagerările care le însoțesc, sînt și astăzi încă valabile, fiind însă limitate în măsura în care socoteau patrimoniul muzical popular în mod rigid, ca și cel sard. Dacă această autonomie s-a conservat în Sardinia din motive istorice, este clar că aceleași condiții nu s-au reprodus în alte regiuni italiene, ceea ce nu înseamnă că muzica populară de bază din alte regiuni nu este tot atît de „primitivă“ (după cum se poate astăzi demonstra) sau că trebuie considerată drept o rămășiță sau o sedimentare a mediului cult. Un „primitivism“ adesea agresiv, neplăcut, care s-a conservat în condiții istorice deosebite de acelea ale altor țări mediteraniene: al Spaniei sau al Iugoslaviei. În prima țară, de exemplu, a existat o istorie politico-culturală națională care a permis folclorului să „circule“ atingînd grade diferite de stilizare, chiar și „plăcut“; în cea de-a doua, ca în orice țară cu tradiție cultă redusă (Estul și Sud-Estul european) fie în perioada romantică fie astăzi încă, dezvoltarea nici unei arte naționale culte nu poate face abstracție de baza populară, de folclor.

Iată deci situația istorică specială în care a fost găsit acest patrimoniu muzical popular italian „primitiv“: și atunci ne întrebăm (după cum s-a întîmplat într-o recentă, și, după părerea mea, utilă polemică cu Massimo Mila, care ca întotdeauna a ridicat probleme arzătoare și interesante) dacă acest patrimoniu, într-o țară cu puternică tradiție cultă, în parte națională, ca Italia, a fost întotdeauna sortit, în prezent ca și în trecut, să se rezume la „date arheologice“ (agravate de întîrzierea istorică proprie folclorului) și dacă această muzică populară a avut, sau mai ales nu a avut, în prezent ca și în trecut, posibilitatea de a circula în sens cultural și deci de a fi o determi-

nantă lexicală muzicală. Este o întrebare la care nu se poate da un răspuns imediat: dintr-un punct de vedere atins de deformație profesională, sentimental, deci nu întru totul valabil, eu aș putea fi pentru a doua soluție; dar din punctul de vedere istorico-critic, sînt pentru cea dintîi.

Astfel, este tot atît de limpede că acest patrimoniu muzical popular tradițional, care nu a avut atingeri cu mediul cult într-un mod integral (ca de pildă prin unele trăsături asemantice) ci a fost de asemenea supus unor influențe și flexiuni de natură felurită, nu este în mod generic catalogabil (lucru întotdeauna dificil într-un domeniu atît de contradictoriu ca acela al folclorului) așa cum s-a întîmplat în zisa polemică în care, la un moment dat, părea că ar fi trebuit să se hotărască definitiv dacă muzica populară italiană este toată pe bază modală sau toată pe bază tonală. Și toate acestea fără a se ține seamă că o judecată care s-ar întemeia numai pe elemente armonice (pentru a fi mai preciși, game) excluzînd pe cele melodice, structurale, sau de tehnică de execuție, ar risca să fie o judecată unilaterală, abstractă. Evident, fără a considera că aceea pe bază modală nu implică în mod necesar tradiția bisericească medievală (și care poate fi comparată cu cea a altor ținuturi care nu au avut o istorie culturală asemănătoare cu cea a noastră), după cum aceea pe bază tonală nu subînțelege în mod obligatoriu tonalitatea temperată (cu o consecvență precumpănire a fenomenelor de „descensiune“); și în acest din urmă sens nu ar fi tot atît de ușor de demonstrat originile populare ale muzicii culte în Italia încercînd a recurge la filonul tonal care, potrivit unor curente moderne, poate fi urmărit pînă în Evul-Mediu. Strîns legată de aceste probleme mai este chestiunea istoriei citadino-regionale a țării noastre, care a dat naștere unui sector special de muzică popular-artizanală (aceea la care ne-am referit mai ales, pînă în prezent, atît în studii cît și în cercetări) a cărei cunoaștere adîncită ar limpezi multe chestiuni de cultură muzicală și generală.

Probleme importante deci care astăzi, încetul cu încetul își fac drum pe căi diferite: transcrierea înregistrărilor sonore și încorporarea lor în ediții critice; publicarea de antologii discografice; redactarea unor monografii sau a unor articole de enciclopedie (ca acelea ale Enciclopediei Muzicale editată de Ricordi, care să fie întocmite tocmai ținînd seama de asemenea rezultate), adică prin toate mijloacele cu ajutorul cărora studiul muzicii populare, nu va mai fi silit, nici la noi, să intre pe ușa din dos.

Dezvoltarea cîntecului popular în China Nouă

de WANG HSIN

Istoria cîntecului popular în China nu este lungă. Au trecut ceva mai mult de 30 ani, de la „mișcarea din 4 mai“ din 1919. Dar anii aceștia au fost ani ai unei revoluții mari și cuprinzătoare, fără precedent în istoria Chinei. Cu toate că cîntecul popular a început ca o mlădiță tînără în grădina artei, el a crescut puternic în mijlocul desfășurării luptei revoluționare și azi s-a răspîndit peste toată țara de 600 de milioane de locuitori. În 1949, cînd a fost creată Republica Populară Chineză, oamenii din întreaga națiune, în orașe și la sate, în munți sau pe plaiuri, cîntau „Din răsăritul soarelui apare soarele și în China apare Mao Tze-dun...“, „Fără Partidul Comunist nu ar fi existat China nouă“ și „Noi muncitorii sîntem puternici“. În 1950, cînd voluntarii Chinei Populare au plecat în Coreea pentru cauza apărării păcii, pentru a rezista agresiunii americane și pentru a ajuta Coreea, întreaga țară s-a unit în cîteva zile în cîntecul „Cu sufletul mîndru, cu inima tare trecem fluviul Yalu. Apărînd pacea pentru țara noastră, apărăm căminele noastre!...“ Într-adevăr, erau puțini aceia care — de la copilășul ce învață să vorbească pînă la bătrînul încărunțit — să nu cînte acel celebru „Marș al voluntarilor Chinei Populare“.

De ce a crescut mișcarea cîntecului în China Nouă într-o măsură atît de extraordinară? Trebuie să menționăm aci doi muzicieni populari proeminenți din țara noastră: Nieh Erh și Hsien Hsing-hai. Ei au continuat tradiția democratică patriotică, care a început cu „mișcarea din 4 mai“, au mers un pas mai departe și au devenit pionierii realismului socialist. Cu 20 ani în urmă, China suferea de pe urma atacului nemilos și a umilirii din partea imperialismului și poporul ducea o viață întunecată și mizeră. Nieh Erh, un tînăr compozitor, membru al Partidului Comunist, a fost cel dintîi care a exprimat în cîntec cuvintele curajoase: „Sculați, voi toți care refuzați să fiți sclavi! Cu carnea și sîngele nostru să clădim un nou Mare Zid“... („Marșul Voluntarilor“, care este acum imnul nostru național).

Cele peste 30 de cîntece populare ale lui Nieh Erh au devenit o armă puternică în mișcarea de eliberare națională împotriva agresiunii japoneze. Printre voluntarii care duceau lupte grele în nord-estul țării, pe străzile din Pekin și Șanhai, unde poporul făcea numeroase demonstrații anti-japoneze, în uzine și în sate, în tribune și în închisori, se auzeau peste tot cîntecele revoluționare. În iulie 1935, Nieh Erh a murit. Hsien Hsing-hai, un muzician care tocmai revenea din Franța, a continuat curajos mîndra

sa misiune. El a luat parte imediat la mișcarea de eliberare națională și a început să compună cîntece populare patriotice. Compoziția sa „Cîntecul Armatei de eliberare națională“ și alte cîntece au inspirat și întărit voința poporului la luptă. Poporul a luptat vitejește. El cînta mereu. În această glorioasă și revoluționară tradiție a cîntecului popular o întreagă generație de tineri muzicieni a fost crescută și făcută să înțeleagă puterea cîntului, pentru a ridica poporul la luptă.

În cei opt ani prelungi ai războiului contra Japoniei și în cei trei ani ai războiului de eliberare, cu toate că războiul a fost atît de îngrozitor și viața atît de grea, armata revoluționară — armata opta condusă de comuniști — a dus cîntecele populare, acele cîntece pline de optimism și de încredere în victoria finală, pînă la marile baze anti-japoneze din spatele inamicului. În trecut, țărani chinezi nu obișnuiau să cînte în grupuri. Dar în războiul rezistenței, bărbați și femei, bătrîni și tineri se adunau cu toții ca să cînte. Cîteodată un sat întreg cînta într-un singur grup. Cîteodată mai multe sate făceau întreceri de cîntece între ele. Se cînta „Pe muntele Tai-hang“ de Hsien Hsing-hai, „Cîntecul partizanilor“ de Ho Lu-din, „Marșul spadei“ de Mai Hsin și alte cîntece anti-japoneze bine cunoscute. Între timp, „Cantata Fluviului Galben“ și „Cantata Producției“, compuse de Hsien Hsing-hai la Yen-an, se răspîndeau de asemenea la bazele anti-japoneze. Multe grupe culturale se strîngeau laolaltă și cîntau într-un singur grup. Cîteva coruri aveau chiar 1000 voci. Acompaniate de instrumente naționale chineze, ele constituiau un spectacol magnific. A fost marea epocă a mișcării cîntecului popular. În acești ani grei de război, a crescut un număr de tineri compozitori încercați în luptă în bazele anti-japoneze, în școlile de bele-arte, departe în spatele frontului, și în trupele culturale. Ei au compus multe cîntece populare excelente, de diferite feluri, care s-au răspîndit pînă departe la bazele anti-japoneze din spatele liniilor inamice. Aceste cîntece erau urmele reușite ale tradiției cîntecelor revoluționare ale lui Nieh Erh și Hsien Hsing-hai. Numele unora dintre compozitorii care au devenit bine cunoscuți poporului chinez sînt: Ma Ko, Ciang Lu, Ciu Hsi-hsien și Șih Lo-meng. Unii dintre ei au fost elevii lui Hsien Hsing-hai.

În zilele festive ale eliberării naționale și a fondării Republicii Populare Chineze, cîntecele de slavă au devenit cea mai bună expresie a sentimentelor poporului. Multe cîntece excelente din regiunile eliberate au devenit imediat popu-

lare în întreaga națiune, mai ales printre tineri. Cîntecele populare s-au răspîndit în toată țara ca un foc de cîmp. S-au compus cîntece noi: „Inimile poporului lumii bat ca o singură inimă“ de Ciu Hsi-hsien, „Cîntecul patriei“ de Wang Hsin și „Bătrîna Wang vrea pace“ de Ciang Lu au devenit cele mai populare în țară. În 1952, Ministerul Culturii al Guvernului Central și Uniunea Muzicienilor Chinezi au organizat un concurs de cîntece populare, compuse în ultimii trei ani și a acordat premii pentru cele mai bune 114 cîntece. În același an, Armata populară chineză de eliberare a organizat un festival de dansuri și cîntece ale întregii armate și a acordat premii pentru cîntece populare ca „Sînt soldat“, „Cîntecul muntelui Erh-lang“ și „Cîntecul baionetei“ care, de asemenea, au devenit repede cunoscute în rîndurile poporului.

Au trecut cinci ani de la 1952. În acest timp, mișcarea cîntecului popular a luat un aspect nou. Aceasta s-a arătat într-o largă măsură în prezentările bogate și pline de colorit ale Festivalului Național de Muzică din august 1956 la Pekin, care a durat o lună. Cîteva din cîntecele și din corurile cele mai populare, prezentate la acest festival, au fost: lucrarea nouă de Ciu Hsi-hsien „Cantata Bazei Armatei Roșii“, o povestire epică muzicală despre luptele bazelor Armatei Roșii din timpul războiului și un omagiu adus Partidului Comunist; „Cantata Marșului Lung“ de Șih Lo-meng, compus în onoarea renumitului marș lung de 25 000 li *) a Armatei Roșii a muncitorilor și țăranilor chinezi; „Cantata fluviului Huai“ de Ma Szu-țung, care descrie peisajul fluviului și lupta oamenilor contra revărsărilor lui; „Imnul Patriei“, lucrare simfonică a tînărului compozitor Liu Șih-jen și „Cîntecul muntelui Ciang-pai“ de Cieng Cien-yu, compus în stilul național coreean, pentru slăvirea patriei. Apariția acestor lucrări corale se explică pe de o parte prin faptul că a devenit necesară o muzică de o formă mai amplă pentru a ilustra rapida dezvoltare a construirii Chinei Noi și pe de alta prin faptul că grupurile corale profesionale și de amatori au îmbunătățit considerabil arta lor de a cînta. Acum nu aveau nevoie numai de cîntece populare bune, ci și de mari lucrări corale. Cu 16 ani în urmă, Hsien Hsing-hai a compus în subteranele din Yenan prima cantată a Chinei, renumita „Cantată a Fluviului Galben“. Astăzi, mulți tineri compozitori chinezi cunosc bine folosirea acestei forme muzicale pentru a exprima dragostea lor de patrie și viața fericită de acolo.

Un alt aspect al cîntecelor populare, arătat la festival este că acestea au atins o dezvoltare mai largă și multilaterală. Dacă spunem că în anii lungi ai războiului poporul chinez a putut cînta cîntece de război și a putut să lupte dîrz cu dușmanul, acum, în construirea socialismului, el are nevoie de tot felul de cîntece de bucurie și de slavă pentru construirea pașnică, pentru

viața fericită de azi și mîine, ca și de cîntece lirice. Intre cîntecele noi, prezentate la festival, au fost: „Cîntecul fetei“ de Cieng Cien-yu, „Cîntec pastoral“ de Hsiang Yi, „Valsul de seară“ de Kung Cih-wei, „Cooperativa este calea spre cer“ de Liao Șen-cing, „Cîntecul Fluviului Galben“ de Ciu Hsi-hsien, „Noapte de festival“ de Li Cin-șeng, „Fetița Hani se duce la piață“ de Ciang Cing, „Floare de scorțișoară“ de Ciang Ti-Ci'ang și alte cîntece lirice vesele, care au devenit toate foarte cunoscute. Cîntecele noi ale compozitorilor se ocupă și de viața exploratorilor din munți, a muncitorilor din păduri, a tractoriștilor pe imensele stepe virgine și a pescarilor în luptă cu furtuna mărilor. Viața pașnică a construirii Chinei Noi a deschis compozitorilor un cîmp mare de activitate.

Problema stilului național al cîntecelor populare a atras atenția muzicienilor încă din timpul „mișcării din 4 mai“ din 1919. Acești premergători au dat un bun exemplu tinerii generații. Multe cîntece, de exemplu „Cîntecul eternei întristări“ de Huang Țu, „Cîntecul muncii“ și „Balada negustorului de haine vechi“, de Ciao Yuan-jen, au un puternic iz național și cîntecele lui Nieh Erh și Hsien Hsing-hai sînt, de asemenea, bune exemple în această privință. Astăzi un număr destul de mare de compozitori mai depun străduințe în această direcție.

De la întemeierea Republicii Populare Chineze s-a creat o unitate multinațională fără precedent. Cîntecele multor minorități naționale din regiunile de graniță devin foarte populare în întreaga țară. Datorită melodiilor frumozose și sentimentelor curate, ele sînt bine primite prețutîndeni, de exemplu „Bunul Sin-Kiang“ și „Omagii lui Mao-Tze-dun“ ai uigurilor din Sinkiang, „Frumoasa fată“ și „Floarea mea“ ai kazahilor, „Armăsarul meu fugos“ din Mongolia interioară și „Fata s-a răzgîndit“ a oamenilor Li. Aceste cîntece au fost, de asemenea, bine primite la Festivalul de Muzică.

La acest Festival de Muzică s-a putut vedea, de asemenea, că compozitorii au acordat multă atenție cîntecelor populare ale diferitelor naționalități din țară.

Multe cîntece au fost prezentate în aranjamente noi, ca de exemplu cîntecele populare din Yunan „Albinele cu miere“ și „Cîntecul vizitiului“, aranjate de Hu Teng-liao; cîntecul popular din Sinkiang „Dă-mi o floare de trandafir“ de Ko Hsun-ciung; cîntecul popular din Cinghai, „Plecînd la Szehvan“ de Liu Feng; cîntecul popular din Hupeh, „Tsiu Tung Tsui“ de Șa Lai; cîntecul popular din Șansi „Culegînd bumbacul“ de Yun Hsiang, cîntecul popular din Puyi „Trimișii Președintelui Mao“ de Li Ciuan-min și cîntecul popular din nord-estul țării „Salutări de Anul Nou“ de Ciang Feng. Toate aceste cîntece au devenit foarte populare. Ele arată importanța pe care compozitorii o acordă stilului național și adaptării cîntecelor populare. Recenta discuție deschisă, publicată în presă și în reviste, ce a avut loc în cercurile

*) 1 li= cca 65 cm (N. Trad.).

muzicale chineze cu privire la „stilul național în muzică“ a atras atenția în toată țara.

O altă problemă de egală importanță este aceea a modului de a absorbi elementele frumoase interesante, din lucrări străine. Muzicienii chinezi progresiști acordaseră în trecut atenție acestei probleme. În special largul schimb cultural din ultimii ani cu țările frățești ne-au dat noi prilejuri de a învăța. Frumoasele lor

cîntece populare au devenit astfel foarte iubite de poporul chinez, ca de exemplu „Steagul Partidului“ și „A plecat Gheorghică militar“ din România. Cunoașterea frumoaselor însușiri ale muzicii altor popoare va contribui la dezvoltarea stilului național al creației noastre muzicale.

Ceea ce am scris aci este o scurtă introducere în dezvoltarea cîntecului popular în China Nouă.

In legătură cu muzica populară germană nouă

de P. KURZBACH

În terminologia noastră, „muzica populară“ ocupă un loc aparte deoarece explicarea acestei noțiuni cuprinde un teren larg. Atît piesa instrumentală (pentru instrumente populare solo sau grupe mai mari de instrumente) cît și formele vocale (cîntecul pentru tineret, cîntecul popular, cîntecul de masă, cantata), sau combinarea acestora, pot fi încadrate în acest gen. Și în cel mai bun sens al cuvîntului, orice creație care nu s-a îndepărtat de popor, va deveni o dată un bun al poporului și ca atare o adevărată muzică populară. În ce măsură se transformă aceasta din dorință în realitate, depinde de mai multe împrejurări despre care va fi vorba în prezentul articol.

Pentru a căpăta însă o imagine reală asupra situației actuale de la noi, alegem un punct de plecare istoric, care ne este dat prin figura importantă a lui Johann Gottfried Herder. Acest poet cunoaște în anii celui de-al VI-lea deceniu al secolului al XVIII-lea, cîntece de o factură „naivă și de o lingușitoare monotonie“, pe care le culege și le denumește — deoarece încă nu exista un termen pentru ele— *Spruchlied* (cîntec-zicală), *Nationallied* (cîntec național), *Populärlied* (cîntec devenit popular) și găsește în fine termenul de *Volklied* (cîntec popular). Opoziții de tot felul au împiedicat la început editarea lor, dar în cele din urmă poetul le scoate la iveală, exprimînd prin cuvinte pline de mînie și revoltă, adîncă însemnătate a acestor cîntece pentru prosperitatea și conștiința întregii națiuni: „*Cine le disprețuiește (cîntecele populare) și nu le simte, dă dovada că este atît de scufundat în noianul de imitații străine sau este atît de împăienjenit de spoiala aurie a unor efecte exterioare neesențiale, încît devine insensibil și nu-i mai prezintă nici o valoare ceea ce este trup și națiune*“. Firește că aceasta nu este părerea personală a unui învățat, ci este vorba poporului. „*Rămîne pentru totdeauna un fapt cert că dacă nu avem un popor, nu avem nici public, nici națiune, nici limbă și nici arta versificației, care să fie ale noastre, care să trăiască și să acționeze în noi. Am ajuns să scriem veșnic numai pentru învățați închiși în*

camerele lor de studiu și recenzori respingători din a căror gură și stomac le reprimim apoi; facem romane, ode, poezii eroice, cîntece de biserică și „bucătărie“ pe care nu le înțelege nimeni, pe care nu le vrea și nici nu le simte nimeni“. Așa descoperă Herder, cu toată claritatea, izvorul care alimentează orice artă și anume, poporul. Herder recunoaște în cîntecele populare ceea ce lipsește imitatorilor: adevăr, redarea sinceră a pasiunii, a vremii, a morăvurilor. De asemenea nu trebuie omis cum interpretează Herder noțiunea „popor“. El se referă la culegătorii englezi pentru care acest lucru a fost mai ușor deoarece „*felul de gîndire al națiunii este însuși național și fiindcă poporul reprezintă o parte importantă a națiunii*“. Deci, nu întregul, nimic din generalizarea pe care a suferit-o noțiunea de „popor“ în societatea burgheză, dusă apoi pînă la o desfigurare în statul fascist care sub masca noțiunii de „popular“ și „unitate populară“ a exercitat cea mai brutală justiție de clasă. Astăzi — după descoperirea științifică de către Marx și Engels a societății bazată pe clase și a poporului asuprit și a tezei lui Lenin despre existența a două culturi într-o singură națiune — crezul lui Herder ne apare ca ceva de la sine înțeles. Cîntecele populare nu aparțin culturii dominante ci elementelor culturii democratice și socialiste. Cuvîntul „muzică populară“, adică muzica claselor asuprite, nu trebuie însă înțeles astfel ca și cînd conținutul cîntecelor populare ar fi numai lupta de clasă, că țelul eliberării celor asupriți s-ar recunoaște în fiecare din ele. Aceasta reiese din faptul că însăși clasei exploatare nu-i sînt întotdeauna clare căile spre eliberare din situația în care se află. Tocmai de aceea lupta de clasă ia forme atît de ascuțite pentru că clasa dominantă se pricepe în a-și camufla țelurile și a strecura dezorientare în rîndurile celor asupriți. Așa se întîmplă că ideologia clasei dominante pătrunde chiar în cîntecul popular și că uneori acesta exprimă supunere, resemnare. Totuși trebuie socotite și acestea adevărate cîntece populare, deoarece și ele sînt cîntece ale claselor exploatare. Cîntecul popular cuprinde

o mare sferă expresivă (cîntece de dragoste, cîntece patriotice, cîntece ale naturii, cîntece umoristice, cîntece de pahar, cîntece pentru copii ș. a.) și de aci s-ar putea trage poate concluzia că toate acestea nu se potrivesc reprezentărilor unor oameni asupriți și exploatați. Dar de ce? Nu trăiește omul simplu nașterea, copilăria, dragostea, boala, moartea, jocul și dansul? Nu este el legat din tinerețe de munca sa, chiar dacă răsplata ei îi este prea puțin de folos? Și în ce alte împrejurări ar putea cînta el oare? Chiar dacă am ignora aceste fapte, există — mulțumită noilor cercetări întreprinse de Steinitz și concretizate în „Cîntece populare germane“, — suficiente exemple care arată cît de mult îi aparține cîntecului popular tematica revoltei conștiente.

Pomenim numai în treacăt faptul că aceste recunoașteri au putut să dea roade abia într-o Germanie democrată și că Germania capitalistă și imperialistă a încercat prin toate mijloacele să le extirpeze (unde a rămas în acest caz știința „obiectivă“?). Aceste cîntece nu se împăcau nici cu teoria supunerii poporului determinată de natură și nici cu așa-zisa imposibilitate a unei legături între artă și politică; ele nu aparțineau suprastructurii clasei dominante. Acest fapt este confirmat de însăși societatea capitalistă, prin aceea că ea denumește muzica populară și întreaga artă populară ca un „bun cultural dispărut“ (abgesunkenes Kulturgut), situîndu-se astfel într-o profundă contradicție față de cuvintele umanistului Herder: „Poezia cultă poate să prospere numai pe ogorul poeziei populare“. Reportat la condițiile noastre, această înseamnă că concepția asupra lumii care pornește de la eliberarea claselor asuprite, de la desființarea claselor în general, consideră arta populară, arta claselor asuprite, ca rădăcină a întregii arte. Ce înseamnă aceasta pentru muzica noastră populară din R.D.G.?

Schimbarea condițiilor sociale, schimbă și arta și funcțiile ei. Astfel muzica populară are azi o altă însemnătate și sarcină decît în trecut; ea își lărgeste sfera în mod considerabil, înlăturînd în ultima analiză hotarul între muzica cultă și cea populară. Muncitorii și țărani asupriți odinioară, sînt acum stăpîni statului, fabricile și ogoarele, teatrele și sălile de concert au devenit proprietatea lor și mîine le va aparține întreaga artă, ei vor fi totodată interpreți și auditori. Acesta este țelul. Leg deci ideea pomenită în introducere de întrebarea: ce trebuie să facem pentru a ajunge acolo?

Pentru aceasta să ne referim la situația noastră specială, atît socială cît și politică. Noi trăim într-o parte a Germaniei, care este despărțită în mod nefiresc de cealaltă parte, iar reunirea ambelor părți determină întreaga noastră activitate în această direcție. Muzica populară poate să aducă la această năzuință un important aport, sprijinită de largul ajutor acordat de stat. În timp ce în Germania Occidentală, orînduirea capitalistă a rămas neschimbată, în R.D.G. condițiile de producție se caracte-

rizează în stadiul actual de dezvoltare prin existența a trei forme economice: proprietatea socialistă, proprietatea privată asupra mijloacelor de producție (așa-zisa mica producție de mărfuri) și proprietatea capitalistă. Mica producție de mărfuri cuprinde în R.D.G. o sferă încă destul de largă. Din acest mediu se naște un număr mare de amatori care sînt organizați în coruri (în special în coruri bărbătești) și în formații de muzică populară.

Dat fiind că după desființarea scenei populare (Volksbühne) s-a simțit nevoia unei schimbări organizatorice a acestor formații, majoritatea membrilor lor s-au atașat unei „formații din întreprindere“ (Betriebsgruppe) sau au alcătuit ei înșiși o astfel de formație, fără a avea deocamdată vreo legătură cu procesul de producție al întreprinderii respective. Aceasta frîna de multe ori dezvoltarea noului colectiv. Majoritatea acestor formații acordă — corespunzător ideologiei lor mic burgheze — un interes deosebit liricii cvasi populare în care predomină tema patriei și un sentimentalism dulceag (Herbert Roth din Turingia cu producțiile sale, este un exemplu de-a dreptul strălucit pentru aceasta) în timp ce creațiile progresiste în genul cîntecului de masă și noua muzică de amatori sînt lăsate la o parte ca fiind „prea grele“. Dacă au putut să camufleze cu ani în urmă poziția lor, motivînd-o prin lipsa materialului, azi se îndoiesc (îndemnați de „oameni de specialitate“ reacționari) asupra valorii acestei muzici noi cu toate că nivelul deplorabil al artei dorită și reprezentată de ei apare cu claritate ca atare. Pentru a îngrădi și exclude această influență dăunătoare este necesară sprijinirea pe membrii formațiilor de artă populară care dau dovadă de conștiința de clasă și continuarea tradiției de luptă a clasei muncitoare germane și a formațiilor de amatori de odinioară. Este de asemenea necesară efectuarea unui neobosit instructaj, atît ideologic cît și de specialitate, și o lămurire a tuturor creatorilor de artă populară, deoarece membrii mici burghezi — de multe ori induși în eroare — nu sînt lipsiți de bunăvoință. Manifestărilor negative li se opun aici suficiente influențe pozitive, care vor trebui să acționeze mai unitar decît pînă acum. Pentru o reușită în această privință este necesar un efort comun din partea tuturor instituțiilor competente: Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor Germani, Casa Centrală pentru Artă Populară, Comitetul de Staf pentru Radio, editurile și presa. Referitor la aceasta s-a constatat, în cadrul reprezentațiilor muzicale și discuțiilor care au avut loc anul trecut cu prilejul sesiunii pentru muzică populară de la Meissen, că în general ceea ce s-a investit nu se află într-un raport corespunzător față de rezultatul obținut și că munca nu apare coordonată în mod just.

Dau ca exemplu editura și comerțul de materiale muzicale. Este în primul rînd o lipsă de răspundere, dacă de la încheierea contractului și pînă la apariția compozițiilor sau culegerilor, trece un an și mai mult. Oricine își poate în-

chipui efectul acestui procedeu, bunăoară, asupra cântecelor de masă actuale, fără să mai amintim neajunsurile în comerțul de articole muzicale sau din comerțul de Stat care — cu puține excepții — nu acordă suficientă atenție materialului muzical progresist. Acest fenomen face și el parte din cauzele pentru care mulți dintre compozitorii noștri nu mai scriu cîntece de masă, deși fascizarea crescîndă în Germania Occidentală ne determină să ridicăm glasul împotriva acesteia prin cîntece. Unii o fac, dar prea puțin, iar faptul că în acest caz își recapătă drepturile tipul fostului cîntec cu caracter agitatoric dovedește din nou cît de multilaterale pot fi formele cîntecului de masă, dacă compozitorii noștri s-ar apropia cu multă fantezie de acest gen pe cît de frumos, pe atît de important. Știm bine că schematismul în concepția muzicală devine cu timpul plictisitor, că în creațiile noi ne-am fixat prea unilateral la tradițiile secolului al XIX-lea, uitînd între timp, ce împrăștiere pot aduce cîntecul și dansul popular din secolul al XVII-lea și al XVIII-lea în special din punct de vedere ritmic și metric, cu toate că în ele nu avem de semnalat diversitatea, de exemplu, a folclorului bulgar, român sau maghiar. (Cît de dezavantajoasă a fost orientarea unilaterală în cazul unei forțe creatoare ca Hans Eisler, a reieșit din cîntecele populare date la iveală de acesta după 1950). Deci, în timp ce creația de cîntece de masă (solo și cor) stagnează oarecum din 1953 încoace, se observă o înviorare pe tărîmul „muzicii pentru instrumente populare”. Unii compozitori, printre care se numără în special Werner Hübschmann, Th. Hlouschek, Herbert Kirmsse, Kurt Schwaen, se străduiesc cu succes să dea interpreților — care s-au mulțumit pînă acum în ceea ce privește lucrările pentru mandolină, cîteră sau acordeon cu lucrări ieftine (fantezii de operă, marșuri, potpourriuri de operetă) — o literatură mai pretențioasă.

Valoarea acestor creații noi rezidă într-o scriitură polifonică echilibrată, în fraze melodice a căror intonație derivă din cîntecul sau jocul popular german, în folosirea rațională a posibilităților tehnice de interpretare și a timbrelor (combinarea unui număr mai restrîns de instrumente, de pildă chitară și flaut — Blockflöte —, cîteră, chitară și mandolină, pînă la orchestră mai mare), care vor ajuta a elimina acel tremolo al mandolinei și al acordeonului. O influență de mare importanță dar încă prea puțin apreciată asupra dezvoltării muzicii noastre populare o au școlile noastre de stat de muzică populară, frecventate de aproximativ 30.000 de copii și tineri. O mare parte a elevilor — după o pregătire de mai mulți ani — se încadrează „în formațiile de întreprinderi” și contribuie la formarea gustului îndeosebi în rîndurile membrilor mai vîrstnici. Această influență pozitivă se datorește și cadrelor didactice de specialitate, care au studiat în majoritatea lor, la Școala superioară pentru muzică (Weimar) și care, prin munca lor educativă exemplară, elimină

din ce în ce mai mult diletantismul. În special formațiile instrumentale mici profită de aceasta, deoarece avantajele sînt clare: fiecare executant trebuie să fie solist, deci stăpîn pe sine, să fie mai disciplinat decît executantul dintr-o orchestră instrumentală mare, care din cînd în cînd se poate bizui pe priceperea vecinului său. Mica formație face de asemenea posibilă o mai fericită echilibrare a particularităților sonore ale instrumentelor, la care se mai adaugă avantajul că asemenea formații se pot înjgheba oriunde mai ușor decît cele mari. Dacă însă încoronarea muzicii de amatori o reprezintă totuși orchestra de instrumente populare, atunci ce perspective rezultă de aici? Oricare din instrumentele pe care le-am socoti ca fiind populare nu dau în ansamblu o sonoritate satisfăcătoare. Orchestra germană pentru instrumente de ciupit, analoagă coardelor din orchestra simfonică, luată ca punct de plecare nu dispune de o suficientă forță sonoră pentru a suporta diversele tipuri de cimpoi și instrumente de suflat.

Dacă totuși nu vrem să ne îndepărtăm de orchestra de instrumente pentru ciupit (și prin ce ar putea fi înlocuită?), aceasta ar trebui lărgită în ceea ce privește ambitusul general. Orchestra pentru instrumente de ciupit sovietică ar putea fi în acest caz un exemplu, deși această lărgire ar trebui făcută, ținîndu-se seama de specificul instrumentelor de ciupit germane. Putem pretinde industriei noastre de instrumente muzicale și de aci înainte, să ne construiască varietăți de cimpoi care să facă față acestei stări a lucrurilor dînd virtușilor noștri capabili posibilitatea de a concura pe scară internațională. Tipurile cele mai mici, care nu pot fi folosite pentru scopuri muzicale, ar trebui să dispară, deosebirile dintre instrumentele diatonice și cromatice ar trebui lichidate și definitivarea Bandion-ului ar trebui, în fine, dusă la sfîrșit. Solicitarea unor orchestre de stat de instrumente populare nu poate sta în picioare, atîta timp cît nu există în prealabil preocuparea pentru dezvoltarea și perfecționarea instrumentelor populare deja existente. În această privință este necesară participarea unor muzicologi, profesori de muzică și constructori de instrumente muzicale; pînă în prezent nu se simte încă prea mult colaborarea unor astfel de specialiști. Un lucru însă trebuie să fie din nou accentuat: folosirea instrumentelor tradiționale ale orchestrei noastre simfonice în orchestra de amatori, a fost prea neglijată. Flautul, clarinetul, trompeta și tromboanele de exemplu, aduc culori noi în orchestra de instrumente populare și nu există nici un fel de bănuială că s-ar putea ivi o luptă între orchestrele simfonice și cele de instrumente populare. Din contră: cum am vrea noi să contribuim la înlăturarea prăpastiei dintre muzica populară și cultă, dacă am persista chiar din punctul de plecare într-o separare a instrumentelor din orchestra simfonică de cele uzitate pînă acum în orchestra populară?

S-a vorbit deja despre faptul că ne aflăm, datorită înjumătățirii Germaniei, într-o situație

specială și că sîntem forțați din această cauză să luăm atitudine împotriva nejustelor și dăunătoarelor păreri din Germania Occidentală. Ne gîndim în această privință la acei cosmopoliți apuseni, pentru care noțiunile de major și minor precum și cîntecul popular sînt moarte. Ei vor să creeze o muzică nouă din abstract (așa a proclamat-o Schönberg, care s-a situat prin aceasta în profundă contradicție față de părerile lui Bartók). Această artă abstractă n-ar trebui să aibă legătură nici cu arta trecutului și nici cu viața noastră reală. De aceea avem datoria să continuăm ideea lui Herder, și atragem atenția asupra faptului că numai pe ogorul creației populare poate să prospere o artă măreață; din această cauză, muzicii populare

îi revine o sarcină atît de importantă pentru muzica și pentru însăși națiunea întregii Germanii. Acest lucru a fost înțeles atît de anumite formații instrumentale din R.D.G. cît și din R.F.G., iar vizitele reciproce și concertele date ca schimb de experiență reprezintă un pionierat în sensul celor de mai sus. Cînd scînteia entuziasmului va sări neîncetat între cei doi poli, atunci muzica populară își va îndeplini misiunea și artistul amator, care în trecut era obișnuit să se simtă exclus din cadrele marii arte, va găsi artiști care să-l aprecieze ca ascultător, instrumentist și cîntăreț. Această unitate va duce atît de departe, încît pe viitor nu va mai exista concomitent muzică populară și muzică cultă, ci va exista o unică muzică germană.



VIATA MUZICALA

Manifestări festive

Concertul Tiberiu Brediceanu

La 8 aprilie a avut loc în Sala Dalles un concert festiv organizat de Uniunea Compozitorilor din R.P.R. și Filarmonica de Stat „George Enescu” din București, cu prilejul împlinirii a 80 de ani de la nașterea lui Tiberiu Brediceanu, artist al poporului.

Concertul a fost precedat de cuvîntul introductiv al Prof. George Breazu, care a evocat cald și emoționant personalitatea artistică multilaterală a muzicianului, ce s-a impus — fie ca folclorist, compozitor, muzicolog sau organizator al vieții muzicale — ca unul din cei mai de seamă slujitori ai muzicii noastre (vezi textul cuvîntului în nr. de față al revistei, pagina 6).

La reușita acestei manifestări și-au dat concursul soliști ai Teatrului de operă și balet din București: Cornelia Gavrilescu, Magda Ianculescu, Șerban Tassian și Valentin Teodorian; cvartetul vocal al Filarmonicii de Stat alcătuit din Emilia Petrescu — soprana, Martha Kessler — mezzosoprană, Aurel Alexandrescu — tenor și Alexandru Voinescu — bas, precum și corul Uniunii Compozitorilor din R.P.R. dirijat de Nicolae Rădulescu, care a susținut și acompaniamentul la pian al soliștilor.

Concertul festiv ne-a oferit un mănunchi de lucrări reprezentative pentru diferite etape de dezvoltare a artei compozitorului. Astfel, alături de cunoscutele cîntece și doine românești, au figurat în program și fragmente din lucrări mai ample cum sînt: „Scenele lirice din viața poporului nostru”, precum și cele două cvartete vocale: „Șase doine și cîntece” și „Miorița” (șase variante ale baladei).

Cîntecele: „Foaie verde pup de crin” și „Bade pentru ochii tăi”, au fost interpretate cu multă gingășie și finețe de Cornelia Gavrilescu, iar în piesa „Mult mă-ntreabă inimă” soprana Magda Ianculescu a valorificat apreciabilele sale posibilități vocale pentru a reda fondul emoțional intens, nelipsit de anumite involburări dramatice ale cîntecului. Pe aceeași linie s-a situat și interpretarea sensibilă pe care tenorul

Valentin Teodorian a imprimat-o cîntecului: „Merge badea meu cu plugul”, realizînd o frumoasă creștere a intensității emoționale în „Cîntecul lui Tudor” din scena lirică „Seara mare”. Convingător ne-au apărut „Doina lui Sorin” și „Cîntecul haiducesc” interpretate cu aceeași muzicalitate pe care ne-o relevă de fiecare dată baritonul Șerban Tassian, și „Pe sub flori mă legănai”, tot din icoana de la țară „La Șezătoare”, cîntată cu duioșie de Emilia Petrescu. Aceeași cîntăreață a dat o interpretare de o aleasă finută, în partea a doua a programului, minunatei „Doina Stăncuței” din icoana de la țară „La Seceriș”, una din cele mai cunoscute piese ale compozitorului. O mențiune specială merită a fi acordată cvartetului vocal al Filarmonicii de Stat, care a prezentat cele șase variante ale baladei „Miorița” într-o formă deosebit de îngrijită. Fragmentele solo ale cîntecului doinit din partea întia, intonate de mezzo-soprană și apoi de soprana, cea de a treia melodie a baladei, ușor ritmată, cu un caracter meditativ, și „Strigătul ciobanului care și-a pierdut oile” executate de tenor sau melodia caldă a baritonului — toate alternînd cu diverse combinații ale ansamblului vocal susținute de acompaniamentul discret dar în același timp expresiv al pianului, au conferit o notă aparte acestei importante lucrări a compozitorului. Corul Uniunii Compozitorilor, în afara celor trei fragmente: „Mîndruțo cu ochii verzi” din „La șezătoare”, „Reîntoarcerea secerătorului” din „La seceriș” precum și de susținerea expresivă a acompaniamentelor la „Cîntecul lui Tudor” din scena lirică „Seara mare” sau „Hora periniței” (soliști Magda Ianculescu și Valentin Teodorian) — a dat însuflețire celor șase doine și cîntece. Scrisă inițial de compozitor pentru cvartet vocal, această din urmă piesă a fost cîntată fără vreo transcriere specială de cor. Dozarea planurilor sonore ale vocilor, obținerea unui contrast în ceea ce privește mișcarea și expresia diferitelor părți apoi animarea treptată către sfîrșit cu un cîntec vioi de joc în care sopranele și altistele alternează melodia

lor cu scurte episoade ale restului ansamblului, sînt aspectele importante ale interpretării lucrării.

Nu putem încheia aceste succinte rînduri fără să nu evidențiem în mod special contribuția, la succesul concertului, a lui Nicolae Rădulescu — un muzician multilateral — care a condus cu competență corul și a acompaniat la pian pe toți soliștii. Aplauzele îndelungate și entuziaste ale publicului, adresate deopotrivă compozitorului cit și interpretilor, au făcut din concertul festiv Tiberiu Brediceanu o adevărată sărbătoare a muzicii românești.

SILVIAN GEORGESCU

Seară de cîntece Ion Vasilescu

Atenția pe care conducerea Uniunii Compozitorilor a înțeles să o dea și muzicii ușoare (socotită nu de puțină vreme ca „cenușereasa” artei sunetelor dar în realitate îndrăgită de cel mai mare număr al ascultătorilor) organizînd în Sala Dalles o „seară de cîntece Ion Vasilescu”, a stîrnit nu numai entuziasmul amatorilor dar și interesul compozitorilor de muzică simfonică și de cameră care au participat în mare număr la concert.

Au fost prezentate cu acest prilej unele din cîntecele lirice, romantele cu caracter ritmic și melodiile dansante, precum și unele cîntece cu caracter de masă scrise de compozitor în ultimul sfert de veac.

Pregătit pentru a aborda formele mari ale muzicii (Ion Vasilescu este titularul Mențiunii I acordată în 1926 în cadrul premiilor de compoziție „George Enescu” pentru „Trei piese în stil românesc” pentru cvartet de coarde) el și-a fixat totuși de timpuriu atenția către formele mici, unde nu a întîrziat să se evidențieze ca un melodist de mare talent. Nimic vulgar, nimic trivial în cîntecele sale, ci un lirism cald, o expresie vie, directă, a dragostei curate, sincere, ori afecțiunea compozitorului față de orașul natal (o seamă de cîntece au ca temă Bucureștiul), precum și compoziții în care sînt cîntate tinerețea, munca, viața nouă din patria noastră.

De la „Te-am așteptat plîngînd” la „Drag îmi e bădița cu tractorul” compozitorul a străbătut o cale lungă, jalonată de multe lucrări de valoare — unele dintre ele dobîndind, la vremea lor, cea mai largă circulație în rîndurile ascultătorilor.

Intr-o perioadă cînd, după primul război mondial, teatrul nostru de revistă era asaltat de o seamă de producții străine, adesea de calitate îndoielnică, Ion Vasilescu are meritul de a fi scris cîntece în care răzbat intonațiile populare românești, făcînd operă de adevărat pionierat pentru acest gen de muzică.

La concert, ascultătorii au putut constata cu plăcere că mai toate cîntecele le erau familiare, că le cunoșteau chiar fără a ști că aparțin compozitorului — acestea fiind intrate, ca să spunem astfel, în folclor.

Se cade să relevăm dragostea cu care interpreții — Maria Tănase, Ioana Radu, Dorina Drăghici, Maria Sereea, Gaby Pascu, Gică Petrescu și Nicolae Nițescu, precum și pianiștii Teodor Cosma și Janci Körössy au venit la chemarea Uniunii, pentru a da concursul lor acestei manifestări artistice.

Cîntece ca „Mi-am pus busuioc în păr” și „În micul orașel uitat de lume” au fost redade — respectiv de Maria Tănase și Ioana Radu — cu multă forță de expresie și cu deplină pătrundere a spiritului lor popular.

Maria Sereea a exprimat cu distincție și noblețe lirismul din „Azi noapte te-am visat”, „Te-am așteptat plîngînd” și „Te-aștept diseară în Cișmigiu” iar Gaby Pascu a vădit în „Iubesc, iubesc”, în „Uită-te o clipă în ochii mei” ca și în „Mi-ai luat zîmbetul de pe buze”, un remarcabil temperament artistic.

Dorina Drăghici a cucerit ascultătorii prin sinceritatea și simțirea cu care a prezentat cîntecele „Înțeleg” și „Tărăncuță, țărăncuță” iar Nicolae Nițescu a reactualizat lirismul unor cîntece ca „Hai acasă pu-

șor”, „Ar fi păcat” ș.a. Cu acest prilej, Gică Petrescu s-a evidențiat ca un remarcabil interpret nu numai al cîntecelor cu caracter vesel cum e „Cu lăutarii după mine” dar și al celor cu un conținut mai adînc, pe aiocuri chiar dramatic, cum a fost „La margine de București”.

Pianiștii Cosma și Körössy au avut o importanță contribuție la acest concert nu numai în ceea ce privește acompanierea soliștilor dar și prin aceea că au realizat aranjamente de calitate.

Compozitorul însuși trecînd, la sfîrșit, la pian, spre a acompania pe Dorina Drăghici, a dat o tîlmăcire de mare căldură și sensibilitate cîntecului „Drag îmi e bădița cu tractorul”.

Succesul deosebit al inițiativei Uniunii Compozitorilor trebuie să constituie un îndemn pentru continuarea popularizării creației românești din acest domeniu; pe de altă parte ar fi de dorit ca pe viitor interpreții să dea o atenție mult mai susținută pregătirii unor asemenea concerte.

J. V. PANDELESCU

Oaspeți de peste hotare

Alex. Gauk și Mihail Vaiman

Publicul bucureștean a avut de curînd prilejul de a cunoaște pe doi reprezentanți de seamă ai artei interpretative sovietice, în persoana dirijorului Alexandr Gauk și a violonistului Mihail Vaiman.

Dirijor principal al Orchestrei simfonice a Radiodifuziunii Sovietice și pedagog emerit, aparținînd generației mai vîrstnice (n. 1893), Alexandr Gauk a condus la noi două concerte. Cel dintîi cu Orchestra simfonică Radio (11 aprilie), a început cu Simfonia nr. 27 de Miaskovski pe care am ascultat-o într-o interpretare foarte convingătoare: bine pusă la punct ca execuție tehnică și construită în linii pe cit de simple și clare, pe atît de elocvente ca expresie. Al. Gauk s-a dovedit astfel în același timp un excelent meșteșugar și un arhitect viguros care îmbină precizia, marea siguranță și îndemînare tehnică, grija de amănunt, cu o viziune cuprinzătoare și foarte limpede a ansamblului. Este un dirijor sobru, ponderat, care știe să dea relief puternic muzicii, nu prin efecte căutate sau fanteziste, ci respectînd cu vigoare litera textului. Aceleași însușiri s-au vădit și în poemul simfonic „Till Eulenspiegel”, înfățișat într-o versiune strînsă, lapidară, cu minime fluctuații de tempo și fără excese de imaginație, dar nu fără nerv și culoare. Programul a fost întregit prin „Concertul în mi bemol major” pentru pian de Liszt, avînd drept solistă pe Silvia Șerbescu. Mărturisim că interpretarea personală, energică dar inclînînd spre asprime și duritate, ne-a convins mai puțin decît pieșele date în supliment (Debussy, Silvestri), unde am regăsit și brilianța și calitățile muzicale ale uneia dintre pianistele noastre cele mai de seamă.

În zilele de 20 și 21 aprilie, Al. Gauk a dirijat, cu Orchestra Filarmonică, un „Festival Șostakovici”, cuprinzînd pe lîngă Concertul de vioară (solist: M. Vaiman), „Uvertura festivă” și „Simfonia a X-a”. Concertul acesta, caracterizat prin aceeași concepție clară și consecventă a întregului și prin aceeași corectitudine a amănuntului cu care ne obișnuise Al. Gauk, a constituit o remarcabilă realizare. Sub bagheta sa, grandioasa Simfonia a X-a a sunat impresionant de unitar, de încheșat, lăsînd cu toată complexitatea și proporțiile sale vaste, impresia unei clasice limpezimi. Apropiînd această interpretare de aceea a lui Constantin Silvestri — în care poezia, coloritul și intensitatea expresivă a momentelor, contrastele puternice, creau imaginea unui uriaș poem simfonic — ne dăm seama că o compoziție izbutită se pretează unor interpretări diverse și la fel de valabile, cu condiția ca ele să fie susținute de talent și de logica unei gândiri consecvente.



Alexandru Gauk la pupitrul dirijoral

În recitalul său din 27 aprilie ca și în cele două concerte date cu Orchestra Filarmonicii (20—21 aprilie) și cu Orchestra Radio (25 aprilie), Mihail Vaiman s-a prezentat ca o personalitate marcantă din strălucita faclangă a violoniștilor sovietici.

Termenul de „personalitate” nu trebuie considerat, în acest caz, într-o accepție convențională, ci în înțelesul cel mai propriu al cuvintului. Prezintă o sumă de trăsături comune cu ceilalți violoniști sovietici — îndeosebi sub raportul perfecțiunii tehnice — M. Vaiman se distinge în mod evident printr-o concepție personală nu numai în ceea ce privește interpretarea muzicală propriu-zisă, dar și anumite particularități de aplicare a remarcabilelor sale mijloace instrumentale — care dau tonului, atacurilor, frazării, nuanțe specifice. Edificatoare a fost în această privință chiar prima sa apariție pe estrada Ateneului, în concertul de vioră de Șostakovici. Aci, comparația cu David Oistrach se impunea de la sine, dat fiind că nu cunoaștem pînă acum această valoroasă compoziție (1956) decît din interpretarea marelui artist al viorii. În linii mari, M. Vaiman poate fi socotit ca aparținînd aceleiași familii de violoniști ca și D. Oistrach: este același gen de violonist înnăscut care captivează în primul rînd prin elanul temperamental, prin robustețea tonului, prin sinceritatea expresiei — însușiri susținute în același timp de o tehnică precisă, clară, ce așază meșteșugul instrumental pe baze extrem de solide. Performanța lui M. Vaiman a fost demnă de exemplul lui Oistrach; el s-a achitat în excelente condiții de un rol foarte greu, izbutind să dea părții solistice strălucirea concertantă dar și să se integreze organic în această „simfonie cu solist obligat”, unde simfonistul Șostakovici se simte la tot pasul (construcția grandioasă a celor patru părți, amploarea dezvoltărilor, imbinarea dramatică de seninătate și tragism abrupt, orchestrație densă). Dar aceasta nu înseamnă că interpretarea lui M. Vaiman a fost o copie a strălucitului său model: numeroase trăsături — în cantilena poetică a „Nocturnei”, în frazele largi ale nobilei „Passacagliei”, în izbucnirea de vervă a scherzo-ului și finalului — au conturat o concepție proprie, mai puțin lirică, în care predomină nervul și încordarea dramatică. Momentul în care acest colorit specific al interpretării violonistului a ieșit mai limpede în evidență a fost ampla „cadenza” un fel de „raccourci” al temelor întregului concert — executată cu un rafinament dovedind deosebită imaginație și sensibilitate.

Cele mai bune realizări ale violonistului s-au situat pe această linie. În Sonata I-a de Prokofiev el a dat o versiune care, chiar dacă nu a egalat pe aceea în-

tr-adevăr incomparabilă a lui Oistrach, a fost profund convingătoare prin vigoarea construcției, prin coloritul subtil și prin înțelegerea cu care au fost redat multiplele sale registre de expresie. La fel de izbutite au fost cele două piese mici de Prokofiev, un „Rondo capricioso” (Saint-Saëns) excepțional de briliant, o „hora staccato” (Dinicu-Heifetz), dată în supliment, în care, alături de virtuozitatea de mare clasă, a impresionat stilul întru totul adecvat muzicii noastre lăutărești. În ce privește interpretările sale din clasici — întotdeauna interesante — înseși aspectele foarte personale ale violonisticii lui M. Vaiman suscită unele probleme. Concertul nr. 5 de Mozart a fost cîntat cu pasiune, cu mare avînt, aproape romantic pe alocuri — mai ales în „Adagio” — bogăția de nuanțe expresive avînd prioritate asupra sobrietății și purității stilistice. „Ciaconna” de Bach, impunătoare ca realizare tehnică și consecvență de gîndire, ne-a apărut uneori ușor precipitată ca tempo și agitată. În Sonata a III-a de Brahms am admirat clanul înflăcărat și fulgurent al scherzo-ului și finalului; mai puțin partea I-a și splendidul „Adagio”, unde interpretarea dramatică și tumultuoasă nu a lăsat destul loc reveriei, liniștii brahmsiene. Pianist Maria Karandașova este o acompaniatoare excepțional de precisă, muzicală și promptă în a urmări toate inflexiunile și subtilitățile de interpretare ale partenerului.

*

Concertul nr. 5 de Mozart a fost acompaniat în foarte bune condiții de Orchestra simfonică Radio, sub conducerea lui C. Silvestri. Cu prilejul aceluiași concert al Orchestrei Radio (25 aprilie), am reascultat „Simfonia” de Janacek; dirijorul i-a imprimat și de această dată ritmul alert, vivacitatea, strălucirea, demne de talentul original, fecund și atît de puțin conformist al marelui muzician ceh. Partea I-a a programului a fost consacrată Simfoniei în re minor de Paul Constantinescu; scrisă în 1945 și relăcută ulterior, lucrarea nu mai fusese executată din 1947. Este o compoziție vi-guroasă, de proporții vaste, remarcabilă prin suflul ei mare, prin soliditatea construcției ei, prin orchestrația plină, masivă. Trăsăturile caracteristice autorului — plasticitatea imaginilor muzicale, ingeniosul colorit armonic și orchestral, marea măiestrie în făurirea unei tematici personale de inspirație populară — se regăsesc aci, ridicate la proporțiile monumentale ale creației simfonice. Interpretarea inspirată și entuziastă a pus din plin în valoare această lucrare de seamă a simfonismului românesc.

MIHAI RĂDULESCU

E. Malinin și J. Palenicek

O trăsătură importantă a școlii sovietice de pian mi se pare a fi aceea că ea formează individualități artistice foarte diverse; deși trec, la Conservator, prin clasa unor pedagogi care sînt în același timp și interpreți de renume — avînd deci fiecare o concepție precis conturată, — tinerii pianiști sînt îndrumați spre propria lor cale, unde au un cuvînt mai personal de spus.

Acest lucru a fost evidențiat în chip concludent de audierea recitalului dat la 2 aprilie la Ateneu de Evgheni Malinin, care e considerat printre cei mai de seamă reprezentanți ai generației noi de instrumentiști din patria sa, și consacrat ca atare de concursurile internaționale de la Budapesta, Varșovia și Paris. În capitala franceză îndeosebi, la concursul „Jacques Thibaud — Marguerite Long”, talentul său a fost remarcat unanim de public, critica muzicală, cit și de juriu, care l-a clasat primul dintre numeroșii candidați.

Revenind la ce scriam mai sus, Malinin nu pare a fi apropiat de trăsăturile pe care eram înclinați să le considerăm, în mare, tipice pentru pianiștii sovietici. Execuția lui nu are acea bravură bărbătească, acea strălucire eroică pe care o regăsim în interpre-

tările unui Ghilels, sau — pentru a ne referi la un tânăr — ale unui Așkenazy. Sentimentele pe care le redă sînt, de preferință, lirice, estomate (poate și prin jocul abundent de pedală și surdină) și de aceea îi e, desigur, mai apropiat un anumit domeniu al literaturii pianistice.

Din acest domeniu nu fac parte, deocamdată, lucrările lui Beethoven, judecînd cel puțin după interpretarea Sonatei opus 53, în *Do* major, „Waldstein”. Aci, partea cea mai realizată a fost a doua, cea scurtă dar foarte consistentă „Introduzione”, în care și-a spus cuvîntul simțul armonic dezvoltat al pianistului, darul lui de a exprima sentimente complexe prin mijlocirea frumuseții cizelate a sonorităților. În schimb, același caracter de contemplație intimă împrumutat părților extreme — redat într-un tempo foarte potolît — a părut oarecum incompatibil cu grandoearea concepției beethoveniene. Expunerea temei Rondoului, de pildă, a fost, în sine, fermecătoare, dar ea nu a fost întregită de o tensiune corespunzătoare în momentele de culme ale desfășurării muzicale. Aceleași rezerve le avem și față de integrarea temei secunde în complexul dinamic al primei părți.

Dintre sonatele lui Prokofiev — capodopere ale literaturii contemporane pentru pian — Malinin a ales pe a patra, în *do* minor, opus 29. Indicația dată de compozitor („Din vechile caiete”) și data compunerii (1908 și 1917) ne explică o oarecare deosebire de atmosferă față de alte creații ale maestrului sovietic. Inspirația lucrării datează dintr-o epocă în care contrastele violente, ritmica dură specifice muzicii instrumentale din perioada de maturitate a lui Prokofiev erau luminate adesea de un lirism molcom, plin de blîndețe. Accentuînd asupra acesteiaturi, Malinin a netezit toate asperitățile muzicii, pe care a redat-o cu o expresivă cantabilitate, atîngînd momente de poezie mai cu seamă în repriza părții lente, *Andante assai*, de o transparentă scriitură polifonică. Contrastul finalului a fost realizat mai curînd printr-un spirit de „scherzando” decît printr-o accentuată vehemență.

Mai deplină ni s-a părut autenticitatea interpretării uneia din „Preludiile și fugile” lui Șostakovič, atrăgătoare întru chipare, în formele contrapunctice severe, a melodicității specifice ruse. E una din paginile în care frîmintatul compozitor apare sub aspectul unui meditativ, împăcat cu sine. Plasticitatea cu care Malinin a modelat frazele, îndeosebi în fugă, claritatea cu care a construit un edificiu bazat toluși pe linii moi, catifelate, ne-au făcut să admirăm muzica lui Șostakovič, trecînd peste faptul că o temă de asemenea natură nu pare a suporta cu ușurință o tratare atît de amplă.

Interpretarea Sonatei a cincea, opus 53, de Scriabin, ne-a arătat că tînărul pianist a știut să-și apropie, prin profesorul său Heinrich Neigauz, unul din marii cunosători ai creației acestui compozitor, stilul ei destul de complicat. În acest corespondenț pianistic al „Poemului extazului”, care poartă epigraful „Vă chem la viață, voi năzuințe ascunse”, jocul impresionist al sentimentelor, concretizat prin fragmentarea și discontinuitatea tematică, exprimă în intenția autorului o exteriorizare a proceselor sufletești intime, care nu pot fi redat printr-o expresie directă și spontană. Jocul rafinat și divers colorat al lui Malinin a relevat această multitudine de stări psihice, chiar dacă nu a urcat pînă la culmile extatice cerute, pe alocuri, de muzica lui Scriabin.

Pianistul a cîntat, în încheierea programului, „Sposalizio” și „Mefisto-vals” de Liszt; această din urmă piesă, banalizată de multe interpretări mediocre, a fost redată, dacă nu cu un dinamism accentuat, în orice caz cu inteligență și sensibilă diferențiere a frazelor lirice.

Ce păcat că Malinin n-a cîntat mai mult Chopin! Acest regret ni l-a lăsat audierea, în bis, a Mazurcii opus 63 Nr. 3 în *do* minor — poate piesa cea mai profund simțită din întreg recitalul — și a Scherzoului în *si* bemol minor. Simțul nuanțelor

agogice juste, o duioșie de bun gust și plină de naturalețe, o coloristică subtilă, — iată calități prețioase care, dezvoltate cu consecvență, îl pot situa pe tînărul muzician sovietic între autenticii choniști de astăzi.

*

Pianistul J. Palenicek nu ne vizitează pentru întia oară; purtăm în amintire impresia produsă, în 1949 și 1950, de interpretarea personală și inspirată a Concertului în *Sol* major de Beethoven și îndeosebi a celui în *Si* bemol major de Brahms.

E interesant de subliniat, pentru lumina personalității pianistului, multilateralitatea preocupărilor sale. Palenicek, care a urmat clasa de ansamblu a profesorului Alexanian de la „École normale de musique” din Paris, face multă muzică de cameră, în cadrul „Trioului ceh”, alături de Alexander Ploček și Miloš Sadlo; studiile de compoziție, începute la Praga cu Schin și Novacek și desăvîrșite cu Albert Roussel, le-a valorificat într-o seamă de lucrări, printre care o sonată pentru pian, un concert de saxofon și unul pentru orchestră, variațiuni pe o temă de coral din veacul al 17-lea pentru vioară și pian etc. Sînt amănunte care schițează portretul unui muzician cu un orizont artistic larg. De altfel, Palenicek își imprimă propria concepție, uneori subiectivă, asupra lucrărilor pe care le interpretează, cu un simț artistic mereu treaz, vîdînd o pronunțată originalitate. Aceasta s-a făcut simțită în „Sonata lunnă”, cîntată la începutul recitalului dat la Ateneu, în 8 aprilie. În „adagio sostenuto”, desfășurarea imperturbabilă a triolelor a creat de la început atmosfera celui „infinît sonor” către care ne deschide privirea această pagină, la fel de nouă și la a mia audiere. Au fost însă unele inconsecvențe ritmice în expunerea celulei de bază (optime cu punct + șasesprezecime și doime cu punct) în care valoarea șaisprezecimii se apropia adeseori de cea a optimii, generînd un oarecare dezechilibru. Nu am prețuit totuși mai puțin din această pricină intensitatea de sentiment realizată, care a atins un grad maxim atunci cînd tema a răsunit spre sfîrșitul mișcării, în sonoritățile grave ale mîini stîngi. Partea a doua a sonatei — *allegretto* — a fost însă lipsită de pregnanță beethoveniană; sincopele atît de caracteristice nu au avut tensiune și nuanța de contrast față de prima parte a apărut prea palidă. Palenicek a restabilit echilibrul abia în final, în care arpeggiile în piano, cu izbucnirea în sforzato, au avut nerv și vehemență; adusă în bas, tema a doua a sunat cu cantabilitate violoncelistică, și numai unele interpretări ritmice personale în ideeă concludivă a formei de sonată precum și accentuarea exagerată a notei de bază în acordurile arpegiate au putut părea oarecum neobișnuite familiarelor capodoperei beethoveniene.

Mai apropiată de text și de intențiile autorului ni s-a părut interpretarea sonatei în *fa* minor, opus 5, de Brahms, pe care am reascultat-o după ce, cu puțin timp înainte, ne-o tîlmăcise cu multă poezie și Gheorghe Halmos. E unul din miracolele maturității creatoare atînsă de Brahms încă la vîrsta de 20 de ani. Palenicek, cunoscînd secretul sonorităților învăluite și al sensibilității discret exprimate, caracteristice muzicii acestui „romantic clasic”, a excelat îndeosebi în părțile medii, al căror substrat vădit schumanian l-a sesizat, amintindu-ne în *Andante* de „Mondnacht” și în *Scherzo* de fantezia înaripată a „Carnavalului”. În *Intermezzo* (Rückblick) pianistul a realizat unul din momentele cele mai autentice emoționante ale serii, prin accentuarea caracterului de sumbru dramatism al motivului ritmic obstinat de patru note, evocator al „temei destinului” din Simfonia a cincea de Beethoven.

Partea a doua a recitalului a fost consacrată în cea mai mare parte muzicii cehe. Am ascultat cu mult interes Sonata în *do* mișcări intitolată „1 Octombrie 1905” de Leos Janacek. E o mărturie sonoră a patriotismului compozitorului, care a dedi-

cat-o „amintirii muncitorului František Pavlik, ucis la manifestația pentru Universitatea din Brno”. Muncitorul căzuse sub gloanțele poliției imperiale austriace, pentru care înființarea unei universități morale reprezenta o gravă tentativă de a exacerba sentimentele naționale ale poporului subjugat. Mai mult decît un document, sonata — fără a se înscrie între lucrările reprezentative pentru geniul compozitorului — are o reală tensiune dramatică mai cu seamă în partea a doua, foarte apropiată de limbajul baladelor instrumentale bartokiene.

Palenicek a interpretat sonata cu toată participarea unui artist ce slujește conștient propagarea muzicii patriei sale. Același sentiment l-a determinat desigur să înscrie în program și „Tema cu variațiuni” opus 36 de Dvorak. E lucrarea cea mai mare ca întindere, dedicată de compozitor pianului, dar care ne face, comparativ, să apreciem mai puțin creația sa în acest domeniu, față de cel simfonic sau de cameră. Tema, cu atmosferă de lied, simplă și expresivă, oferă, prin linia melodică cromatică, posibilități importante pentru travaliul de variațiuni, dar fapt este că Dvorak nu a presărat de multe ori, de-a lungul acestora, accentele proprii sale personalități creatoare.

Nervul ritmic desfișurat de interpret în „Islamey” de Balakirev nu ne-a putut totuși împiedica să constatăm încă o dată că lucrarea aparține unui orientalism ușor depășit.

În genere, „bisurile” din Debussy („La cathédrale engloutie”) Martini (o mică „polcă”), Bach (preludiu în mi bemol minor) — deși excesiv romanțizat — și Smetana (Dans ceh) ne-au făcut să reglăm că distinsul muzician care e Josef Palenicek nu a dat o alcătuire mai fericită părții a doua a recitalului, pe care nu mai puțin am apreciat-o în ce privește execuția colorată și inteligentă.

ALFRED HOFMANN

Janine Andrade

Calea cea mai sigură către valorile universale este pentru un artist, adîncirea și sublimarea însușirilor sale specifice naționale. Acest adevăr, bine cunoscut în domeniul creației, se verifică adesea și pe planul interpretării muzicale; o dovadă în acest sens ne-au prilejuit-o, de curind, concertul și recitalul violonistei franceze Janine Andrade.

În măiestria violonistică a interpretei se străvede limpede o tradiție pur franceză — aceea care începe cu Leclair și cu Lully, trece prin dinastia strălucită a unor Rode, Gaviniés, Bériot, prelungindu-se pînă la Jacques Thibaud și Carl Flesch (elev al lui Léonard) care au fost profesorii Janinei Andrade. Într-adevăr, violonista se distinge prin atributele proprii, din totdeauna, școlii franceze, în meșteșug ca și în concepția artistică. Tehnica — bazată pe o mare precizie a minii stîngi și pe o deosebită maleabilitate la celei drepte, asigurînd în primul rînd suplețea și abia în al doilea vigoarea trăsăturii de arcuș — înteste către un sunet clar, egal, plăcut, mai mult decît către unul foarte amplu și consistent; agerimea și flexibilitatea primează în genere asupra vigoarei și energiei. În ce privește concepția de interpretare, calitățile majore ale violonistei sînt sensibilitatea (de natură mai mult senzuală decît profundă), finețea în nuanțe, eleganța și șlefuirea minuțioasă a frazării — marele registru de sonorități, dînd adesea execuției un joc impresionant de culori.

Janine Andrade și-a pus în valoare aceste însușiri, mai întîi în „Simfonia Spaniolă” de Lalo pe care a cîntat-o acompaniată de orchestra Filarmonicii (sub bagheta lui Mircea Basarab). Pe lîngă puritatea intonației, siguranța în atac și bogăția de nuanțe, interpretarea „Simfoniei” s-a remarcat prin anumite trăsături personale: o fluctuație destul de mare a timpilor (mai cu seamă în partea I-a, tema se-

cundă fiind pregătită printr-un mare *rallentando*), utilizarea frecventă de „glissandi”, accente pasionate tînzind să dea execuției căldură sudică ce radiază din muzica „hispanizantă” a lui Lalo.

Fără îndoială, interpretarea a fost convingătoare; cu toate acestea, ea ne-a lăsat unele îndoieli în ce privește autenticitatea temperamentului, care părea pe alocuri oarecum „făcut”, artificial, și nu provenit din spontaneitate și adîncime. Această impresie ne-a fost confirmată, la recitalul Janinei Andrade, de execuția sonatei în do minor de Beethoven — piesa care, după părerea noastră, a convenit mai puțin violonistei. Acuratețea interpretării și respectarea tuturor indicațiilor partiției au fost remarcabile; și totuși *spiritul* acestei muzici n-a fost redat în toată plinătatea lui. Credem că tocmai pentru că interpreta, urmărind cu mare sagacitate intențiile expresive ale acestei sonate atît de concentrate în forța ei tragică, le-a refăcut mai mult din afară decît le-a simțit în toată profunzimea, în miezul lor. De aci au venit desigur unele brusări, unele forțări ale sonorității și ale impulsurilor ritmice (în scherzo și final) — ceea ce nu înseamnă că nu au existat și multe momente foarte bune (mai cu seamă în adagio).

În schimb însă (pe lîngă o execuție limpede și cursivă a sonatei în sol major de Pergolese), Janine Andrade a dat întreaga măsură a posibilităților sale în partea a doua a recitalului său, consacrată muzicii franceze. Am ascultat Sonata de Debussy. Împietirea de libertate improvizatorie și de construcție judicioasă, irizarea impalpabilă a culorilor, farmecul voluptos al ritmurilor ce se respiră lenș pentru a se aduna iar dintr-o dată, susurul mingiilor al tremolo-urilor și dulcea rotunjime a cantilenelor — totul a fost realizat nu numai cu marea subtilitate de mijloace violonistice pe care le cere această muzică, dar și cu o intenție profundă și perfect justă a spiritului ei. Schimbînd în bună parte registrul de sensibilitate, violonista a rămas însă tot alit de adecvată obiectului și în „Sonatină” de Jean Françaix, lucrare în care se manifestă altă latură a sufletului francez: vioiciunea, prospețimea, candoarea — mai mult rafinată decît nativă — zîmbetul ușor sarcastic. În „Tzigane” de Ravel, coarda patetică ce a răsunit și în „Simfonia Spaniolă”, a fost surdınată ici-colo de discreta ironie raveliană pe care interpreta a știut să o insinueze în chip delicat, ca și în „Habanera” aceluiași compozitor, pe care am prețuit-o cel mai mult dintre suplimentele acordate cu generozitate. Muzica franceză este o lume întreagă — și Janine Andrade ne-a adus, pe cele patru strune ale violii sale (un Guadagnini cu sunet pur și nobil), mesajul ei autentic.

Semnalăm, în recital contribuția pianistului Ion Filonescu — care s-a înfălișat, de această dată într-o formă deosebit de îngrijită și pusă la punct.

R. MIHAIL

Nada Toncici

Soprana Nada Toncici, primă solistă a operii din Zagreb (Jugoslavia) a interpretat la 2 aprilie, pe scena Teatrului de Operă și Balet, rolul lui Cio-Cio-San din opera cu același nume de G. Puccini.

Micuța „Butterfly” este un rol care necesită varietate și subtile însușiri vocale și scenice, resurse pe care cîntăreața le posedă din belșug. În adevăr, Nada Toncici a pus în slujba creației sale nu numai o voce caldă și bine timbrată, egală și unitară în toate registrele, o remarcabilă muzicalitate și o bună tehnică, dar și un joc de scenă convingător prin sinceritatea și naturalețea lui.

Înfălișînd tot zbuiciumul nefericitei japoneze, artista a reușit să redea cu multă forță de expresie o întreagă gamă de sentimente: de la gingășia feciorelnică din scena ce precede căsătoria, la lirismul,

într-o creștere bine gradată, înfățișând fericirea și încrederea în viitor, din duetul cu Pinkerton, pînă la naivitatea, duioșia și exuberanța din aria actului II. O impresie profundă a produs cîntărea în scenele în care, exteriorizînd prin vocea ei mlădioasă, dragostea maternă pentru copilul părăsit de tată și în scena tragicului sfîrșit, s-a declanșat cu puterea unui torent nestăvilit.

Este însă de regretat că datorită insuficienței repetițiilor, duetul cu Suzuki (deși cîntat de două cîntărețe dotate), nu a fost satisfăcător sincronizat.

Mereu prezentă pe scena primei noastre opere, mezzosopra Nella Dimitriu, în Suzuki a fost o excelentă parteneră, vădînd — o dată mai mult — alesele sale posibilități vocale și îndelungata sa experiență scenică.

O mare contribuție la reușita spectacolului a adus tenorul Ionel Tudoran în rolul lui Pinkerton. Mînuind cu un rar meșteșug și cu o fină sensibilitate vocea sa excepțională, caldă, clară și plină de strălucire, cîntărețul și-a atras admirația publicului spectator.

În rolurile potrivite posibilităților lor am ascultat pe Iulia Boicu-Buciuceanu (Kaethe), Ștefan Petrescu (Scharpluss), Nicolae Luca (Goro), Corneliu Ursache (Yamadori), Dumitru Mihai (Bonzo) etc. . . .

În ce privește corul, dacă micile grupări de femei și bărbați din actul I au sunat uneori nesudat iar către sfîrșitul actului chiar în decalaj cu orchestra, în schimb, în „Corul marinarilor“ a realizat (cu concursul orchestrei, care a executat un acompaniament foarte discret), o emoționantă pagină de adevărată măiestrie a tehnicii și artei corale (maestru de cor: Gh. Kulibin, asistent: C. Trăilescu).

Orchestra a sunat curat și omogen. Atență la bagheta maestrului Jean Bobescu, ea a urmărit, cu fidelitate și bogăție de nuanțe, interpretările soliștilor, căroro le-a dat, nu numai susținerea necesară dar și un impuls emotiv.

AL. COLFESCU

Alte manifestări muzicale

Orchestra de cameră a medicilor

În ultima vreme, tînărul dirijor Mircea Cristescu a dovedit a fi interpretul cu cea mai susținută activitate concertistică. Muncind ca îndrumător a două orchestre de cameră, una profesionistă și cealaltă a medicilor din București, el a prezentat într-un timp aproape record cîteva programe remarcabile.

Din nou la pupitrul orchestrei medicilor din București, Mircea Cristescu, cu mai multă experiență și familiarizat cu sensul poetic și stilul muzicii lui Haendel, Telleman și Mozart, a satisfăcut exigențele îndreptățite de comportarea sa artistică de pînă acum. A fost unul din cele mai reușite concerte date de această formație, care este evident pe drumul depășirii ultimelor limite tehnice ce mai împiedicau ca bunul gust, munca tenace și dragostea pentru muzică să triumfe.

În concerto grosso nr. 4 în Fa major de Haendel am admirat pe lingă sonoritatea plină, dozarea potrivită a planurilor sonore clădite pe fundamentul solid al bașilor, riguroasa susținere ritmică, o mare omogenizare a orchestrei, care capătă încetul cu încetul sonoritatea unui ansamblu unitar. Dacă acestea s-au desprins de-a lungul concertului a fi lucrul cel mai demn de relevat, nu de mai mică însemnătate este și evoluția solistică a unor membri ai orchestrei, evoluție neapărat necesară repertoriului simfonice de cameră. Atît în concerto grosso de Haendel, cit mai ales în celebra „Tafelmusik“ de Telleman, primele pupitre (de la vioara I-a și a II-a, cello, contrabas și violă) au susținut mai mult decit corect dificilul dialog solistic. Mircea Cristescu

(pe care am dori să-l ascultăm și la pupitrul primelor noastre orchestre Filarmonica și Radio) și a cărui contribuție personală la toate aceste realizări este cunoscută, mai are însă unele dificultăți de natură tehnică: astfel, gestică sa uneori prea larg desfășurată îngreunează pe alocuri mersul muzicii, face mai dificile schimbările rapide de caracter și mișcare (allegro-grave-allegro în Concertul de Haendel) și nu precizează categoric momentele de încheiere.

A fost aproape o revelație pianista Xenia Moscu, care, după mai mulți ani de absență din viața noastră muzicală, a interpretat cu admirabilă muzicalitate, cu o tehnică supă, cu transparență și cu un sunet de calitate. Concertul pentru pian și orchestră nr. 9 în mi bemol major de Mozart. Semnalăm contribuția unor instrumentiști suflători ai orchestrei Filarmonica, îndeosebi a oboistului Ion Danie. Au mai existat încă două rămășițe, ca să spunem așa, „amatoristice“: timpanul de „paradă“ cu totul impropriu marșului din Serenada de Mozart ca și erorile elementare ale redactării programului de sală.

ADA BRUMARU

Concerte de sonate

De curînd am putut asculta în Sala Dalles, în trei concerte, ciclul sonatelor de vioară și pian de Beethoven, talmăcite de cei doi artiști, Rhea Silvia Stark și Ion Filionescu.

Inițiativa, extrem de curajoasă, este demnă de toată lauda. Ea ne indică drumul spre care trebuie să se tindă, în alegerea programelor de muzică de cameră. Desigur că un program așa de pretențios ridică și unele probleme. Ne vom opri asupra lor.

Violonista Rhea Silvia Stark are un temperament sudic, un ton frumos și o sensibilitate romantică. Ea a reușit să ne impresioneze îndeosebi în partea a doua a Sonatei a II-a și a Sonatei a V-a. Interesantă și muzicală a fost concepția redării spiritului beethovenian în Sonata a VII-a în întregime și mai ales în Sonata a X-a, o capodoperă de altfel, în care se resimt influențe romantice, pe care violonista le-a intuit foarte bine. Cu toate acestea, nu putem fi de acord cu unele deficiențe de ordin tehnic. Astfel arpeggiile nu au o sonoritate plăcută, ci aspră (Sonata Kreutzer); staccatele sînt greșit înțelese în tema a doua a Sonatei a V-a, fiind prea greoaie și prea ascuțite în sonoritate; crescendo-ul întotdeauna tinde spre „sforzando“ și nu spre „forte“, iar pasajele de diviziuni neregulate sînt redade cu nervozitate, ceea ce diformează sensul frazei. Uneori apar în acest caz și accente nejustificate.

Pianistul Ion Filionescu a fost o revelație în acest concert. Ne-a bucurat revenirea acestui sensibil și subtil artist. Tonul cald, nuanțele variate, culoarea minunată a sunetului, niciodată indiscretă, interiorizarea în părțile lente, toate aceste calități ne-au adus aminte de perioadele frumoase ale artistului cînd acompania pe marele Enescu și pe alți artiști iluștri.

Dacă uneori în pasajele de virtuositate s-a resimțit o nesiguranță, climatul muzicii, însă, a fost redat așa cum îl cerea partitura. Fuziunea între cele două instrumente a fost în general realizată. Sonatele II, VII și X ne-au impresionat plăcut și le-am găsit realizate aproape în întregime, în discreta lor interpretare.

În încheiere, nu putem decit să felicităm călduros pe cei doi artiști pentru inițiativa și realizarea lor frumoasă; deficiențele sînt remediabile și sperăm ca la un nou concert succesul să fie deplin.

*

Mariana și Mircea Săulescu ne-au oferit o nouă ocazie de a asculta un interesant program de muzică de cameră, cuprinzînd lucrări din epoci diferite. Astfel,

s-au prezentat o sonată din perioada clasică, Sonata nr. 1. în do major de Mozart, două sonate romantice, cea în la major de Brahms și în mi bemol major de Richard Strauss și înfrîșit o sonată românească de compozitorul Constantin Silvestri. Cu alte cuvinte, o frumoasă alegere a compozițiilor, dar pe de altă parte trebuie să recunoaștem că interpretarea lor pune probleme destul de dificile de rezolvat. Cineva spunea foarte bine „Mozart este un denunțator” pentru interpret; într-adevăr el voalează personalitatea și înclinațiile firești ale interpreților, în schimb scoate în evidență toate defectele!

În acest caz, înclinația celor doi interpreți spre o muzică romantică, pasionată, senzuală, de respirații mari, a trebuit îndreptată spre o lume mozarliană, cu totul opusă. Dacă s-a evitat redarea unui Mozart feminin sau romanțios, un lucru foarte bun, s-a căzut însă în extrema cealaltă, cea a redării acestuia într-un spirit aspru, cu accente ciudate. O cale de mijloc era mai indicată. Cu toate acestea, am observat intonații frumoase în prima parte, în notele „ținute” ale viorii, cu mult gust găsite, și îndeosebi fuziunea între instrumente în partea a doua. Aceasta a fost interpretată într-adevăr în spiritul autorului, nobil, discret și interiorizat. Finalul nu a avut „perla Mozartiană” care să redea acea tinerețe proaspătă a rondoului clasic, curgător și cu o expresie simplă, adesea apropiată de cîntecul popular.

În sonata de Brahms am simțit o revenire. Atît spiritul romantic, cu o ușoară tristețe liniștită, cît și pasiunea sentimentului brahmsian au fost redade. Sonoritatea plină, respirația mare sub formă de unde adesea asimetrice, din prima parte, penetranța tematică din partea a doua și acel „grazioso” în partea a treia au ieșit în linii mari în evidență. Am remarcat o reținere a spiritului romantic și înlăturarea unei grandilocvențe, un lucru firesc deoarece Brahms rămîne totuși un poet. În partea a doua am fi dorit totuși o mai mare adîncire, printr-un vibrato mai intens al viorii, îndeosebi în registrul grav.

Sonata lui Constantin Silvestri este bine cunoscută publicului bucureștean și apreciată. Ca tot ceea ce a scris Constantin Silvestri, și această lucrare e legată de preocupările unui creator al veacului nostru. În interpretarea frumoasei sonate am apreciat ritmul trepidant imprimat primei părți, dar mai ales acea atmosferă de meditație pe de o parte și de un puternic dramatism pe de altă parte, pe care interpreții au redat-o cu măiestrie. Finalul ne-a apărut ca o minunată concluzie, în care nu a lipsit nici dinamismul dar nici culoarea armonică a piesei, cu totul fermecătoare.

În încheierea programului am ascultat Sonata în mi bemol major de Richard Strauss. Lucrarea este din perioada de tinerețe, dar poartă amprente de mai tirziu ale autorului: grandilocvență, o tehnică impecabilă atît în construcție cît și în instrumentație, un lirism de bună calitate, căruia i se atașează elemente de grotesc. Am putea spune că interpretarea, acestei extrem de dificile sonate, în care instrumentele au adesea pasaje de o greutate inutilă, a fost bine redată. De data aceasta, temperamentul meridional al artiștilor, înclinația spre o muzică mai romantică, s-a dezvăluit în întregime, obținîndu-se o sonoritate amplă, un vibrato egal și penetrant la vioară, o senzualitate pronunțată, un simț ritmic remarcabil și o strălucire în părțile 1 și 3 dar și o poezie de mare artă în partea a doua, cea mai apropiată de stilul muzicii de cameră. În aceste pagini ale sonatei, Richard Strauss rămîne un creator autentic.

După aceasta, cei doi interpreți au prezentat cîteva suplimente foarte frumoase încheind concertul.

În concluzie, felicităm inițiativa și apreciem realizările celor doi artiști, care ne aduc de fiecare dată programe ce se încadrează în muzica de cameră, în adevăratul sens al cuvîntului, fără a amesteca sonate cu banale piese de virtuozitate. Drumul lor

poate fi un punct de plecare pentru mulți artiști romîni, contribuind la promovarea acestui gen superior al creației muzicale.

DORU POPOVICI

Două formații muzicale de amatori

Într-o atmosferă deosebit de călduroasă s-au desfășurat în sala Consiliului Central al Sindicatelor la 1 și 7 aprilie concertele date de „Asociația studenților din Institutul de Medicină și Farmacie”.

Între preocupările reclamate de studiile universitare, spital și laborator, o seamă de studenți, medici și farmaciști, au găsit răgazul necesar să pregătească și să prezinte un bogat și variat program muzical.

Orchestra semi-simfonică, compusă din 34 elemente, vădînd o serioasă disciplină și o devotată atenție baghetei dirijorului său — farmacistul Dumitru Rugină — învingînd unele dificultăți, a realizat omogenitatea și suplețea necesară și a abordat cu succes, în special genul uverturii și al potpuriului. Am prețuit cu deosebire uverturile la operele „Maritana” de Wallace și „Italianca în Alger” de Rossini.

Dintre producțiile vocale s-au bucurat de o satisfăcătoare execuție „Vilanelle” de Del’Acqua și „Il baccio” de Arditti, interpretate de studenta Mertl Surdan Dorina, cu o emisie vocală naturală, neforțată și cu o înclinație spre coloratură și basul N. Mișu în „Arioso” de E. Diez.

La vioară, doctorul P. Șerbănescu (deși puțin emoționat) a executat cu remarcabilă muzicalitate și simț ritmic „Canzonetta” de Ambrozio și „Poemul” de Fibich.

La pian am ascultat pe dr. Silvia Comăneanu, care, în Fantezia și Preludiul de Chopin a impresionat prin sensibilitatea sa și pe studenta Anderco Eufemia în „Fantezia concertantă” de Mozart. Studentul Ștefănescu Dragoș în „Rondo” din Sonata „Patetica” de Beethoven a reușit să-și apropie, în oarecare măsură, stilul și gândirea marelui clasic german. O surpriză mai mult decît plăcută, ne-a prilejuit dr. R. Bulandra care în interpretarea Pastoraliei de Scarlatti și a Studiului nr. 5 op. 10 de Chopin, cît și în acompaniamentul soliștilor, a vădit o tehnică avansată și valoroase însușiri artistice.

Asociația studenților din Institutul de Medicină și Farmacie și conducătorul său muzical Dumitru Rugină merită sincere cuvinte de laudă pentru bunele realizări ale acestui început. Sintem convinși că timpul va aduce acestui colectiv artistic de amatori binemeritate succese.

*

La 7 aprilie a avut loc în sala Ateneului R.P.R. sărbătorirea a 30 de ani de rodnică activitate a corului „Komitas” al Casei de cultură armeană „Stepan Șahumian” din Capitală.

Scopul urmărit de susținătorii acestui cor este de a face educația muzicală populației armenilor din țară, de a populariza muzica armeană și de a contribui la stringerea legăturilor de prietenie între popoarele romîn și armean. Pentru remarcabilele sale realizări corul „Komitas” a fost distins cu Premiul I pe Capitală și Premiul al II-lea pe țară, la concursul echipelor artistice de amatori.

Insumînd 110 coriști, acest ansamblu vocal mixt, dirijat cu suficientă pricepere de G. Artiunian, a prezentat un program în care a predominat cîntecul popular armean, prelucrat pentru cor.

A cîntat cu bună omogenitate și suplețe. Aprecieri ca valoroase executarea următoarelor creații: „Cîntec de dor” de Kr. Siuni, „Cîntec de leagăn” de A. Vărădan, în care am remarcat vocea rotundă și



Corul „Komitas“ cu prilejul concertului jubiliar

egală a mezzosopranei Șache Șișmanian apoi, „Suita de cintece de nuntă“ (din care „Hora“ s-a bucurat de o aleasă interpretare) și „Cîntecul Plugarului“, ambele de Komitas.

Soprana Arax Savagian a pus în slujba redării unui cîntec popular armean și în partea de solo din „Cîntecul plugarului“, multă simțire și frumoase resurse vocale.

Au mai contribuit la reușita concertului tenorul Alex. Tassian, basul Ehia Papazian și pianista Șache Ezechelian.

AL. A. C.

Activitatea Filarmonicii din Cluj

Activitatea Filarmonicii din Cluj, devine din zi în zi mai cuprinzătoare în ceea ce privește varietatea manifestărilor. Concertelor simfonice li se adaugă recitaluri săptămînale de muzică de cameră, instrumentală și vocală, apoi concerte corale, concerte de muzică populară. Ne vom opri îndeosebi asupra a două concerte simfonice și două recitale care s-au desprins de celelalte manifestări prin ținuta artistică și alcătuirea programelor.

În primul rînd ne referim la concertul simfonic din 10 martie dirijat de Florica Dimitriu. Cu toate că programul n-a fost de loc ușor cuprinzînd Uvertura la opera „Iphigenia în Aulida“ de Gluck, variațiunile simfonice pentru pian și orchestră de C. Franck, Simfonia a II-a de Brahms și Ucenicul vrăjitor de Paul Dukas, dirijarea s-a impus orchestrei printr-o metodă de lucru eficace și neobosite iar publicului prin ținuta plăcută, gesturile controlate, prin calitatea și energia cu care a stăpînit ansamblul.

A fost un concert la un nivel artistic ridicat. Păcat însă că în solista concertului Erkel Troszner Sarolta din Tg. Mureș nu am găsit un exponent la înălțimea celorlalți factori.

În concertul următor din 24.III., s-a prezentat la pupitrul orchestrei simfonice din Cluj, dirijorul sibirian Henry Selbing. Programul alcătuit din: Idila lui Siegfried de Wagner, Concertul pentru vioară de Brahms și Simfonia a IV-a „Romantica“ de Bruckner, ne-a atras mult. Sînt demne de relevat voința dirijorului, energia însoțită de o temeinică cunoaștere a partiturii care au dus la prezentarea Simfoniei de Bruckner fără pericolul monotoniei și al plictisului. A fost un examen serios pe care l-au trecut cu succes atît dirijorul cît și orchestra.

Recitalul din 7 martie al tînarului pianist Jäger

Iosif a atras un public numeros. Avînd în program numai lucrări de J. S. Bach: Concert italian, două preludii și fugi din „Clavecinul bine temperat“, Suita engleză nr. 3 și Fantezia cromatică, Jäger se prezintă ca un pianist serios, dar despre care ar fi prematur să se emită judecăți de la primul său recital. La fel și cele două tinere soliste din cadrul recitalului din 14 martie: Bonfert Eva (pian) și Szabó Iosefina (vioară) al căror program a fost alcătuit din: Suita franceză în Mi major de Bach, sonata în re minor op. 31 de Beethoven, „Scene de copii“ de Schumann, apoi Sonata în do minor pentru vioară de Biber, Valsette de Kodaly și Mazurka de Zarzely. Acești tineri sînt încă în faza luării de contact cu publicul, dar sperăm în dezvoltarea măiestriei lor artistice cînd se vor putea distinge perspectivele de viitor.

GH. MERIȘESCU

Viața muzicală la Focșani

În cei zece ani de activitate muzicală, formația simfonică focșeneană s-a afirmat din ce în ce mai mult și mai hotărît, atît prin concerte locale cît și prin cele trei turnee întreprinse prin țară și mai cu seamă cu ocazia ultimului, care a trecut prin 20 de orașe ale țării: Iași, Craiova, Sibiu, etc.

Orchestra a înscris în repertoriul lucrări reprezentative ale clasicilor, ale compozitorilor noștri și ale celor sovietici, dîndu-și concursul mai toți soliștii de frunte ai țării noastre, în toate concertele. Actuala stagiune a înscris noi realizări în mișcarea muzicală a formației instrumentale prin faptul că audițiile și concertele lecții au loc cu regularitate.

Corul alcătuit din aproape 100 de persoane și care a apărut în ultimul concert (23 martie 1957) pentru prima oară în public, cît și formația populară și de estradă, cuprinde noi mase de auditori, Filarmonica din Focșani contribuind astfel într-o mai mare măsură la educarea muzicală în acest colț al Moldovei.

Ultimul concert dirijat de Silviu Zavulovici (director artistic al Filarmonicii) a avut înscris în program uvertura Rienzi de Wagner, Rapsodia albastră de Gershwin, Simfonia neterminată de Schubert și Balada pentru soli, cor și orchestră „Mama lui Ștefan cel Mare“ de George Dima.

A impresionat în mod deosebit grija de detaliu arătată în interpretarea Simfoniei lui Schubert.

În încheierea programului, Filarmonica a prezentat întregul ansamblu instrumental și coral în interpretarea baladei lui G. Dima în primă audiere. Formația corală pregătită de profesorul N. Jurju a cîntat cu multă însuflețire, răspunzînd clar la indicațiile șefului de orchestră, acele cîteva momente de timidă atacare a frazei fiind inerente începutului. Un mai amănunțit lucru pe voci ar înscris succese sigure ale formațiunii corale aflată la început de carieră. Soliștii au cîntat cu multă convingere, cu toate că volumul vocilor pe alocuri nu-i ajută.

S-au remarcat realizările clarinetistului David, oboistului Tănase și cornistului Oachim. Silviu Zavulovici și-a desfășurat, în conlucrarea cu ansamblul coral, aceeași energie calmă, capabilă de frumoase realizări. Merită subliniată omogenitatea întregului grup de coarde, în afară de grupa violelor, care manifestă încă o sonoritate dură. Aspre sînt și trompetele, care au avut momente de supărătoare stridență.

Redactarea îngrijită a programului de sală întregeste munca de culturalizare dusă de întregul colectiv.

TEODOR COMAN

După vizita în Uniunea Sovietică

de G. DENDRINO

laureat al Premiului de Stat



Vizita noastră în Uniunea Sovietică — la Moscova, Gorki și Odesa — unde am prezentat cunoscutele spectacole din repertoriul Teatrului de Operetă de la București, o socotesc de o importanță deosebită pentru lărgirea orizontului artistic al tuturor celor participanți.

Publicul sovietic, mare amator de asemenea spectacole, ne-a primit cu o căldură pe care nu o vom uita, vedând în orice împrejurare un deosebit interes și multă atenție pentru munca noastră artistică, entuziasm pentru spectacolele pe care le-a vizionat.

În cele ce urmează, voi împărtăși, pe scurt, unele impresii culese pe timpul petrecut acolo, începând cu cele referitoare la Teatrul Sovietic pe care am avut prilejul să îl cunoaștem de data aceasta la el ... acasă.

La teatrul muzical Stanislavski—Nemirovici Dancenko unde se joacă operă, operă-comică și balet, am asistat la premiera operetei „Boccaccio” de Suppé care se bucură de o punere în scenă magistrală. Am reținut tempo-ul viu în care s-a desfășurat spectacolul și grija pentru caracterizarea, pentru conturarea, cit mai veridică, a personajelor, ca și pentru redarea atmosferei specifice italiene a epocii (costume, decoruri etc.) în care se petrece acțiunea. În legătură cu decorurile, sînt de subliniat schimbările așa-zise „la vedere”; ele se petrec fără complicații, și fără lăsarea cortinei pe parcursul acțiunii, reprezentînd, în economia spectacolului, avantaje remarcabile de care vom ține și noi seamă, pe viitor.

a jucat cu dezinvoltura și priceperea unui artist dintre cei mai experimentați.

La Teatrul de operetă am asistat la un spectacol care ne-a lăsat o excelentă impresie: opereta „Sărutul Ceanitei” a cărei muzică, foarte frumoasă, plină de prospețime, a fost scrisă de cunoscutul compozitor Miliutin.

Și aici am putut constata același lucru: în rolurile de seamă nu se face nici o concesie. Femeile sînt alese dintre cele mai tinere, mai frumoase și mai înzestrate atît ca voce cit și ca actrițe; cit privește pe baritonul B. A., Kandelaki, deținătorul rolului principal, cîntul și îndeosebi jocul său scenic m-au emoționat.

Nu aș putea insista îndeajuns asupra faptului că toți interpreții observă o riguroasă disciplină în scenă și am admirat îndelung, de fiecare dată, educația muzicală și bunul gust al soliștilor care nu umblă niciodată după efecte vocale, după interminabile coroane, pe note acute etc., etc.

Tot la Teatrul muzical Stanislavski—Nemirovici Dancenko am asistat la o reprezentație a baletului „Lacul lebedelor” de Ciaikovski. Este foarte interesant faptul că izbînda cu totul excepțională reputată de acest spectacol pe scena Teatrului Stanislavski a determinat scoaterea temporară a „Lacului lebedelor” de la Teatrul de Operă, în vederea refacerii lui. Acest exemplu ne-a dat mult de gîndit asupra condițiilor superioare, de emulație artistică, în care se lucrează în Uniunea Sovietică. Rezultatele atît de

pozitive, de valoroase, sînt, de altfel, bine cunoscute.

Înaintea reprezentării operetei „Lăsați-mă să cînt” am fost invitat să vizitez școala „Suvorov” din apropiere de Moscova, unde sînt formate tinerele cadre de dirijori de muzică militară. Aici se continuă buna tradiție a fanfarelor, a muzicilor militare ruse care s-au bucurat, în veacul trecut, de oblăduirea marelui Rimski-Korsakov, el însuși fost inspector general al acestora. Colonelul comandant al școlii, m-a condus cu o rară amabilitate prin toată școala. Instituția se bucură de un confort excepțional și este așezată în mijlocul unei păduri de brazi, în vecinătatea riului Moscova. Am fost în cinci clase diferite. Elevii, între 7 și 19 ani, studiază instrumentele de suflat proprii fanfarelor militare, apoi teoria, solfegiul, istoria muzicii etc.

Seriozitatea, disciplina, corectitudinea, pretutindeni exemplare. Partitura pe care o aveau de cîntat în cadrul operetei „Lăsați-mă să cînt” a fost executată, de oricare din elevii cărora le-am încredințat-o ireproșabil. Aveam nevoie pentru spectacol de 14 tineri suflători în instrumentele de alamă. Comandanul școlii a oferit 25 de elevi acomodîndu-le și uniforme ca pentru „liceul Andrei Șaguna. Succesul a fost dintre cele mai frumoase.

Pentru noi este o mindirie faptul că opereta românească „Lăsați-mă să cînt” va vedea lumina rampei și la Teatrul de Operetă din Odesa, unde voi avea cîntea să dirijez primele spectacole în cursul lunii iunie a.c. Opereta se va monta de altfel, în stagiunea viitoare, și în orașul Sverdlovsk.

Pe alt plan trebuie să arăt că muzica noastră distractivă este apreciată în Uniunea Sovietică. Am auzit de pildă cîntîndu-se „Marnică”, „În Bucureștiul iubit” etc. De un deosebit succes se bucură și cîntecul „București de Tabacnikov.

În legătură cu acestea și cu turneul pe care Teatrul de Estradă îl va întreprinde, în viitor, în U.R.S.S., mi-ași îngădui să sugerez ca programul să cuprindă cit mai multă muzică românească. Avem o seamă de lucrări bune, romanțe, cîntece lirice și chiar muzică cu caracter dansant care sîntem convinși că va putea interesa cu atît mai mult publicul sovietic, cu cit ele vor oglîndi un anumit specific al nostru românesc.



ACTIVITATEA MUZICALĂ ÎN ȚARĂ

Din bogata activitate desfășurată în ultimul timp de Filarmonicile din provincie desprindem următoarele interpretări ale creațiilor muzicale românești.

CLUJ

Trei dansuri de Tiberiu Brediceanu, dirijor Gheorghe Vintilă; Suita I-a „Rominească”, Concert rominesc pentru pian și orchestră, solist — Enghiurliu Harold, Concert pentru fagot și orchestră, solist — Arcu Constantin, Concertino pentru „corn și orchestră”, solist — Marina Ion și Suita a II-a „Romantica” pentru orchestră de Iuliu Mureșianu, dirijor: Antonin Ciolan.

IAȘI

Suita „Soția căpitanului”, (partea a II-a) de Laurențiu Profeta (în primă audiție), dirijor: Egizio Massini; Rapsodia a II-a de George Enescu, dirijor: Bacș Lajos; Trei schițe simfonice de Const. Bobescu (în primă audiție), dirijor: Mendi Rodan; Jocuri din Bihor de Const. Silvestri, dirijor: T. Avitahl; Concert pentru pian de Mansi Barberis (în primă audiție), solist — G. Milețianu, dirijor: T. Avitahl.

TIMIȘOARA

Mic divertisment în stil clasic de Nicolae Boboc (în primă audiție), dirijor: compozitorul; Variații pe un cîntec de Anton Pann de Theodor Grigoriu (în primă audiție) și „Noapte de vară” din Suita simfonică „Priveliști moldovenești” de Mihail Jora (în primă audiție), dirijor: Paul Popescu.

ORAȘUL STALIN

Preludiu Simfonic de Ion Dumitrescu (în primă audiție), dirijor: Dinu Niculescu; Dans tătar de Theodor Grigoriu (în primă audiție), dirijor: Mendi Rodan; Concertul pentru orchestră de Anatol Vieru, dirijor: Mircea Cristescu.

SIBIU

„De la Matei cetire” de I. Nonna Otescu, dirijor: Traian Mihăileanu, „Ođă solemnă” de Ludovic Feldman (în primă audiție) și Trei Bagatele de Leon Klepper (în primă audiție), dirijor: Mircea Lucescu; Uvertura pentru tineret de Ladislau Roth (în primă audiție), dirijor: compozitorul; Rapsodia a II-a de Mircea

Chiriac, „Din lumea copiilor” de Achim Stoia, dirijor: Mircea Lucescu și Mica suită de Ion Vintilă, dirijor: Henry Selbing.

BOTOȘANI

Suita a III-a de Ludovic Feldman (în primă audiție) și Uvertura națională moldavă de Alexandru Flechtenmacher, dirijor: Cornelia Voina.

GALAȚI

Preludiu și Fugă de Ludovic Feldmann, dirijor: Ury Schmidt.

POLEȘTI

Uvertura „Moldova” de Eduard Caudella, Ciobănașul, Olteniasca și Briul de Paul Constantinescu, dirijor: Ion Baciu.

CRAIOVA

Schițe simfonice „Din Bătrîni” de I. Nonna Otescu, dirijor: Victor Goleșcu; Rapsodia romînă de Const. Bobescu și Simfonia a V-a de Alfred Mendelsohn, dirijor: Teodor Costin; Jocuri bihorene de Const. Silvestri, dirijor: Mendi Rodan; Tarantela de Marțian Negrea, Hora staccato de Dinicu-Vladigheroff, Poemul simfonic „Năpăstuiții

1907” de Romeo Rădescu, Balada „1907” de Petre Severin și Simfonia „1907” de Nicolae Giulea, dirijor: Teodor Costin.

ARAD

„Evocare” de A. Velehorșchi (în primă audiție), Suita I-a de Iuliu Mureșianu (în primă audiție), dirijor: Antonin Ciolan; Preludiu și Fugă de Nicolae Brînzeu, dirijor: compozitorul; Suita simfonică „Țara Hălmașului” de Nicolae Boboc, Uvertura „1907” (în primă audiție), de M. Suciuc, dirijor: Nicolae Boboc; Divertisment rustic de Sabin Drăgoi, dirijor: Tadeus Krzizanowski; Patru dansuri simfonice de Leon Klepper (în primă audiție), dirijor: Nicolae Brînzeu.

ORADEA

Moment rapsodic și trei jocuri din Ardeal de Achim Stoia, dirijor: E. Bergel; Dans țărănesc de Constantin Dimitrescu, dirijor: E. Bergel; Uvertura la „O scrisoare pierdută” de Paul Constantinescu, dirijor: S. Panțiru; Rapsodia bănățeană de Zeno Vancea, dirijor: G. Petrescu.

B R E V I A R

● Cvartetul belgian Marcel Mule a prezentat recent la Bruxelles, în primă audiție, Suita op. 90 pe teme românești, compusă de Jean Absil și dedicată ansamblului de muzică de cameră. Piesa s-a bucurat de o bună primire din partea publicului și a criticii.

● Vineri 1 martie a. c. întoarsă dintr-un turneu în Indonezia, violonista romînă Lola Bobescu, acompaniată de pianistul francez J. Genty, a cîntat la Radio-Paris, sonatele No. 3 și 4 de Johann Sebastian Bach.

● Pianistul spaniol José Iturbi, cunoscut ca dirijor simfonic, a înregistrat recent pe discuri „Columbia” Marșul luncăbru de compatriotul nostru Filip Lazăr împreună cu piese de Chopin, Debussy și Granados.

● Printre ultimele înregistrări făcute de David Oistrach pe discuri, figurează piese de Lalo (Simfonia Spaniolă integral), Prokofiev (Concert No. 1 în Re, op. 19), Max Bruch (Concert No. 1 în sol minor, op. 26), toate cu orchestra simfonică londoneză, dirijată de Maticic, apoi Prokofiev (Sonata No. 2 în Re, op. 94) și Haciaturian (Sonata op. 1), cu Vladimir Jampolski la pian.

● Orchestra Națională a Radiodifuziunii franceze a executat, joi 28 februarie, *Simfonia partită* de Mihailovici, după ce ea a fost cîntată, cu o săptămînă înainte, la Teatrul „Champs Elysées” sub bagheta dirijorului Manuel Rosenthal.

● Teatrul de Operă din Perugia (Italia) a montat opera „Fecioara din Or-

léans” de Ceaciovski, sub conducerea lui Ionel Perlea.

● A fost reluată, la Paris, „Rapsodia Spaniolă” de Albeniz, operă scrisă inițial pentru pian, în orchestrarea colorată a lui George Enescu, preferată celei făcute de italianul Alfredo Casella.

● Cu puțin înainte de accidentul care i-a pus capăt vieții, marele pianist german Walter Gieseking a imprimat pe discuri întreaga operă pentru pian a lui Maurice Ravel. Delicatul interpret al lui Claude Debussy a imprimat operă raveliene stilul său sugestiv și limpede.

● În Franța, anul Mozart a coincis și cu un an Berlioz. Marele romantic al muzicii franceze a fost cîntat mai mult decît în trecut, discutat și

comentat într-o serie de articole, conferințe, studii și monografii, scrise de condeie variate ca poziție estetică. A apărut „Berlioz” de H. Delac-D'acier-Delorme (Edit. E.I.S.E. 1956).

● Editura „Muzfond” din Moscova a publicat șase broșuri de popularizare a compozitorilor sovietici: E. Groșeva — Dmitri Kabalevski, I. Martinov — Aram Haciaturian, A. Medvedev — Iurii Miliutin, A. Pan — Isaac Dunaevski, L. Pokliakova — Otar Taktakishvili, A. Sohor — V. Soloviov Sedoi. Ele au constituit obiectul unei discuții în comisia de critică muzicală a Uniunii Compozitorilor Sovietici.

● Othmar Schoeck, cunoscutul compozitor elvețian, a încetat din viață.

Concurs de cîntece și poezii patriotice și ostășești

Ansamblul de cîntece și dansuri al Ministerului Forțelor Armate ale R.P.R. și revista „VIATA MILITARA” înstituie un concurs pentru crearea de cîntece și poezii patriotice și ostășești.

Concursul se încheie pe data de 15 iulie a.c.

Creatorii vor trata teme cu privire la dragostea față de patrie și popor, dragostea și respectul față de eroii poporului nostru căzuți în lupta pentru libertate, independență națională și progres social, precum și teme legate de viața și năzuințele militarilor Forțelor noastre Armate.

Lucrările vor fi depuse în plic închis la redacția revistei „VIATA MILITARA” str. Izvor nr. 137 — București, purtînd pe plic mențiunea „Pentru concursul literar-muzical”.

Lucrările vor fi desemnate. Pe colț vor purta însă un „motto” al autorului. La lucrare se va anexa un alt plic închis care va conține în interior numele și adresa autorului. Acest plic va purta pe față același „motto” pe care autorul l-a înscris pe lucrarea prezentată.

Plicurile cu numele autorilor vor fi deschise numai după ce comisia se va fi pronunțat asupra fiecărei lucrări primite.

Informații despre concurs — prin poștă la aceeași adresă sau telefonic la nr. 8.06.34 — 8.16.26 int-163.

Se vor acorda următoarele premii:

I. Pentru cele mai bune cîntece patriotice — ostășești

Premiul I. — 5.000 lei (muzica și versurile)

Premiul II. — 4.000 lei (muzica și versurile)

Premiul III. — 3.000 lei (muzica și versurile)

— 5 mențiuni a câte 1.500 lei (muzica și versurile).

II. Un premiu special pentru cel mai reușit cîntec despre drapel.

— 6.000 lei (muzica și versurile).

III. Un premiu special pentru cel mai reușit cîntec despre eroii căzuți în lupta pentru libertate, independență națională și progres social.

— 6.000 lei (muzica și versurile).

Toate cîntecele vor fi scrise pentru marș, pe o voce sau două, cu acompaniament de pian.

IV. Pentru cele mai reușite poezii patriotice și despre ostașii Armatei noastre Populare.

Premiul I. — 2.000 lei

Premiul II. — 1.500 lei

Premiul III. — 1.000 lei

— 5 mențiuni a câte 500 lei

Lucrările distinse cu premii și mențiuni vor fi publicate în presa centrală militară și broșuri de către Editura Militară primind și drepturile de autor legale.

RECTIFICARE

În articolul „Cvartetul nr. 2 opus 30 pentru pian și coarde de George Enescu” de Ștefan Niculescu, publicat în Muzica nr. 3/1957, la pag. 23, coloana I-a, rîndul 20, în loc de *scrisă*, trebuie citit *redusă*.

De asemenea, la articolul „Aspecte ale creației lui Theodor Rogalski” de Radu Gheciu, apărut în același număr, facem următoarele rectificări:

La pag. 6, col. I-a, rîndul 20 se va citi: *...frecventă a timpului...*; la pag. 6, col. I-a, rîndul 41, se va citi: *De la*

început el nu s-a...; la pag. 7, col. a II-a, rîndul 2, se va citi: *...este ignorarea tiparelor...*; la pag. 11, col. I-a, rîndul 20, se va citi: *...a celor din lucrările anterioare.*; la pag. 12, col. a II-a, rîndul 10, se va citi: *O serie...*; la pag. 13, col. a II-a, rîndul 27, se va citi: *poate reprezenta o tentație...*; la pag. 14, col. I-a, rîndul 31, se va citi: *...o constantă naturală...*

Greșelile sînt din vina redacției.