

MUZICA

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

ANUL VII

MARTIE

Nr. 3/1957

Cuprinsul

Ion Dumitrescu

Concursul Internațional „George Enescu pentru tinerii interpreți”.

(pag. 3)

Ordinul Ministerului Culturii pentru organizarea primului Concurs Internațional „George Enescu”.

(pag. 4)

Radu Gheciu

Aspecte ale creației lui Theodor Rogalski.

(pag. 5)

Ștefan Niculescu

Cvartetul nr. 2 — op. 30 — pentru pian și coarde de George Enescu.

(pag. 15)

Arminiu Cassvan

Lucrări prezentate la Concursul pentru bursa George Enescu.

(pag. 25)

PAGINI DIN ISTORIA MUZICII NOASTRE

G. Merișescu și G. Sbircea

Treizeci de ani de la moartea lui Traian Grozăvescu

(pag. 28)

Em. Riegler-Dinu

I. U. Soricu

(pag. 30)

OASPEȚII NOȘTRI

De vorbă cu Yves Montand de Fr. Sch.

(pag. 32)

VIATA MUZICALA

Spectacole :

Reluarea operei Carmen la Teatrul de Operă și Balet — P. Ștefănescu-Goangă (pag. 33); Tannhäuser la Cluj — Fr. Schapira (pag. 34); Arta lui Yves Montand — J. V. Pandeleșcu (pag. 35); „Liliacul” pe cea mai nouă scenă de operetă — Al. Colfescu (pag. 36).

Concerte :

George Georgescu la pupitrul orchestrei Radio — Alfred Hoffman (pag. 37); Orchestra de cameră — Mihai Rădulescu (pag. 38); Requiemul de Verdi — Al. A. C. (pag. 39); Organistul G. Fischinger — Ada Brumaru (pag. 39); Festival „Iuliu Mureșianu” — G. Merișescu (pag. 40); La noul studio pentru tineret — Silvan Georgescu (pag. 41); Orchestra de amatori „Dinu Lipatti” — Viorel Cosma (pag. 41).

Textul oficial al regulamentului Concursului Internațional „George Enescu”

(pag. 42)

NOTE

Consfătuirea cu dirijorii formațiilor artistice de amatori — Gh. Ciobanu (pag. 44); Conferința muzicologilor O.I.R. — J. V. P. (pag. 45); Cu ansamblul C.F.R.-Giulești în Iran — D. Bughici (pag. 46).

Răsfoind presa muzicală de peste hotare (pag. 47).

Breviar (pag. 48).

Măchetele sculpturilor reproduse în paginile revistei sînt realizate de : Acad. I. JALEA, C. BARASCHI și B. CARAGEA

Supliment

PIESE VOCALE ȘI INSTRUMENTALE

de

Iacob Mureșianu

(1857—1916)

Concursul internațional „GEORGE ENESCU”

pentru tinerii interpreți

de

Ion Dumitrescu

prim-secretar al Uniunii Compozitorilor

Pentru cinstirea memoriei celui ce a fost laolaltă un mare violonist, un admirabil pianist, un reputat șef de orchestră, un eminent pedagog și un ilustru compozitor, o mare personalitate artistică a vremii noastre, al nostru și al lumii întregi — George Enescu —, Ministerul Culturii, între alte multe acțiuni, a decis instituirea unui concurs internațional pentru tinerii interpreți.

În toamna anului 1958 — într-un cadru muzical festiv, se va desfășura în capitala țării noastre primul concurs de interpretare muzicală, la care sînt invitați tineri violoniști și pianisti din toată lumea.

Bucureștiul își va repeta apoi chemarea permanent din 3 în 3 ani, adîncind astfel în atenția și în inima tuturor oamenilor faima muzicianului român, muzica lui și muzica romînească alături de muzica universală — purtînd totdeodată mesajul cunoașterii reciproce, al prieteniei, al păcii și al contribuției noastre la tezaurul cultural al umanității.

George Enescu a fost un mare prieten al tinerilor de la noi și din toată lumea.

Datorită premiului de compoziție înființat de el, care-i poartă numele, muzica ro-

mînească a luat avînt într-o vreme cînd oficialitatea se interesa prea puțin de propășirea artei și de condițiile morale și materiale ale artiștilor.



Sculptură de I. Jalea, care a obținut premiul concursului pentru ridicarea unui monument „George Enescu”

Datorită răbdării, energiei și înțelepciunii de pedagog a lui George Enescu, au crescut multe talente muzicale, ajungînd interpreți de seamă; prin mărinimia și dragostea lui s-a dezvoltat în deceniile veacului de față pleiada de compozitori care au pus bazele școlii noastre naționale.

Nu s-ar fi împlinit deci cinstirea memoriei marelui nostru muzician fără această angrenare a tineretului lumii în întrecerea pentru o înaltă interpretare a muzicii, misiune căreia George Enescu și-a închinat o viață întreagă de muncă fără preget și

abnegație totală.

Proiectul de organizare a primului concurs din 1958, anexat ordinului din 23 februarie al Ministerului Culturii, prevede o întrecere de tineri violoniști și pianisti sub 33 ani, în cadrul interpretării unui număr dintre cele mai reprezentative lucrări muzicale din literatura universală, inclusiv cea romînească, destinate viorii și pianului.

Nu lipsesc, alături de Bach, Mozart,

Beethoven, Schumann, Liszt, Paganini, Chopin, Ceaikovski, Brahms — compozitorii moderni și compozitorii români.

Nu lipsește din programul indicat vestita Sonată a III-a pentru vioară și pian de George Enescu, pentru care se prevede concurs special cu premii separate.

Comitetul de organizare a Concursului cuprinde un mănunchi ales de personalități culturale și artistice ale țării noastre în frunte cu academicienii Traian Săvulescu și Mihail Jora și primul locțiitor al Ministerului Culturii — Ion Pas.

Juriul va fi format din personalități muzicale cunoscute în lumea întreagă.

Premiile importante precum și condițiile de participare prevăzute în regulamentul concursului, se înscriu pe linia atenției deosebite acordată azi artei și artiștilor și în sensul strădaniilor permanente depuse în țara noastră pentru susținerea și dezvoltarea culturii și cinstirea personalităților de vază.

Concursul de interpretare „George Enescu” este, în același timp, un sincer mesaj de pace și prietenie.

2 martie 1957



ORDINUL MINISTERULUI CULTURII

PENTRU ORGANIZAREA PRIMULUI CONCURS INTERNAȚIONAL

«G E O R G E E N E S C U»

La 23 februarie crt., Ministerul Culturii a emis ordinul nr. 205, pentru organizarea primului concurs internațional „George Enescu” pentru tinerii interpreți. Ordinul semnat de ministrul culturii, tov. Constanța Crăciun, are următorul cuprins:

1. Prin H.C.M. nr. 774 din 12 mai 1953 privind unele măsuri pentru cinstirea memoriei lui George Enescu, s-a instituit concursul internațional „George Enescu” pentru tinerii interpreți, care are loc la București, periodic la fiecare trei ani.

Primul concurs internațional „George Enescu” pentru tinerii interpreți se organizează la București, în perioada 5-15 septembrie 1958, în cadrul unor festivități muzicale.

2. Se aprobă alăturatul regulament (anexa nr. 1) și comitetul de organizare (anexa nr. 2) al primului concurs internațional „George Enescu”.

Regulamentul și comitetul de organizare sînt publicate integral în revista noastră la paginile 42-44.



Aspecte

ale creației lui

THEODOR ROGALSKI

După trei ani de la încetarea din viață a lui Theodor Rogalski, sîntem puși în fața unei situații triste și surprinzătoare, fiindcă de obicei dispariția fizică a unui creator de valoare servește operei sale, adusă brusc sub reflectorul atenției publice. Astăzi însă creația lui Rogalski — adică ceea ce ne-a lăsat el neperisabil — este încă în cea mai mare parte, necunoscută publicului; nu este nici editată, nici reproducută pe discuri, și doar rareori vreuna din lucrările lui apare în programele concertelor. Unele inițiative ca programarea dansurilor sale simfonice sau a schițelor în concerte sau la radio, prima audiere la Orașul Stalin, a muzicii de balet „Fresca antică“, și, înfine, recenta prezentare, la Radio și într-un concert al „Uniunii Compozitorilor“ a cvartetului pentru coarde, sînt desigur acte de stimă față de memoria muzicianului. Dar amintirea celui care a întemeiat, și timp de 20 de ani a condus, orchestra Radio, care s-a străduit enorm și dezinteresat pentru promovarea creației românești, și care a fost unul din compozitorii cei mai reprezentativi ai generației postbelice, merită desigur o pietate mai activă. Și nu putem aduce un prinos mai bogat memoriei sale, decît aplecîndu-ne cu grijă și dragoste asupra paginilor pe care ni le-a lăsat muzicianul, puține, este drept, dar cu atît mai prețioase.

Pînă în prezent s-a scris destul de puțin despre Rogalski compozitorul. Articolul de față nu-și propune să-i analizeze creația și nici nu poate constitui un material de sinteză; am încercat doar o introducere în opera sa, fixîndu-ne pe anumite laturi semnificative care ar putea defini stilul Rogalski. Mai precis ne-a interesat concepția compozitorului asupra folclorului ca material artistic și evoluția acestei concepții de-a lungul a 25 de ani de creație. Am ales ca material faptic un număr de 5 lucrări, care în bună parte cunoscute, pot constitui pentru cititor puncte de reper în înțelegerea autorului „Inmormîntării la Pătrunjel“ și al baladei „Iancu Jianu“.

Cele cinci lucrări și anume: „Două dansuri pentru suflători, baterie și pian la patru mîini“ (1925), „Două schițe simfonice“ (1929), „Două



Una din ultimele fotografii ale lui Th. Rogalski la Peleş în 1952

capricii“ (1932), „Trei balade pentru tenor și orchestră“ (1940) și „Trei dansuri simfonice“ (1951), marchează etapele caracteristice ale transformării și îmbogățirii gîndirii creatoare a muzicianului. Cu bună știință am lăsat deoparte muzica de balet „Fresca antică“, lucrare de studiu situată întrucîtva prin formă și viziune artistică, într-o sferă aparte. Cele cinci lucrări prezintă numeroase note comune, care în filiația lor pot servi drept coordonate pentru enunțarea trăsăturilor esențiale ale operei rogalskiene.

Desfășurată pe intervalul unui sfert de veac, creația aceasta se relevă în datele ei esențiale, constantă folclorului românesc, din ale cărei frumuseți compozitorul a știut să extragă idei artistice devenite elemente constitutive ale limbajului său muzical.

Și sub raportul melodic, adică al gamelor folosite, și sub raport ritmic, Rogalski e tributar muzicii populare; arta sa, de o extremă vitalitate și culoare, nu este — așa cum ar părea — un joc abil de virtuozități orchestrale, o savuroasă îmbinare de elemente descriptive și note umoristice, ci rezultanta extrem de prețioasă — cu toată nedeșăvîrșirea ei în forme ample, — a unei înțelegeri originale a creației folclorice. Atitudinea față de folclor este desigur unul din indiciile cele mai clare ale probității artistice ale lui Rogalski. Poziția pe care s-a situat e în raport cu fenomenul artis-

tic anonim, izvorit din lumea afectivă și din viața materială a maselor, ne indică gradul în care a crezut că propriile-i opere trebuie să cuprindă ceva din bogatul univers sufleteș al poporului și să-l exprime.

Evoluția — în curbă ascendentă — a compozitorului Rogalski, de la primele lucrări bazate pe material folcloric, și pînă la ultima pe care a adus-o în fața publicului, este grăitoare pentru transformarea produsă în concepția și metoda unui artist care, crescut în climatul artei apusene post-belice (1920—1930), s-a dezvoltat căutîndu-și căi proprii de exprimare pentru a se îndrepta la sfîrșitul vieții spre o concepție accentuat realistă.

În timpul anilor de studiu de la Leipzig și Paris, Theodor Rogalski a avut prilejul să ia contact direct cu lucrările la modă ale compozitorilor occidentali. O atitudine artistică frecventă timpului, izvorită din ocolirea voită a realității și din intenția de a o deforma, era cultivarea grotescului, socotit chiar ca o categorie și o metodă artistică pe deplin valabile, corespunzînd cerințelor vremii. Iată de pildă ce scria în 1921 Karl Seelig, teoretizînd grotescul muzical: „Azi compozitorul... nu se mai mulțumește cu sonoritățile armonioase, nu mai vrea să facă muzică „frumoasă“ ci vrea să-și arate o personalitate proprie... Tinerii noștri compozitori, plictisiți de formulele tradiționale ale armoniei și îndreptați către sfîrșimarea unei ritmice sănătoase, se ocupă din ce în ce mai mult de muzica populară... (?)... Grotescul în artă apare prin accentuarea violentă a anumitor părți ale unui întreg. Agravate pînă la exagerare prin contraste uluitoare, aceste accentuări desfigurează într-un chip amuzant porțiunile estetice“... etc.

Iată deci cadrul ideologic sau cel puțin o latură a lui în care își va plămădi meșteșugul artistic tînărul Rogalski. De la început el s-a lăsat atras de mirajele tentante ale extremismului muzical. Dovadă a ceea „Serenadă retrospectivă“ scrisă în 1924 și trimisă de la Paris cu adnotația: „A propos de constructivism, partea I-a a piesei este așa cum se scrie aici la modă. Partea mai lentă (mediană) e așa cum scriu eu. Care vă place mai mult“?

Fundamental deci, spiritul pozitiv al lui Rogalski respingea o poziție vicioasă față de problematica artistică. Nu mai puțin însă, tînărul muzician aflat în plin proces de formare, suferea înrîuririle contradictorii ale artei apusene — pe atunci în fază de negare absolută a moștenirii clasice și chiar a celei moderne (Debussy) — incapabilă de a găsi soluții realiste, compatibile cu cerințele adevărate ale contemporaneității.

În lucrarea „Două dansuri romînești pentru suflători, baterie și pian la patru mîini“ (1925), vom găsi un procedeu caracteristic metodei grotescului muzical. Cele două dansuri — un brîu și o sîrbă (foarte scurte, amîndouă avînd

o durată de execuție sub 4 minute) — se bazează pe principiul îmbinării unor teme cît mai simple cu armonii din cele mai bizare și disonante. Efectul comic rezultă din discrepanța dintre configurația clară a melodiei și caracterul strident, evident deplasat — de aci surpriza — al hainei armonice.

Astfel de pildă motivul principal al primului (do major) este o melodie simplă, pe care ne-am aștepta să o auzim însoțită de armonii fondate pe treptele principale ale gamei. Rogalski o prezintă pe fondul unui dublu acompaniament care creează savuroase disonanțe: o formulă ritmică sincopată la trompete și o figurație uniformă, continuă la pian.

1.

Idăea secundară a acestui dans, adusă de oboi și apoi în canon de clarinet, întărește prin nota sa orientală grotescul piesei. Melodia este formată pe baza doricului cu treapta a 4-a urcată.

2.



Al doilea dans (în sol major) renunță întrucâtva la nota grotescă, în favoarea unor idei mai pastorale, conturate chiar de primul motiv

3. Cl. (elect)



și întărite de al doilea



În încheiere, ideea aceasta este reluată, ușor modificată și contrapunctată cu prima.

5.



„Două dansuri pentru suflători, baterie și pian la patru mâini“ definesc de pe acum una din trăsăturile esențiale ale miniaturismului lui Rogalski: absența elementului dezvoltare, tratarea fiind de obicei înlocuită cu repetarea variată (sub raportul tratării instrumentale sau al dispunerii contrapunctice). Inclinația către forma mică ni se pare nu numai rezultatul unei autoseverități excesive a compozitorului dar și al contactului cu școala franceză modernă. De altfel, gândirea sa muzicală a fost structural reformată de descoperirea lui Debussy și Ravel. Cei care cunosc lucrările scrise de Rogalski înainte de a ajunge la Paris — o muzică de esență post-romantică, influențată în parte de Richard Strauss (în perioada Leipzig) — își pot da seama ce efect a avut asupra sa cunoașterea impresionistilor. Evident, procedeele lui nu țin decât în mică parte de tehnica impresionistă și măcar existența unui melodism clar, continuu, pus în prim plan, poate dezminți această filiație. Influența decisivă pare să se fi exercitat asupra concepției formale.

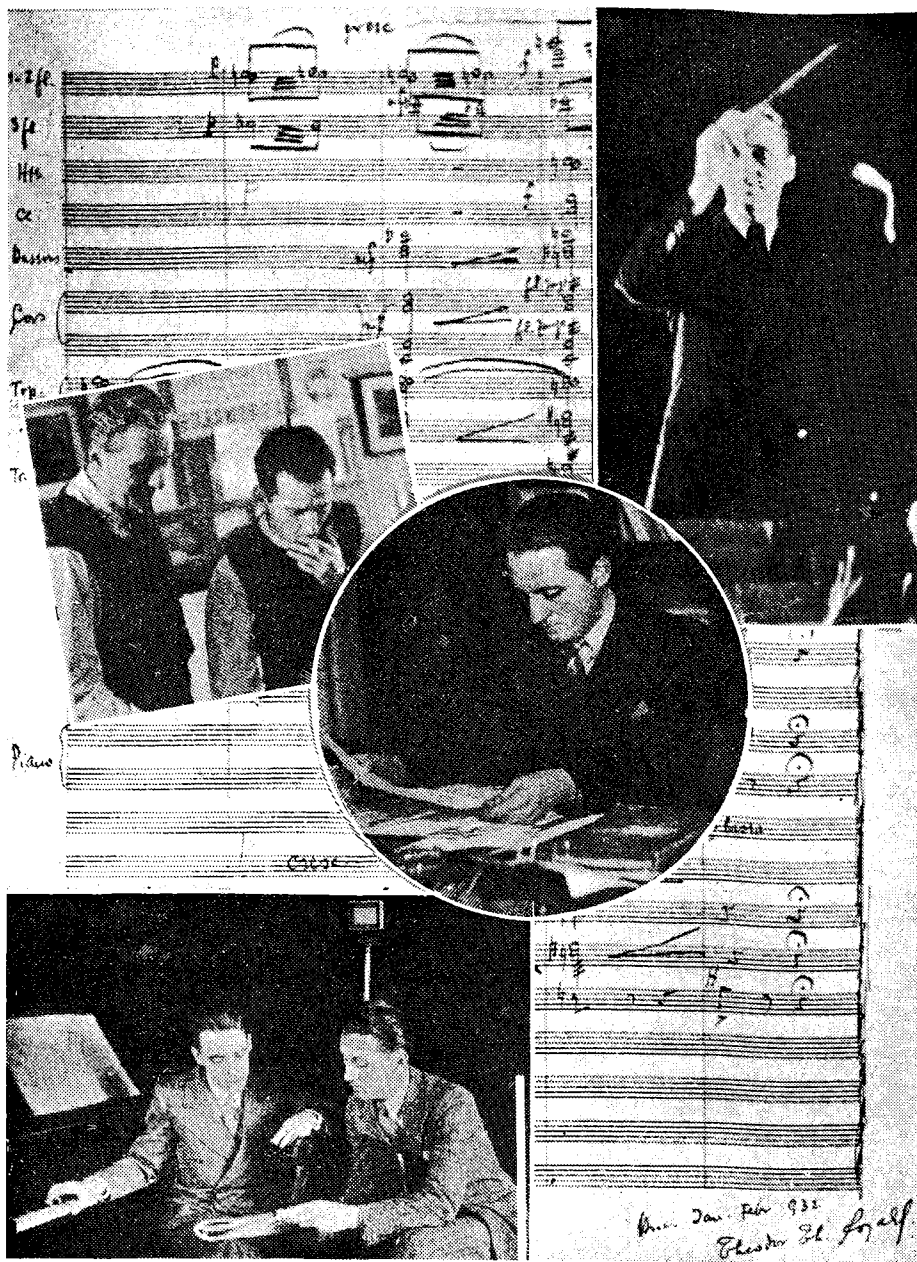
Se știe că una din caracteristicile impresionismului muzical este ignoranța tiparelor clasice, turnarea ideii muzicale în forme compoziționale libere. Ceea ce se uită însă aproape totdeauna, este că Debussy nu cultiva formele clasice (pe care, după cum a dovedit-o în cvartet, le stăpînea la perfecție), tocmai pentru că avea un extraordinar simț al cadrului. Este poate singurul compozitor din întreaga istorie a muzicii cu o disciplină formală spontană, instinctivă și organică, încît cercetătorului îi este cu neputință să găsească lungimi, repetări inutile în muzica lui. Ravel, la rîndul său, a uzat de mijloace de expresie maxime, cu o maximă economie. Este imposibil ca această excepțională înțelegere a necesarului să nu-l fi impresionat pe tînărul muzician, hrănit pînă atunci numai cu muzica unor compozitori germani, cu atît mai mult cu cît terenul era prielnic unei asemenea pilde. Așa se face că deși a studiat la Schola Cantorum — școala organizaților și a simfoniștilor — Rogalski a devenit compozitor de schițe, dansuri și lieduri...

Cele două dansuri însă sînt deosebit de prețioase pentru că în plină epocă de căutare sînt anii în care a scris cvartetul pentru coarde (Premiul Enescu), atît de tributar încă lui Ravel — mărturisesc legătura compozitorului cu țara și interesul pentru muzica populară.

Astăzi este greu să știm dacă intenția compozitorului a fost într-adevăr să realizeze o experiență de grotesc muzical. Mai degrabă putem deduce, din probitatea artistică a muzicianului și înclinația pentru ironia amabilă a omului, că Rogalski a încercat să caute posibilități și soluții noi, în creația bazată pe material folcloric. Astfel privite, cele două dansuri românești ne apar ca înaintașele numeroaselor lucrări ale lui Mihail Jora și Paul Constantinescu, în care vorba de duh și hohotul de rîs și-au aflat o magistrală realizare artistică.

Cu următoarea lucrare orchestrală, „Două schițe simfonice“ (1929) îl găsim pe compozitor situat pe o poziție nouă. Departe de a constitui o zeflemisire a lumii celor mulți și umiliți, cum s-a crezut cîteodată — confuzie produsă probabil de aparentul aristocratism al ironiei omului Rogalski (el însă făcea parte din categoria afectivilor disimulați sub sarcasm, a acelor care sînt umani fără ostentatie). „Innormîntarea la Pătrunjel“ și „Paparudela“ au semnificația unei sincere înțelegeri a suferinții și mizeriei cotidiene și anonime. Muzica se bazează aici pe o dimensionare spațială exagerată a ceea ce conține hidos faptul divers, tabloul curent. Metoda ține esențialmente de satiră: trebuie reținut deci, că grotescul evident al acestei muzici nu este de natură să-i mineze conținutul uman, ci dimpotrivă, nu face decît să-l scoată mai puternic în evidență.

Textul explicativ publicat de autor în partitură, programul celor „Două schițe simfonice“ se limitează la o sugerare a elementului plastic, vizual al muzicii, conținutul protestatar implicat rămînînd nedeclarat, dar nu mai puțin evi-



colul tragic al grijii tardive a oficialității față de defunct?

Strivitoarea tristețe a „Inmormântării la Pătrunjel“ își găsește doar o aparentă compensație în exuberanța „Paparudelor“. De fapt, sub veselia factice a ritmului de scherzo și a melodiei dansante, sub zgomotoasa desfășurare sonoră, ghicim același material uman redus la o existență rudimentară în acele heteroclite cartiere mărginașe ale Capitalei, care, adevărate „Porți ale Orientului“, înfrăteau ancestralele superstiții și neștiințe rurale cu o inegalabilă mizerie urbană.

Evident, a vedea în aceste două schițe mesajul unei gândiri sociale militante ar fi exagerat. În fond avem de-a face cu orientarea spontană a unui artist cu bogate resurse de vibrație sufletească în fața unei realități care își depășește pitorescul aparent, intrând în tragic, și care este prinsă „pe viu“. Schițele surprind într-adevăr prin excepționalul simț de observație al autorului și prin plasticitatea redării

În muzica românească, „Schițele simfonice“ au inaugurat un gen nou, datorită datelor de viață care servesc drept material și poziției de observator critic a creatorului. Sub raportul atitudinii de creație a acestuia, este de observat puternica sa obiectivitate și în același timp absența oricărui

obiectivism¹.

Din paginile „Inmormântării la Pătrunjel“ și ale „Paparudelor“ se degajă o cunoaștere a realității descrise, bazată nu pe observarea

¹) Antinomia fundamentală dintre obiectivitate și obiectivism în artă, este demonstrată de Acad. Camil Petrescu într-un studiu articol publicat în revista „Teatrul“ nr. 1. Este un studiu din care, prin extensie, se pot deduce multe observații aplicabile și esteticii creației muzicale.

Cu modestia care-l caracteriza, regretatul Theodor Rogalski s-a ferit de obiectivul aparatului fotografic. Cu sprijinul tovarășei sale de viață Sanda T. Rogalski am încercat totuși să reconstituim în imagini, câteva aspecte caracteristice ale vieții apreciatului muzician. Fotomontajul nostru înfățișează o pagină autografă a manuscrisului „Două Capricii“, pe fundalul căreia Th. Rogalski poate fi văzut: la pupitrul dirijoral (dreapta sus); cu Ion Voicu la o repetiție a Filarmonicii din Iași (stînga mijloc); în biroul său de la Radiodifuziune (în medalion); și în tovărășia lui Constantin Silvestri (stînga jos) pe vremea cînd concertau împreună la două pianе.

dent. Într-adevăr, ce poate exprima mai pregnant în muzică cenușii mahalalei bucureștene de altădată, decît ritmul monoton al primei schițe, tremoloul viorilor pe care se suprapune melopeea tăragănată a cortegiului mortuar, repetată fără variație și culminată prin izbucnirea la fanfară a unui motiv de marș funebru caricaturizat — ca pentru a caracteriza ridi-

fugară, interesată pur coloristic, ci pe cercetarea obiectivă, pe concentrarea asupra „temei“, obținându-se perspective și adâncimea necesară artei realiste. În același timp — și în mod necesar — muzicii lui Rogalski îi este străin obiectivismul, înregistrarea rece, nediferențiată și nefiltrată prin laboratorul sensibilității artistice, a faptelor. Dimpotrivă — și în aceasta constă măiestria demonstrată aci de compozitor — tot ceea ce a văzut și a simțit artistul, a știut să transmită într-un chip atât de sugestiv, încât la fiecare audiere ascultătorul este captivat de imagistica într-adevăr excepțională a muzicii.

Nu vom insista asupra analizei tehnice a schițelor ²⁾; este însă necesar să subliniem câteva aspecte ale artei lui Rogalski în crearea imaginilor muzicale. Tema „Înmormântării la Pătrunjel“ reușește să înmănușeze câteva elemente intonaționale caracteristice în redarea lamentației și a bocetului. În special cvarta suitoare din măsurile trei și patru, glissando-ul și apoi diminuendo-ul din măsura a 5-a, dacă sînt executate cu finețe și cu nuanțele indicate, dau un efect deosebit de sugestiv.

6.



Extrem de reușită este și imitația de fanfară militară. Intervenția este scurtă, de o măsură, dar foarte pregnantă prin contrastul pe care îl realizează. Efectul comic rezultă nu numai din aducerea cunoscutului motiv de marș funebru, dar și din armonizarea radical deosebită de stilul armonic general, bazat pe disonanțe, ciocniri de tonalități, succesiuni de cvinte paralele, etc. În totală opoziție, armonizarea acestei măsuri constă numai în acorduri de tonică, subdominantă și septimă de dominantă, într-o ingenioasă distribuire la corni:



Programatismul „urban“ experimentat de Rogalski, cerea firește folosirea unor elemente hibride — motive populare, altoite cu cele lău-

²⁾ A se vedea studiul „Două schițe simfonice de Th. Rogalski“ de Adrian Rațiu, publicat în „Muzica“ nr. 9—1956.

tărești, orășenești, voit vulgarizate. Compozitorul a realizat în „Paparude“ efectul dorit prin construirea unei celule melodice foarte simple, care se mișcă în limita unei cvinte, avînd drept interval caracteristic secunda mărită. La drept vorbind, faimoasa secundă nu este atât de caracteristică folclorului românesc încît să justifice uzitarea ei abuzivă. Rogalski a recurs adeseori la această alterare a gamei dar aci este deosebit de bine plasată. Secunda mică urmată de cea mărită imprimă puternic nota de orientalism voită de autor, întărită de altfel și de poliritmia piesei (ritm binar, în măsură de trei timpi, melodia păstrînd accente ternare), care îi dă întregului dans un original fundament dinamic.

Primatul ritmic este încă una din caracteristicile scriiturii lui Rogalski. Desigur, pentru el ritmul nu este un punct de plecare al întregii construcții, ca în unele lucrări ale lui Stravinski, dar nici un simplu cadru în care muzica se ordonă. Este, alături de melodie, un element constitutiv, din care vor fi reduse ulterior, formulele armonice și orchestrale. Întrebuințarea savantă a combinațiilor instrumentale, a făcut ca Rogalski să fie considerat în primul rînd un mare orchestrator (să nu uităm că orchestrația fiind acea latură a creației ale cărei procedee sînt cel mai ușor perceptibile, ascultătorul este totdeauna înclinat să aprecieze în primul rînd orchestrația, adică ele-



Afișul concertului pe care l-a dirijat Th. Rogalski în 1939 la Bologna. În program figurează doi compozitori romini: A. Castaldi cu „Tarantella“ și dirijorul cu „Două dansuri rominești“

mentele pe care le cunoaște și le recunoaște). De fapt, Rogalski este mai întâi compozitor, iar orchestrația, deși a reprezentat pentru el o adevărată pasiune, era termenul ultim al creației și nu un punct de plecare. Instrumentația este o rezultată a concepției armonice, deci evoluția gândirii armonice a atras după sine transformarea viziunii orchestrale. La rândul ei, armonia este determinată de melodie, iar aceasta se află într-o interdependență constitutivă cu ritmul. Interesul pentru ritm nu poate fi despărțit de înclinațiile către jocul popular, și aceasta a dus la puternicul caracter dansant pe care îl au de obicei paginile lui Rogalski. Era prin excelență un compozitor de balet, pentru că unea soliditatea și pitorescul ritmului, cu pregnanța și autenticitatea ideii muzicale. Calitatea aceasta apare în evidență și în lucrarea „Două capricii“, scrisă în 1932.

Este un diptic, care păstrează în cea de a doua parte procedeele din „Paparudele“, amplificate ca putere de sugestie și complexitate tehnică, aducând însă în prima piesă o notă nouă și prețioasă, în opera rogalskiană. Pagina aceasta vizează doar aparent culoarea armonică și orchestrală, în realitate este un moment de confesiune intimă, realizat cu alese mijloace artistice. Abordarea unei sfere emotive noi — cel puțin în creația de maturitate a compozitorului — a cerut și căi de exprimare nefolosite pînă acum. În căutarea unei maniere proprii, Rogalski pornește aici de la armonia wagneriană, ușor de recunoscut mai ales în progresiile cromatice, aliate în chip ingenios cu unele elemente ale armoniei debussyste, pe care le putem găsi de pildă în succesiunile de acorduri perfecte ale motivului inițial (măsura 3):

8. Lemne



urmate imediat de succesiuni cromatice, de arpeggi de septime.



Tema principală, cu un caracter extrem de expresiv, este prezentată de viola solo:

10.



pentru a fi reluată apoi, îmbogățită de un acompaniament bazat în esență pe acorduri de septime și suprapuneri tonale, materialul revenind în felurite variații de instrumentație. Piesa se încheie în mișcarea liniștită a începutului cu o ultimă readucere în pianissimo a temei principale (vezi ex. 10).

Pentru ascultătorul care îl cunoaște pe Rogalski din „Trei dansuri“ sau „Două schițe simfonice“, capriciul nr. 1 este o muzică efectiv nouă. Poate că nicăieri muzicianul nu s-a dăruit pe sine însuși cu atîta generozitate, nicăieri nu a pus mai mult din el, ca în puținele pagini ale primului Capriciu.

Dar pudoarea, teama de dezvăluire publică par să-l fi oprit pe compozitor să ne spună mai mult. Visătorul a făcut loc sarcasticului, armonia păstoasă — acordurilor incisive și picante, ritmul incert — accentelor dinamice și astfel a apărut Capriciul al 2-lea. Găsim din nou aci pe coloristul, umoristul, pe muzicianul de balet Rogalski. Nimic din dispoziția sufletească a piesei anterioare nu a fost păstrat. Și, ca pentru a întări impresia nouă, compozitorul aduce ca element ciclic tema din exemplul nr. 10, nemodificată, dar căpătînd, prin context, o cu totul altă semnificație. Reîntîlnim poliritmia, succesiunea caleidoscopică a imaginilor, efectele umoristice obținute prin culoarea armonică și orchestrală.

Deosebit de interesantă este formula ritmică a acestui capriciu, inversă celeia din „Paparudele“ (acolo era un ritm binar în măsură de 3/8). Aci ritmul este de 6 timpi, încadrat în măsuri de 2 și 3:

11.



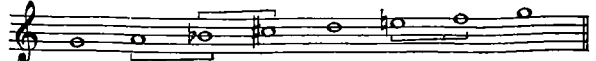
Peste această figură ritmică se va suprapune tema:

12.



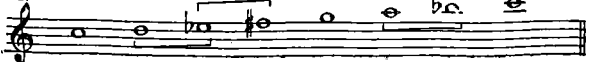
Este interesant de comparat gama acestei melodii:

13.



cu cea a temei secundare din Dansul în do major (exemplul nr. 2):

14.



După cum se vede, exact același mod, o alterare a modului doric prin urcarea trepteii a 4-a.

Elementele secundare ale capriciului — tema de mai sus, reapărind, poate fi socotită la rigoare drept un refren, deși forma nu e riguroasă cea de rondo — sînt următoarele :



iar ca motiv ciclic :



Ca și în precedentele lucrări, factorul tratare lipsește, travaliul tematic bazîndu-se exclusiv pe expoziție și reluare, în aspecte orchestrale, eventual armonice, diferite.

Impresia pe care o lasă cele „Două capricii“, este cea a unei lucrări scrise cu multă sensibilitate în prima parte, cu strălucire în a doua, însă cu o aparență de mozaic, de fragmentar. Raportul muzicianului cu creația populară nu aduce date noi ; absent în primul capriciu, folclorul este integrat în țesătura tematică a celui de al doilea, procedeele fiind o reeditare îmbogățită, întâlnită în lucrările anterioare. Cu toate acestea, cele „Două capricii“ sînt prin ineditul pe care îl conțin, piese de preț în moștenirea muzicianului și ar merita să fie incluse în concertele publice. Rogalski apare aci maturizat, arsenalul său componistic este mai complex, plasticitatea imaginilor — chiar lipsite de suport programatic — a crescut. Lirismul cu totul surprinzător al primei piese, umorul suculent, viril, al celei de a doua, reprezintă nu numai momente de împlinire dar și unul de cotitură. În viitor, Rogalski va căuta o exprimare mai directă, o nouă tematică artistică și realizarea unei aderențe mai evidente cu cîntecul popular. Toate acestea le aflăm în „Trei balade pentru voce și orchestră“ (1941).

Este indiscutabil că balada, ca formă reprezentativă a folclorului nostru poetic și muzical constituie una din cele mai elocvente dovezi ale capacității creatoare a poporului român. Totuși, numărul compozitorilor care în manieră directă (ca Rogalski) sau total transfigurată (ca Enescu în Rapsodia a II-a) au valorificat frumusețile epice populare, este destul de redus. Ciudată uitare a unui gen cu o atît de cuprinzătoare sferă emotivă și o atît de înaltă simbolică, a genului care perpetuează în conștiința maselor, amintirea eroilor legendari și a miturilor nobile.

Rogalski s-a apropiat de baladă cu un interes pe care îl putem numi în egală măsură științific și artistic. Cu un respect absolut al creației populare, compozitorul a transcris ai-

doma melodiile baladelor alese împreună cu prietenii săi folcloriști. El s-a limitat doar la a da melodii într-un cadru simfonic, menit să le pună și mai mult în valoare frumusețile, fără a interveni de loc asupra materialului tematic original. În crearea baladelor sale, Rogalski a avut de ales între soluția unui acompaniament simplu, lipsit de complicații și căutări rafinate, dar prin excelență dinamic, participant la acțiune, sau cea a unui decor sonor obiectivat întru cîteva, care să permită concentrarea asupra desfășurării epice vocale. Compozitorul s-a oprit asupra acestei din urmă formule, astfel că baladele sale sînt cîntece (în două strofe) precedate de oîte un scurt preludiu și avînd o scurtă încheiere simfonică.

Vorbeam mai sus despre programatismul „urban“ al schițelor simfonice, derivat de fapt din temperamentul artistic prin excelență orășenesc al lui Rogalski. În acest sens merge și concepția baladelor haiducești ale sale. Apare evident faptul că el s-a apropiat cu pasiune de o materie artistică nouă, atunci descoperită lui. Impresionat de frumusețea baladelor, le-a păstrat forma pură (una din ele, „Iancu Jianu“ se află notată în arhiva Institutului de Folclor). Melodia, valorile și chiar tonalitatea, sînt identice cu cele din prelucrarea lui Th. Rogalski. Nelucrînd melodia, compozitorul s-a concentrat asupra realizării orchestrale pe care a dorit-o cît mai legată de spiritul cîntecului popular.

Prima baladă, „Iancu Jianu“ se deschide prin prezentarea motivului doinit, de povestire, la flaut, pe fondul unui acompaniament de coarde foarte ingenios, care imită foșnetul codrului prin alternarea cvintei fa-do la contrabas, în timp ce violoncelii realizează „sul ponticello“ șaisprezecimi cromatice între tonică și dominantă :



După scurta introducere orchestrală, tenorul solo reia melodia pe cunoscutele versuri din culegerea lui Vasile Alecsandri :

„Foaițe verde d-un lipan
N-ați auzit d-un Jian
D-un Jian, de un oltean
De un hoț de căpitan
Care umblă prin păduri
Cu șaisprezece panduri
Cu ghebe și cu poturi“?

Acompaniamentul este în bună parte redus la acea „țîitură“ pe intervalul tonică-dominantă, specifică baladelor populare prin libertatea pe care o dă recitativului vocal. După reluarea melodiei în strofa a doua, urmează coda. Viorile aduc un motiv (derivat dintr-un fragment al părții vocale), care prelungește atmosfera în intonații caracteristice de baladă,

piesa încheindu-se, după ultima readucere a unui fragment din tema principală, pe același interval de tonică dominantă — deci fără precizarea modului — caracteristic scriiturii armonice din toate cele trei balade

A doua parte a tripticului „Toma Alimoș“ debutează printr-un motiv de joc cuprinzând două celule esențiale:



după care urmează solo-ul vocal, de data aceasta fără legătură cu materialul expus anterior de orchestră:



Orchestrația este și aici realizată cu mare economie, dar autorul se revanșează în coda, cu un splendid efect evocator. Pe tremolo-ul violoncelilor, contrabașilor și timpanilor, cornul arpegiază treptele principale ale tonalității Si major:



Este un minunat efect de buccium, reluat apoi pe fondul fremătător al harpei, coardelor și lemnurilor, mai întâi în Si major, apoi în Sol major.

În introducerea celei de a treia balade, „Mihu copilul“, compozitorul aduce o melodie de dans, înrudită sub raportul caracterului modal cu teme din alte lucrări:



și desfășurată pe fondul unui acompaniament pitoresc în care ritmul este stabilit de contrabași, fagoji și baterie, iar viorile și viola cîntă, după cum specifică autorul în partitură, „ca pe o cobză, cu o pană de mandolină“. Partea vocală, din nou nelegată tematic de introducerea, este presărată mai mult decît baladele anterioare, cu acele înflorituri (apogiaturi, grupetti), proprii epiceii muzicale populare:



Iată un fragment din melodie, interesant prin suprapunerea de cvinte a acompaniamentului și a cărui celulă concluzivă (a) va reveni în încheiere:

tului și a cărui celulă concluzivă (a) va reveni în încheiere:



În coda, instrumentele de coarde la unison, reiau de patru ori motivul „a“ (de remarcat că este același mod minor cu treapta a 4-a urcată, pe care l-am mai întîlnit), dînd lucrării o încheiere de un dramatism accentuat.

Tripticul vocal al lui Rogalski este prețios în primul rînd pentru că ne restituie litera și spiritul baladei noastre populare. O temă întregă de elemente caracteristice baladei (formulele de recitativ, broderiile, grupetti concluzivi) și în general acel rubato al recitării populare (care poate fi ghicit din distribuția valorilor, din coroane și indicațiile de tempo) au fost păstrate de compozitor și îmbogățite cu veșmîntul sugestiv al armoniei și orchestrației sale. În același timp, baladele reprezintă tendința creatorului de a evolua către un conținut legat cît mai puternic de universul spiritual al poporului român. În privința execuției baladelor, trebuie să se țină seama de proporțiile estetice firești. Compozitorul a scris în partitură numai două strofe ale fiecărei balade, subînțelegînd că numai acestea trebuie cîntate. În imprimarea făcută la Radio, se cîntă în întregime poeziile, recurgîndu-se la nenumărate repetări ale melodiei. Ideea nu servește muzica și nici textul, ci dimpotrivă, creează o impresie de monotonie și o disproporție între diferitele părți orchestrale și cea a solo-ului vocal. Credem că ar trebui reînregistrate.

Au trecut zece ani între compunerea celor „Trei balade pentru voce și orchestră“ și apariția ultimei opere simfonice a lui Theodor Rogalski: „Trei dansuri simfonice“. În acest rîs-timp, bogat în date istorice, muzica romînească a pornit pe un drum nou, la care Rogalski — ne-o dovedește lucrarea sa din urmă — a aderat cu sinceritate.

Lucrările despre care am vorbit pînă acum, dovedesc o reală contingentă cu fenomenul artistic popular și cu datele vieții. În evoluția concepției artistice a compozitorului, „Trei dansuri romînești“ apar ca o rezultată normală. ca o concluzie logică a căutărilor artistului.

Desigur, această lucrare nu marchează punctul ultim al posibilităților compozitorului, care s-ar fi putut desfășura în noi opere de mai mari proporții și mai adînci semnificații. Dar din tot ce ne-a lăsat, ea este cea mai clară sub raportul poziției estetice și cea mai desăvîrșită în privința realizării. Tot ce mai era conventional, nepersonal, în lucrările anterioare (de pildă folosirea abuzivă a secundeii mărite) este aci părăsit în favoarea unor mijloace de exprimare superioare.

Primul dans — „din Ardeal“ —, deși de mai mic efect, era deosebit de îndrăgit de compozitor. „Este un joc mândru, de flăcăi voinici“ ne spunea el odată, și muzica evoca într-adevăr cu putere robustețea calmă, caracteristică multora din jocurile noastre transilvănene.

A doua piesă, „Gaida“, joc macedo-romin, a dat naștere multor controverse. S-ar părea că, îndepărtându-se de la caracterul static și oarecum monoton al dansului original, îmbogățindu-l armonic și orchestral cu sonorități bizare și aspre, compozitorul ar fi înțeles să reinterepreteze depresiv melodia de dans din munții Pindului. Mai probabil este însă, că, impresionat de intonația tînguitoare a temei, autorul să fi căutat să sublinieze latura magică, incantatorie, prezentă în folclorul oricărui popor, a acestui joc, poate foarte vechi, care se dansează după un anumit ritual coregrafic.

„Gaida“, cu nota sa sumbră, formează un izbitor contrast cu exploziva „Horă din Muntenia“. Potențe dinamice, bogăție tematică, strălucire orchestrală, dezlănțuite pe fondul continuu al unui dans rapid, afirmă realizarea înaltei măiestrii a compozitorului. Cu „Hora din Muntenia“, Rogalski a dat tripticului său o încheiere impresionantă. Avea să fie — nimeni nu o bănuia în mai 1951, la prima audiție — încheierea întregului său drum creator.

Sîntem deci nevoiți să-i judecăm posibilitățile de evoluție ulterioară după această ultimă lucrare, punct terminus al unei opere aflată în plin mers spre împlinire. Construcția suitei și detaliile cele mai interesante de compoziție au fost relevate de J. V. Pandelescu, astfel că nu vom insista asupra lor. De altfel, cele trei dansuri sînt destul de cunoscute publicului pentru a reveni cu o prezentare amănunțită. Este însă interesant de observat ceea ce aduc ele nou față de lucrările anterioare. Suita înfățișează, după cum am văzut, trei scene dansante — care contrastează și se completează în același timp — din folclorul românesc. Este de aceea greșit să se judece și să se analizeze aceste piese separat. Ele trebuie apreciate în primul rînd în întregul lor; suita trebuie înțeleasă ca un tot, remarcabil prin echilibrul și diversitatea sa.

Cîndva se făcuseră aprecieri fanteziste și cu totul neștiințifice, după care primul și al treilea dans erau realiste, iar „Gaida“ „formalistă“ și „decadentă“, ca și cum un creator ar putea avea azi o poziție estetică, iar peste o lună, una diametral opusă.

Dimpotrivă, unitatea de concepție este trăsătura fundamentală a lucrării. Aci se vedește disciplina interioară, acel simț al necesarului pe care afirmam că l-a dat lui Rogalski muzica franceză. Fără a exagera credem că dansurile pot fi asimilate cu cele trei mișcări ale unei simfoniette.

Prima parte, scrisă în la minor, ar constitui astfel o sonată în miniatură, bazată exclusiv

pe expunerea și reluarea celor două teme (cărora li se adaugă o idee secundară și un scurt moment median, care ține loc de tratare):



Gaida — Andantele — aduce o nouă combinație ritmică interesantă (ritm ternar în măsura de 4/4), fundalul întregii desfășurări a mișcării. Trio-ul acestei părți este dansul „Singasto“ care ține loc de scherzo (ca și în simfoniile lui Franck și Rahmaninov, unde scherzo-ul a fost inclus în partea lentă). Este de amintit modul melodiei, binecunoscut din dansul din 1925 și capriciul Nr. 2:



„Hora din Muntenia“, un rondo scris în tonalitatea la major, este în pofida aparenței rapsodice (aducerea celulei melodice din „Hora mărțișorului“, etc.) de o construcție impecabilă, întreaga mișcare gravitînd în jurul refrenului.



Nu numai sub raportul construcției lucrarea aceasta este cea mai desăvîrșită din cîte ne-a lăsat compozitorul, dar și sub cel al selecției tematice și al tratării. Niciodată însă nu prezentase Rogalski o compoziție atît de bogată în idei melodice și nicăieri nu a fost atît de variat pus în valoare materialul melodic. Trebuie amintit însă că strălucirea realizării orchestrale, reprezenta o tentație în dobîndirea unor sonorități excesive, spectaculoase. De fapt, așa cum sînt scrise, dansurile permit o dozare a intensității diverselor timbre, care să dea culoare, fără să se cadă în stridente periculoase

mai ales în „Horă“ a cărei orchestrație este mai densă.

★

O imagine reală, de adâncime, a valorii lui Theodor Rogalski nu poate fi dobândită prin prezentarea sumară a lucrărilor sale, și nici măcar prin câteva audiții. E desigur necesară o familiarizare cu spațiul său estetic și afectiv specific și un recul de timp, pentru a emite o judecată asupra locului pe care îl ocupă artistul în muzica românească, și a-i aprecia aportul în dezvoltarea școlii noastre. Oricare ar fi concluziile viitoare — compozitorul Rogalski își așteaptă biograful după cum și publicul, supremul judecător, așteaptă desigur să-i audieze lucrările — în momentul de față putem distinge câteva din particularitățile scriiturii și concepției sale.

Rogalski a fost omul soluțiilor personale, al formulelor artistice de plăsmuire proprie.

Punctul de plecare fiind, ca și al mai tuturor colegilor săi de generație, muzica apuseană, el nu a rămas nici la epigonismul sterp al unor idei străine realității spirituale a poporului nostru, și nici nu a pornit pe drumul unei muzici condiționate strict de arta populară. A văzut lumea românească și timpul său, cu un ochi atent de artist autentic și a așternut pe hîrtie, cu o egală sinceritate impresiile anului 1929 ca și pe cele ale lui 1951.

Folclorul, după cum am arătat-o mai sus, nu a reprezentat o constanță naturală ci o materie artistică de care muzicianul a fost atras. Cu alte cuvinte, Rogalski nu a trăit ca om realitatea rustică, ci s-a apropiat de ea pe cale intelectuală, poate afectivă. Aci, o confuzie este posibilă și trebuie prevenită. Distincția dintre sensibilitatea „rustică“ și cea „urbană“ pe care o facem atunci cînd vorbim despre Theodor Rogalski, atribuindu-i hotărît, a doua, nu implică și o apreciere, prin frecvența utilizării materialului folcloric, a caracterului

realist sau nerealist al operei. Este o clasificare pe alt plan, avînd punctul de plecare exclusiv în complexitatea spirituală a autorului. Cutare compozitor, care scrie o muzică folcloristică academică, dacă nu provincial-semănătoristă, nu avea niciodată forța realistă a operelor — pe teme populare sau nu — ale orășeanului Rogalski. Pentru că, și aceasta era de demonstrat, Rogalski este un realist, un dinamic realist. Baladele, schițele simfonice ca și celelalte lucrări, vădesc cuprinderea unei sfere emoționale și de idei care, dacă nu este amplă, e în schimb adîncită. Nota particulară a realismului rogalskian stă într-adevăr în această limitare la anumite aspecte și idei care îi conveneau artisticeste.

Fixarea asupra unei anumite sfere motivice — din care se exclude cu hotărîre ideile dramatice, cele idilice, patetismul, lirica declamatorie și se înscriu aspectele umoristice, grotęști, o certă virilitate, un lirism discret și în baladă, epica — a determinat și un aparat de expresie, mijloace muzicale de asemenea strict definite. Și nu trebuie neglijată în actul de judecată o realitate a practicei muzicale, anume că și formarea unei anumite tehnice componistice, unor „habitudini utile“ în manevrarea mijloacelor de expresie, influențează direct asupra gîndirii muzicale, determină într-o măsură mai mică sau mai mare însăși concepția și sfera de imagini.

Astfel, limitarea lui Rogalski poate fi înțeleasă nu numai ca o reflectare temperamentală, dar și drept un efect al condiționării viziunii artistice de tehnica componistică, iar evoluția spre realism, curba ascendentă culminantă prin „Trei dansuri“ oglindesc poate o nebanuită luptă interioară împotriva propriilor rezistențe. Este o ipoteză dar poate și o explicație a dramei acestui artist în permanentă frămîntare, exigent și neîncrezător în puterile sale, ajuns în pragul desăvîrșirii, atunci cînd trecea ultimul prag al vieții.

Radu Gheciu



Cvartetul nr. 2

opus 30

pentru pian și coarde

de GEORGE ENESCU

Muzica de cameră a constituit o preocupare constantă de-a lungul întregii activități creatoare a lui George Enescu. Începînd de la primele compoziții încheiate datînd din jurul vârstei de 18 ani, cum sînt Cvintetul sau Trioul, ambele pentru pian și coarde și pînă la operele scrise în ultima perioadă a vieții, ca de pildă Cvartetul pe care îl analizăm sau Simfonia de cameră, șirul compozițiilor pentru ansambluri de instrumente soliste este neîntreput. Compozitorul a știut să alterneze creația operelor de mare amploare cu lucrări de muzică de cameră, reușind să găsească și aici accente noi și personale. În adevăr, Enescu recurge uneori la formații instrumentale mai puțin obișnuite, mai dezvoltate numeric, cum sînt de pildă Octetul, Dixtuorul sau Simfonia de cameră. Creșterea numărului instrumentiștilor se poate explica prin dorința compozitorului de a da pastei sonore o mai mare densitate așa cum se poate cu ușurință realiza în muzica simfonică. Setea de „plenitudine armonică“¹⁾ așa de caracteristică pentru întreaga creație enesciană o vom întîlni firește și în genul muzicii de cameră. Dar ceea ce trebuie îndeosebi subliniat este faptul că simfonistul Enescu nu știrbește niciodată specificul acestei muzici. Echilibrul pe care îl obține constituie tocmai una din laturile originalității lucrărilor despre care vorbim.

Nevoia de bogăție armonică este poate aceea care a îndemnat pe compozitor să aibă o predilecție pentru formațiile de cameră cu pian, instrument deseori comparat cu o orchestră în miniatură. În afara celor două Cvartete de coarde op. 22, a Octetului op. 7 și a Dixtuorului op. 14, toate celelalte lucrări pentru muzică de cameră sînt scrise pentru coarde și pian (excepție făcînd anumite piese mici cum sînt de pildă Cantabile și Presto pentru flaut și pian sau Legendă pentru trompetă și pian, etc. care nu fac propriu-zis parte din specificul muzicii de cameră).

Pentru formația „Cvartet cu pian“, puțin în-

¹⁾ B. Gavoty: *Les souvenirs de Georges Enesco*, Flammarion — Paris, 1955.



Sculptură de C. Baraschi

trebuință în întreaga literatură muzicală modernă, Enescu scrie două lucrări: Cvartetul nr. 1 în re major op. 16, terminat în 1911 și Cvartetul nr. 2, op. 30 în re minor încheiat în 1944 (la sfîrșitul fiecărei părți autorul a însemnat data și localitatea unde a scris ultimele note: partea I-a la București, 27 iulie 1943, partea a II-a la Dorohoi, 27 august 1943, partea a III-a la Sinaia, vila Luminiș, 4 mai 1944). După cum vedem, epoca în care compozitorul își scrie cel de-al doilea cvartet corespunde ultimei faze a evoluției geniului enescian. Caracteristicile acestei epoci își vor atinge apogeul în ultima și desăvîrșita capodoperă care este „Simfonia de cameră“. Dar pentru a se putea pe deplin înțelege stilul ultimei epoci este de neînlăturat să se studieze fiecare din lucrările care o reprezintă pentru că fiecare pune alte probleme cercetătorului și pentru că oricare din aceste lucrări de foarte mare valoare artistică este o mină inepuizabilă de învățătură. Astfel în prezentul studiu ne propunem o analiză de detaliu a formei Cvartetului nr. 2 pentru pian și coarde, la sfîrșitul căreia, în concluzie, vom accentua îndeosebi asupra unor aspecte care reprezintă, după cum vom vedea, contribuții cu totul originale în vederea soluționării unor probleme centrale ale muzicii contemporane.

Cvartetul nr. 2, op. 30, pentru pian, vioară, violă și violoncel este alcătuit din trei părți distincte: partea I-a (re minor) scrisă în formă de allegro de sonată se desfășoară într-o miș-

care moderată, partea a II-a (mi major) o parte lentă concepută în formă de lied este parcă o adâncire a sentimentelor exprimate în prima parte și partea a III-a (re minor — re major) scrisă într-o formă liberă de sonată se desfășoară într-o mișcare rapidă, agitată, care conduce la o explozie de bucurie și luminează o dată cu instaurarea în codă a tonalității de re major.

Compozitorul recurge și în această lucrare la ciclicism pentru a da mai multă unitate operei. Tema I-a din partea I-a o putem considera generatoarea întregii substanțe muzicale a cvartetului. Fragmente sau celule din această temă le vom întâlni în toată desfășurarea discursului muzical, unele transformându-se și integrându-se în alcătuirea celorlalte teme principale.

Fiecare din părțile lucrării va avea câte un punct culminant: în partea I-a o dată cu repriza temei întâia, în partea II-a la reexpoziția secțiunii întâia a liedului (frază 2) și în final pe parcursul dezvoltării terminale. Apogeul va fi atins în partea a III-a. Putem astfel încă de pe acum să remarcăm una din caracteristicile tehnicii enesciene: momentele culminante sînt păstrate pentru sfîrșitul evoluției muzicale a părților lucrării adică în reprizele sau codele acestora.

Partea I-a: Allegretto moderato

Concepută în formă de allegro de sonată nu se menține totuși, după cum vom vedea, în tiparul rigid al sonatelor clasice.

Tema I-a are o formă de lied mic. Prima secțiune

Allegretto moderato (♩ = 69)

The score shows the first section of the first theme in 3/4 time, marked 'Allegretto moderato' with a tempo of 69 beats per minute. It features an Alto part and a Piano part. The piano part is divided into five sections labeled a, b, c, d, and e. Section a is marked 'mp. dolce, un poco grave'. Section b is marked 'poco'. Section c is marked 'poco'. Section d is marked 'poco'. Section e is marked 'poco' and ends with a fermata. The Alto part is marked 'bp s.v.' and 'mp. dolce, un poco grave'.

se compune din motivele a, b, c, d, și e care alcătuiesc perioada A. Melodia aceasta gravă de o noblețe caracteristică lui George Enescu are o importanță deosebită în tot cursul lucrării, deoarece va genera, prin transformările ei, multe din elementele componente ale temelor principale din celelalte părți. Citind această temă ne vom da seama că nu o putem

identifica nici cu un citat, nici cu o prelucrare folclorică dar vom simți nu știu ce rezonanță care ne face să o apreciem ca aparținând fondului spiritual românesc, așa cum o temă de Brahms se integrează celui germanic sau o temă de Debussy celui francez. De altfel există și un considerent obiectiv care ne îndeamnă la o atare apreciere: structura modală a acestei melodii; sîntem în modul de re minor natural.

În motivul d se cadențează pe dominantă (formula de cadență α va fi folosită în coda acestei părți și va face legătura cu partea a II-a) iar în motivul e se revine la tonică. Observăm că totul se desfășoară pe o serie de pedale a căror sunete fundamentale re, do, la reproduc lărgit formula de cadență α .

Secțiunea a II-a, modulantă, este alcătuită din trei perioade B, B₁, B (are deci în mic tot o formă de lied) fiecare dintre acestea fiind compuse din două motive f și g. Perioada B₁ este o variantă a lui B.

The score shows the second section of the first theme, consisting of two staves. The first staff is marked 'Pian' and 'pp'. The second staff is marked 'non troppo' and 'poco'. The music features a series of notes with dynamic markings and a fermata at the end.

Asistăm aci la un dialog între pian și vioară.

Se reia secțiunea I-a la coarde și apoi se continuă la pian (a la coarde iar b, c, d la pian). Motivul e se modifică așa cum ne arată exemplul următor,

The score shows the modified motif e, marked 'Pian' and 'bp'. It consists of a single staff with a series of notes and a fermata at the end.

constituind un element generator al codei. Înainte de trecerea la coda, vioara contrapunțează sfîrșitul motivului a lărgit și apoi motivul b.

Coda începe cu violoncelul continuat de violă care intonează motive derivate din e.

The score shows the Coda, featuring Violoncello and Viola parts. The Cello part is marked 'bp. tranqu' and the Viola part is marked 'bp. tranqu'. The music consists of a series of notes and rests.

Se modulează (re major — si major, si b major, dominantă lui re, re minor) pentru ca la sfîrșit să se cadențeze pe re.

Reducînd tema I-a într-o schemă obținem:

- secțiunea I-a: A (a, b, c, d, e) = re (ex. 1).
- secțiunea II-a: B (f, g), B₁ (f₁, g₁), B (f, g) = modulează (ex. 2).
- secțiunea I-a (reluată): A (a, b, c, d, e modificat + a, b) = re (ex. 3).
- Coda: motivul e modificat = modulează și cadențează final pe re (ex. 4).

Subliniem că reluarea secțiunii I se face prin modificarea orchestrației (se expune de coarde apoi de pian), prin îmbogățirea sonorității pe care o aduc notele ținute la coarde și prin reluarea încă o dată la coarde a motivelor a (lărgit) și b.

Tranziția spre tema II-a începe cu o nouă frază melodică expusă de vioară

și care înglobează două elemente ale temei I: motivul a și formula de cadență α (motivul d). După reluarea modificată a acestei fraze atât de violă cât și din nou de vioară și după modulația spre do diez minor distingem la violă următorul desen melodic

care este tocmai unul din motivele temei a II-a. Iată deci un foarte interesant procedeu constând în crearea unei noi linii melodice în ponte dar care să conțină atât elemente din tema I-a cât și din tema II-a. Prin aceasta se obține nu numai continuitatea între teme principale, adică unitatea întregii lucrări, dar și varietatea și bogăția invenției melodice.

Dar ceea ce constituie o particularitate în plus a punții este faptul că autorul readuce exact înaintea intrării temei a II-a motivele a și b ale temei I în tonalitatea celei de a doua teme

Este un mod de a ascunde trecerea la tema II-a prin reamintirea unei teme așa de pregnante cum este tema I-a, în scopul unei mai vii desfășurări muzicale.

Transcriem în exemplul ce urmează

un pasaj de o excelentă sonoritate: vioara și viola în flageiole dublează și completează acordurile expuse de pian iar violoncelul și basul pianului alternează o formulă ritmică în șaisprezecimi. Este aproape un efect orchestral.

Tema a II-a ca formă se aseamănă temei I fiind organizată tot ca un lied urmat de o codă, dar ca expresie aduce elemente noi, contrastante: indecizia major-minor provocată de jocul cromatic dintre terța mare și terța mică, grupele de sextolete cromatice descendente, măsura de 3/4 și în fine întreaga atmosferă nostalgică a temei.

Secțiunea I-a

se compune din repetarea de trei ori a motivului h dar de fiecare dată modificat, apoi urmînd o desfășurare melodică firească în care vedem extinderea cromatică a motivului h în sextolete descendente. Acest pasaj conduce la secțiunea centrală a temei. Remarcăm că asemănător secțiunii I a temei I, și aici pianul expune tema, corzile avînd doar rolul de a menține o pedală pe sol diez (tr. V).

Secțiunea mediană este expusă de vioară

și înglobează în conturul ei melodic trei elemente: căderea cromatică derivată din motivul h_2 , o coborîre în cvarte asemănătoare frazei din ponte (vezi ex. 5) și amintirea motivului a din tema I (vezi ex. 1). Observăm că apogiatura de pe do diez are un rol tematic nefiind doar o simplă ornamentație.

Reluarea primei secțiuni se reduce numai la intonarea perioadei C de către violă.

Motivul h transfigurat în ultima măsură reproduce a doua elementul anticipativ din ponte (vezi ex. 6). Și aici totul se suprapune peste o pedală de dominantă.

Sintetizînd schematic tema a II-a ne apare astfel:

- secțiunea I-a: C (h, h_1, h_2 + pasaj spre secțiunea II-a ex. 9).
- secțiunea II-a: frază ce conține elemente din secțiunea I, ponte și tema I (ex. 10).
- secțiunea I: reluată C (h, h_1, h_3).
- Coda.

Și aici întîlnim o dublă expunere, a perioadei C (a doua oară însă schimbîndu-se atît instrumentul care o intonează cît și unul dintre motive).

Dezvoltarea are trei etape:

1) Prima etapă prelucrează tema I-a care apare mai întîi la pian în tonalitatea sol minor, corzile menținînd o pedală pe tonică. Măsura revine la 9/8. O nouă reluare a temei, transformată melodic din cauza mersului modulănt al armoniei, este expusă de violoncel și violă

2) Etapa a doua dezvoltă fraza cu care începe puntele expoziției. Măsura devine deci 3/4 Exemplul următor

ne redă această frază intonată de pian. Analogia cu ex. 5 este evidentă. Corzile reiau apoi aceeași idee modificînd-o ritmic și melodic

3) Cea de a treia etapă suprapune motivul a (tema I) prezentat foarte mult modificat (în ex. 13 este notat cu a_1) peste sextoletele cromatice descendente ce aparțin temei a II-a. Observăm că grupul ritmic x_2

este o consecință a grupului x_1 (vezi ex. 12) iar acesta o modificare agogică a lui x (vezi ex. 11 și ex. 5), x se continua cu motivul a (tema I-a) modificat ritmic față de ex. 1 dar identic melodic față de acesta. În ex. 12 motivul a este eliminat pentru că în ex. 13 să reapară din nou sub forma restrînsă (a_1).

Această etapă are rolul de a pregăti reexpoziția. Asistăm la o creștere dinamică prin care se atinge punctul culminant al părții I o dată cu repriza temei I.

Reexpoziția se face prin intonarea lărgită a motivelor b, c și d (tema I) punctul culminant stabilindu-se în motivul c (vom observa că în final punctul de maximă intensitate se va stabili tot pe motivul c , dar uzînd numai de primele două note ale acestuia).

Remarcăm eliminarea motivului a . Explicația o găsim în faptul că dezvoltarea în cea de a treia etapă a folosit acest motiv tocmai pentru a pregăti repriza temei I. O repetare a motivului a cu toate că ar fi fost făcută în tonalitatea inițială, ar fi produs o stagnare a desfășurării muzicale pe care compozitorul o vrea mereu reîmprospătată.

Arătăm că în expoziție tema a doua era precedată de tema I-a în tonalitatea temei a II-a

cu scopul de a ascunde oarecum perceperea imediată a temei. E cazul să accentuăm acum că dorința de a „camufla”²⁾ pilonii formei tradiționale de sonată este o trăsătură înr-adevăr caracteristică personalității lui George Enescu, deoarece confirmăm aceasta și prin faptul că reexpoziția temei I se face cu o deformare ritmică a secțiunii I iar tema în ansamblul ei se restrânge numai la această secțiune.

Ponte de repriza este deosebit față de pona de expoziției. Cum materialul acestuia din urmă fusese folosit în dezvoltare (etapa 2) o repetare a idoma în reexpoziție ar fi contrazis necesitatea de continuă reinnoire pe care o constatam mai sus. Noua tranziție se desfășoară pe o pedală de dominantă (la) și întrebunțează o linie melodică ce amintește de coda temei I din expoziție. Reluarea temei II este și aici anticipată printr-un desen melodic derivat din această temă.

Tonalitatea în care se reexpune tema II-a este re major, iar construcția ei este analoagă expoziției.

De ce nu transformă compozitorul și repriza acestei teme? Explicația o găsim în faptul că tema a doua în expoziție fusese greu remarcată prin ascunderea ei după tema întâia reluată în tonalitatea celei de a doua, așa încât repetarea a idoma a temei a doua în repriză o găsim cu totul necesară. Totuși vom întâlni unele deosebiri față de expoziție și anume:

— Orchestrația diferă: secțiunea I-a nu se mai expune la pian, (ca în ex. 9) ci alternativ de vioară și violă, repriza ei trecând la violoncel și nu la violă; partea mediană expusă de vioară (în ex. 10) este acum intonată și de violă și de violoncel.

— pedala pe dominantă se menține, dar pianul contrapunctează liber diferite figuri melodice.

— Reluarea secțiunii I-a este modulatorie făcând trecerea la codă.

Coda

The image shows two staves of musical notation for the Coda section. The top staff is for the piano, starting at measure 15. It includes dynamic markings such as *sf*, *ff*, *mf*, *mp*, and *f*. There are also tempo and performance markings like *A tempo 2° molto tranqu' (♩ = 63)*, *espress*, and *trangu' poco*. The bottom staff continues the piano part, with markings like *mf*, *mp*, and *poco*. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

²⁾ A se vedea revista „Muzica” nr. 8/1956 — articolul semnat de Em. Ciomac, pag. 55.

revine la măsura inițială de 9/8 și începe prin amintirea grupului codal al temei I din expoziție. În măsura a doua se amintește sextoletul cromatic descendent al temei II, în măsura a treia se intonează motivele d și e (trunchiat) din tema I (ne amintim că e nu apăruse în reexpoziția temei I) și în fine se reia și secțiunea a II-a a temei I (ca în ex 2) care de asemenea nu fusese utilizată în repriza acestei teme. Observăm că motivul g este augmentat. Urmează normal f_1 amplificat, apoi din nou α cu sextoletul cromatic descendent și în sfârșit se utilizează și coda expoziției prin care se atinge coda propriu zisă. Aceasta se desfășoară la început pe o pedală formată dintr-un acord de trei cvinte suprapuse cu fundamentală pe la și apoi pedala continuându-se numai cu fundamentală acordului.

The image shows three staves of musical notation for measures 16 and 17. The top staff is for Violin I (VI), the middle for Violin II (Vlc), and the bottom for Piano. Dynamic markings include *p*, *pp*, and *mp*. A section of the piano part is bracketed and labeled with the Greek letter α . The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Peste acest fond se intonează celula α (motivul d, tema I) care are rolul de a cadenta acum pe cvinta acordului de tonică. Fragmentul acesta melodic, derivat din tema I, face legătura dintre partea I-a și partea a II-a a cvartetului deoarece îl întâlnim și la începutul părții a II-a. Este o dorință a compozitorului de a da unitate lucrării prin prelungirea atmosferei unei părți în cealaltă parte.

Aruncând o privire rapidă peste întreaga reexpoziție constatăm că modificările suferite de aceasta în raport cu expoziția se extind asupra întregii desfășurări muzicale reexpuse, cu excepția temei a II-a care rămâne neschimbată. Transformările s-au efectuat de pildă asupra temei I prin eliminarea unor elemente ce păreau constitutive în prima expunere. Modificările acestea nu înseamnă totuși pierderea elementelor eliminate. Autorul le va folosi pentru construirea scheletului muzical din codă. Este aici un ingenios procedeu tehnic prin care compozitorul obține unitatea lucrării cu un minim de mijloace tematice.

Partea a II-a: Andante pensieroso ed espressivo

Gravitatea, noblețea, adâncimea sentimentului părții I vor fi cu mult sporite în partea a II-a. Păstrând măsura de 3/4 ca și în partea I-a, utilizând o legătură tematică ce derivă din tema I α dar — după cum vom vedea — folosind și tema a II-a a părții I-a, această nouă mișcare, nu cu mult mai lentă decât cele pre-

cedente, înseamnă desăvîrșirea destăinuirii celor mai profunde, mai umane și mai generoase sentimente dar uneori și a celor mai tragice, autorul nereușind să le domine decît la sfîrșitul părții a III-a unde iluminarea și statornicirea în bucurie vor fi atinse după o aprigă înclăștare. Forma acestei părți este un lied mare. Tonalitatea principală este Mi major. Pentru a se putea urmări cu mai multă ușurință analiza ce urmează, dăm mai jos o schemă a formei întregii părți, schemă la care ne vom referi în tot ceea ce urmează :

Introducerea: folosește d. din tema I, partea I

- fraza 1 (Mi)
- scurtă tranziție spre sol
- Secțiunea I
 - fraza 2 (sol minor cu inflexiuni spre Si♭, fa)
 - modulație spre Mi
 - fraza 1: reluată redus
- Tranziție scurtă
 - elemente din secțiunea II, tema I, partea I
- Secțiunea II (modulantă)
 - tema I partea I (a trunchiat, b)
 - secțiunea II tema I partea I modificată
 - tema II partea I (h)
 - secțiunea II partea I tema I modificată
 - tema II partea I (h, reluat de două ori) modificată
- Tranziție scurtă spre reluarea secțiunii I
 - fraza 1: începe trunchiat ca reluarea ei din secțiunea I
 - tranziție spre sol mult scurtată.
- Secțiunea I
 - fraza 2: mult scurtată
 - tranziție spre Mi amplificată: punct culminant
 - reluarea frazei 1 lipsește
- Coda: amintește de tema II, partea I

Introducerea se sprijină pe elementul α ce apare în coda părții I-a și derivă din tema I-a a părții I (motivul d).

Secțiunea I-a are de asemenea o formă de lied. Fraza 1 este o lungă melodie expusă de violoncel la care pianul contrapunțează desene rezultate din α și din grupul cromatic descendent al temei a II-a din partea I-a.

at. con molto calma (♩=50)

Tonica de mi e prezentă. Tonalitatea oscilează între major și minor.

Fraza 2 este atinsă după o scurtă modulație spre sol minor. Instrumentul care o expune este vioara.

18. VI

Modulează spre si bemol major, fa minor și în fine revine la mi major pentru reluarea frazei I. Aceasta se reexpune acum trunchiat și melodia inițial executată de violoncel trece de data aceasta la vioară.

Secțiunea a II-a este tot timpul modulantă. Se revine — ca o reminiscență — la motivul f (tema I, partea I) apoi se intonează a (trunchiat) și b în do diez minor. Se reia din nou f însă modificat. Se amintește și motivul h₁ al temei II din partea I-a, apoi din nou f în altă variantă și în fine reluarea lui h₁ la pian în două variații.

În concluzie, secțiunea a doua este o recapitulare a temelor I și II din partea I-a.

Reexpoziția secțiunii I-a se face după o scurtă tranziție prin amintirea măsurilor introduse. Fraza 1 se reia exact din același punct de unde se făcea repriza frazei în secțiunea I.

Se observă mici variații și apoi o altă orientare. Fraza 2 este mult scurtată (modulația de la sol minor la si bemol major se face imediat nu după câteva măsuri ca în expoziție). În cursul desfășurării celei de a doua fraze se atinge punctul culminant al părții a II-a.

Remarcăm că fraza I nu mai apare.

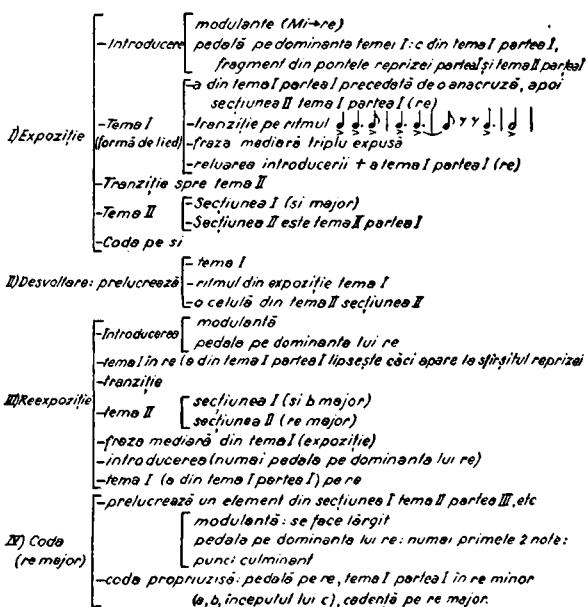
Coda se stabilește pe mi major iar viola și violoncelul intonează frînturi din h (tema II, partea I) sau sextoletul cromatic descendent (tot din tema II partea I).

Partea a III-a: Con moto moderato; Allegro agitato.

Subliniam mai sus că primele două părți adîncesc progresiv un sentiment grav, adînc, de multe ori atingînd deznădejdea și tristețea cea mai profundă. Partea a III-a, o parte rapidă, foarte agitată, ne apare ca o luptă conști-

entă, de o imensă dezlănțuire a energiei, care caută să schimbe calmul nestabil, întâmplător atins de partea a II-a, într-o liniște reală, stabilă, pe culmile căreia bucuria și seninătatea să predomine. Atitudinea de renunțare nu-l acaparează pe compozitor. Lupta aprinsă pentru îmbrățișarea adevăratei ținte, a adevăratului ideal este scopul, rațiunea de a exista a acestei muzici. Termenul final al încheștării va fi însă atins de abia la sfârșitul evoluției părții a III-a. Din punct de vedere muzical punctul culminant apare o dată cu statornicirea tonalității de Re major în coda finalului.

Forma părții a III-a aparține Allegro-ului de sonată, dar prezintă unele particularități în construcția temelor. Pentru a o putea înțelege mai direct vom folosi și aici o schemă care să ne reducă întreaga arhitectură a finalului:



Am arătat că între partea I-a și partea a II-a legătura se făcea cu ajutorul celulei α (motivul d) din tema I-a a părții I-a, adică pe baza unui fragment melodic existent în coda părții I și în introducerea părții a II-a, capabil de a fi interpretat atât în tonalitatea primei părți (re) cât și în tonalitatea celei de a doua (mi). Trecerea de la partea II-a la partea a III-a renunță la o celulă melodică de legătură. În schimb folosește un pasaj tampon, care devine introducere pentru final și care are calitatea de a modula de la tonalitatea părții a II-a la tonalitatea părții a III-a, deci de la Mi major la re minor.



Mai mult chiar, această primă etapă a introducerii (din schemă vedem că sînt două etape) începe într-un tempo mai lent, mai apropiat de partea a II-a și accelerează spre tempo-ul finalului trecînd prin cea de a doua etapă a introducerii (de la pătrime cu punct = 120 la 152 și apoi la 160). Exemplul de mai jos, ne redă începutul etapei următoare.



Aceasta se desfășoară cu intermitențe pe o pedală de la (dominantă tonalității finalului) și afectează ca desfășurarea melodică motivul c al teme I din partea I, apoi un fragment din pantele reexpoziției părții I-a și un alt fragment din tema II-a a părții I-a.

Tema I-a poate fi identificată în mare cu o construcție de lied în care secțiunea principală este chiar tema I-a din partea I-a (motivul a) modificată ritmic și precedată de o anacruză



Ea este continuată imediat de un ritm ce se opune parcă avîntului început prin expunerea motivului a.

Se sugerează apoi și motivul f din secțiunea mediană a teme I, partea I (expoziția) apoi g după care urmează o scurtă dezvoltare prin amplificarea acestuia. O utilizare a ritmului ce apare în consecvența teme (ex. 22 față de 21)

și o modulație spre la ne conduce la secțiunea mediană a temei I.



Aceasta se compune din fraza expusă de vioară care e reluată apoi modificat de violă și în fine din nou de pian.



Se trece la repriza introducerii (ambele etape) urmată de tema I tot pe re.

Tranziția spre tema a II-a se face utilizând ritmul din ex. 22 și apoi lungi note ținute la coarde care anticipează prin aceasta tema II-a.

Tema II-a (și major) comportă două secțiuni. Prima secțiune începe cu o frază contrastantă față de tema I prin notele ținute (prima notă sol diez este nonă în acordul de pe treapta V din si major), pianul menținând aproape tot timpul pedala pe treapta V.



După cum se vede și din ex. 24 capătul temei se reia, însă fraza capătă acum o altă orientare cu toate că pedala pe fa diez se menține.

Secțiunea a II-a, în contrast față de prima, prezintă chiar motivul h_1 din tema a II-a, partea I-a (vezi ex. 9). Intilnim apoi o transformare a acestui motiv (ritmul rămâne același), acest nou element fiind folosit amplu în dezvoltare.

Urmează un întreg pasaj modulănt care se încheie pe o lungă pedală de si.

Dezvoltarea este pregătită de revenirea în coda expoziției a motivului a (tema I, partea I-a) expus la violoncel.

Travaliul tematic se exercită mai întâi asupra temei I, apoi asupra elementului nou mai sus amintit și în fine se reia tema I-a deformată.

Reexpoziția se face prin reluarea introducerii (ambele etape). Dar tema I-a lipsește. Explicația : 1) folosirea ei în dezvoltare ar fi adus o stagnare dacă ar fi fost reexpusă, 2) faptul că va fi reluată la sfârșitul reprizei.

Ritmul din ex. 22 și o nouă orientare a modulației ne conduc la tonalitatea de si bemol.

Secțiunea I a temei a II-a se va expune în si bemol major iar secțiunea a II-a în re major. Înregistrăm modificări în orchestrație și înglobarea unor elemente noi (de pildă se aud frânturi din tema I).

Urmează acum secțiunea mediană a temei I (ca în ex. 23) dar totul se întrerupe prin intervenirea aceluiași nou element de mai sus și a motivului h_1 (tema a II-a partea I-a) din care am văzut că derivă.

În fine ajungem la o nouă expunere a temei principale precedată doar de etapa doua a introducerii (pedala pe dominantă) și apoi trecându-se brusc la tema I-a, partea I-a, care expune pe a tot în 9/8 ca la începutul cvartetului. Se aud și frânturi din introducerea modulăntă totul conducând spre intrarea triumfală în re major. Pregătirea tonalității majore, atinse de secțiunea a II-a, a temei a II-a, poate fi considerată că desfășurându-se pe o pedală de la unora reală, alteori subînțeleasă.

Linia melodică a codei ne dezvăluie elementul β ce apărea în secțiunea I-a a temei a II-a (ex. 24). Pe aceste note ținute pianul reia celula α (tema I-a, partea I-a). De altfel acest pasaj al codei este de fapt o dezvoltare terminală : apare ritmul din ex. 22, coborîrea cromatică descendentă din tema a II-a, partea I-a, apoi tema I-a din partea I-a însă în re major.

Introducerea modulăntă care a lipsit la reluarea temei I-a din reexpoziție revine acum augmentată pregătindu-se astfel culminația finalului. Aceasta din urmă apare o dată cu trecerea la etapa a doua a introducerii, menținându-se doar primele două sunete si bemol — la becar prin care debutează motivul c al temei I, partea I. Deci punctul de maximă tensiune se face pe un fragment al temei principale din prima parte.

Coda propriu zisă începe cu o pedală pe tonică (re) și pe un ritm care amintește începutul dezvoltării din prima parte. Tema I-a din partea I-a (motivele a și b puțin modificate) reapare din nou la vioară și violoncel și întuneacă numai un moment atmosfera severă a majorului căci o dată cu trecerea la motivul c (și bemol — la becar) se cadentează definitiv pe re major, cvartetul încheindu-se pe un acord de tonică, eliptic de terță și într-o intensitate maximă.

Concluzii :

În cursul analizei de mai sus am încercat în diferite momente să ne ridicăm de la aspectul multiplicității inevitabile studiului de amănunt la generalizări care să definească unele dintre aspectele caracteristice personalității lui George Enescu. Nu le vom mai repeta aici, după cum nu vom mai repeta nici concluziile de ordin general pe care le stabileam cu ocazia articolului ³⁾ nostru asupra Sonatei a III-a pentru pian de același compozitor, concluzii va-

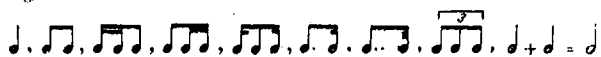
³⁾ Revista „Muzica” nr. 8/1956, pag. 23.


labile în mare parte și pentru Cvartetul al doilea pentru pian și coarde.


Ne vom opri însă la o serie de constatări care ni se par de o importanță nebănuită atât pentru înțelegerea evoluției care desparte de pildă Sonata a III-a pentru pian de Cvartetul de care ne ocupăm, cât și pentru definirea unei particularități a stilului enescian din ultima perioadă.

Vom începe cu cel mai important aspect: ritmul. Dacă privim oricare din exemplele folosite în cursul analizei noastre vom constata o trăsătură comună acestora și anume inexistența identității ritmice dintre o măsură și alta vecină ei.

Să alegem de pildă ex. 5. Făcând abstracție de intonația melodică adică de înălțimea reală a fiecărei note, neglijând semnele de expresie, nuanțele, etc., să ne concentrăm numai asupra duratei valorilor în timp. Melodia noastră scrisă astfel doar la organizarea timpului necesar scurgerii unei măsuri de 3/4 ne dovedește unicitatea fiecărei măsuri în raport cu oricare alta din exemplul citat. Dacă vrem să ne explicăm acest rezultat să observăm că autorul folosește o serie de grupuri ritmice elementare, egale cu durata unității de măsură, pe care le combină liber, ținând seama doar de eliminarea posibilității repetării unei figuri ritmice după alta identică ei. În ex. 5 grupurile ritmice elementare sînt:



Libera combinare a acestora, însă cu obligația menținerii legii expuse mai sus, ne explică varietatea organizării în timp a măsurilor. De pildă în măsura a treia pentru că timpul I este  timpul doi se va modifica

adăugînd încă un punct optimei 

și prin aceasta se va produce o variație în succesiunea grupurilor ritmice.

Constatarea de mai sus o putem aplica la orice alt pasaj din întreaga lucrare. Desigur sînt și excepții datorită fie vreunei intenții deosebite a compozitorului fie de ridicarea tempoului în final unde totuși, din cauza mișcării rapide, micile repetări ritmice devin imperceptibile.

Dar ceea ce este încă mai important de subliniat este faptul că Enescu nu epuizează toate posibilitățile creării unui grup ritmic. Compozitorul menține doar un număr relativ restrîns de asemenea figuri, oprindu-se la cele mai naturale, la cele mai capabile să nu stînjenească libera manifestare a melodiei.

Să ne amintim din cursul celor expuse în prezentul studiu că întregul material tematic aparținînd Cvartetului nr. 2 pentru coarde și pian se sprijină în fond pe două teme ciclice

generatoare: tema I-a și tema a II-a din partea I-a (chiar și melodia de largă respirație din secțiunea I-a a părții a II-a cu tot aspectul ei de sine stătător ne sugerează totuși teme ciclice principale prin figurile melodice care-i alcătuiesc acompaniamentul). Să adăugăm acestei constatări cele remarcate anterior cu privire la ritm și vom ajunge la o concluzie extrem de importantă care caracterizează o latură a tehnicii limbajului muzical enescian din ultima perioadă. Iată această caracteristică:

Atît pe plan melodic (tematic) cît și pe plan ritmic se exercită același deziderat al unității în varietate. Pe de o parte economie a mijloacelor tematice prin folosirea unui număr restrîns de teme ciclice generatoare dar în același timp varietatea melodică prin metamorfozele și integrările elementelor ciclice în noi organisme tematice, pe de altă parte economie a mijloacelor ritmice prin folosirea unui număr restrîns de grupuri ritmice dar în același timp varietate ritmică prin organizarea înlînțuirii acestor grupuri după simpla lege a nerepetării figurilor identice. Rezultatul este o muzică mereu reîmprospătată în orice punct al desfășurării ei, o muzică veșnic nouă, dar care nu cedează haosului, neorganizării, ci menținîndu-și dorința continuei metamorfozări rămîne unitară, coerentă, perfect logică. Este după părerea noastră cea mai importantă contribuție pe care George Enescu o aduce în soluționarea problemelor muzicii contemporane, cel mai autentic și real aport pentru dezvoltarea mijloacelor tehnice muzicale. Prin aceasta compozitorul deschide perspective noi pentru muzica viitorului.

Să încercăm acum o sinteză a caracteristicilor mai importante a stilului Cvartetului nr. 2 pentru coarde și pian, din care vom putea desprinde și aspecte aplicabile perioadei cînd a fost scris acest cvartet.

Studiind Memoriile lui George Enescu se poate ajunge la constatarea că dezvoltarea personalității compozitorului a depins de cîteva trăsături psihologice și intuiții intelectuale fundamentale. Astfel lirismul este o caracteristică esențială pentru opera lui George Enescu. Iată ce spune compozitorul: „visam la o muzică mai largă, mai amplă, mai debordantă, căci sînt un liric nepocăit (impénitent), wagnerian pînă în măduva oaselor“. Cvartetul de care ne ocupăm confirmă cu prisosință acest lirism. Este, după cum am încercat să dovedim, confesiunea unor sentimente adînci, grave, nobile și efortul conștient spre înseninare și bucurie. În același timp însă expresia sentimentelor este reținută, discretă. Auditorul are nevoie de multe audiții, de un efort de înțelegere prelungit pentru a putea pătrunde meandrele sensibilității compozitorului, pentru a ajunge la o participare totală.

Nu putem să nu legăm visul pentru „o muzică mai amplă, mai debordantă“ cu o altă afirmație a lui George Enescu și anume „seeta de plenitudine armonică“. Cvartetul op. 30 are o

trăsătură densă a vocilor fără a fi totuși greoaie, opacă. De pildă pianul are de cântat tot timpul exceptând câteva măsuri în final. Corzile se adaugă discursului muzical, avînd cînd rol preponderent, cînd acompaniind, totdeauna însă cu un meșteșug al orchestrației care ne sugerează o adevărată muzică simfonică.

Acceptarea unor trăsături ale romantismului german din secolul al XIX-lea, ca de pildă cromatismul wagnerian, o legăm tot de necesitatea de expansiune lirică. În acest sens compozitorul ne spune: „Pe Wagner l-am iubit întotdeauna. De la zece ani anumite cromatisme wagneriene făceau parte din sistemul meu vascular. A le renega ar însemna să-mi tai un picior sau un braț“. Accentuăm că această acceptare nu înseamnă de loc o cedare în fața altei personalități muzicale; este în realitate o preluare a rezultatelor la care ajunsese Wagner în secolul trecut și o dezvoltare a acestei moșteniri într-un sens cu totul personal. Dovadă Cvartetul de care ne-am ocupat. Cromatismul folosit din plin în această lucrare atît melodic cît și armonic este de o autenticitate evidentă. Iată de pildă tema a II-a din partea I-a (ex. 9) creație melodică absolut enesciană cu toate elementele cromatice care o compun.

Ideea exprimată de Enescu în cuvintele: „Pentru mine muzica nu este o stare, ci o acțiune..“ o considerăm aceea care îi determină cunoscuta predilecție pentru polifonie.

În Cvartetul op. 30 cu toate că nu întîlnim un contrapunct strict organizat (canon, fugă) ne vom izbi însă aproape continuu de suprapuneri de melodii, de mici imitații, de o polifonie continuă. Contrapunctul este aici degajat de normele clasice. Are o libertate extremă (iată de pildă ex. 17 unde vedem o suprapunere de melodii) fiind însă subordonat necesității arhitecturii. Adică va ajuta atît varietății desfășurării muzicale cît și metamorfozelor elementelor ciclice (tot în ex. 17 contrapunctul la tema de respirație largă amintește de teme ciclice principale). Ideea că muzica este acțiune îl conduce pe compozitor și la acel excepțional

rezultat, semnalat mai sus, în ceea ce privește varietatea concomitentă unității atît pe plan melodic (două teme generatoare — metamorfozele lor continui) cît și pe plan ritmic (număr redus de grupuri ritmice — variație în înălțurile grupurilor ritmice).

Acestor trăsături esențiale trebuie să le mai adăugăm și simțul echilibrului. Este cauza pentru care orice operă a compozitorului reprezintă o perfecțiune a construcției. Este cauza care-l determină pe compozitor să accepte forma beethoveniană, expresia celui mai perfect echilibru. Cvartetul op. 30 ne dovedește afirmațiile de mai sus dar după cum am încercat să arătăm, autorul ajunge la adaptări cu totul personale în folosirea vechiului tipar clasic.

Să nu uităm acum că George Enescu este tot ce poate fi mai la antipodul facilității, a superficialității. Cvartetul op. 30 este atît de „lucrat“ încît fiecare notă are greutatea ei, locul ei care nu poate fi schimbat. Compozitorul a exercitat un control sever față de cele mai mici amănunte. De aceea și ajunge un model de perfecțiune în orice aspect. Să nu ne închipuim însă că toate rețușurile, modificările etc., au fost făcute cu o luciditate rece. Sensibilitatea extremă, inspirația, emoția nu-l părăsește pe compozitor oricît de departe ar merge în controlul muzicii sale.

Iată de ce Cvartetul nr. 2 op. 30 pentru coarde și pian este o lucrare cu totul deosebită pentru muzica romînească de astăzi. Această operă ne deschide perspective noi nu numai asupra înțelegerii personalității lui George Enescu dar poate ajuta efectiv la dezvoltarea viitoarei muzici romînești. De aceea dorim cu toată puterea ca această minunată lucrare să se bucure și de acum înainte de tot mai multe audiții și de tot mai multă înțelegere din partea tuturor iubitorilor de muzică. De aceea și recunoaștem aici importanța pe care a avut-o prima audiție a Cvartetului în excepționala interpretare a unora dintre cei mai buni artiști ai noștri.

Ștefan Niculescu



Lucrări

prezentate la concursul pentru bursa

GEORGE ENESCU



Sculptură de B. Caragea

Înființate anul trecut, bursele „George Enescu”, în număr de trei pentru Conservatorul din București, se distribuie în urma unui concurs la care pot participa studenții din anii III, IV, și V, ai Facultății practice (instrumente și canto) și teoretice (compoziție și dirijat).

Din rândurile studenților-compozitori ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu” au participat în acest an la concursul pentru acordarea bursei „George Enescu” Alexandru Hrisanide, Ileana Marinescu și Nicolae Coman, primul dintre aceștia fiind cel care a obținut una din burse.

Fără a epuiza cantitativ sau calitativ ceea ce se scrie în cadrul conservatorului, lucrările prezentate la concurs pledează în favoarea diversității talentelor și a stilurilor abordate de compozitorii noștri de mîine. Deși nu aparțin unor creatori gata formați, ele merită a fi cunoscute pentru a cunoaște pe această cale, măcar parțial, aspirațiile și posibilitățile celor mai tineri compozitori ai noștri.



Numele lui **Alexandru Hrisanide** nu este necunoscut publicului care a avut prilejul să asculte câteva lieduri ce-i aparțin (pe versuri de Argezi) în cadrul a două recitaluri date în sala Studio a Ateneului de către soprana Tanți Cîmpeanu și baritonul Vasile Micu — și să-l aprecieze în calitate de acompaniator al ultimului. El a participat de asemenea tot cu lieduri — de data aceasta pe versuri de Blaga — la una din ședințele cenaclului „George Enescu” al Conservatorului.

Alexandru Hrisanide a prezentat la concurs partea I-a a unei sonate pentru flaut și pian, partea a II-a a unei sonate pentru pian, trei piese pentru pian intitulate „Cănușele”, precum și două lieduri.

Trăsătura pe care o consider a fi cea mai caracteristică în creația de pînă azi a acestui tînăr compozitor este imaginația fecundă, fantezia uneori debordantă. La Hrisanide problema principală nu pare a fi expunerea materialului tematic ci dezvoltarea acestuia, în cadrul căreia neconținută variație ritmică joacă un rol precumpănitor. Această permanentă tendință dezvoltătoare nu trebuie însă înțeleasă în sensul unei construcții,

cel puțin în accepția clasică a cuvîntului, ci al unei continue desfășurări a imaginilor muzicale, așa cum se întîmplă de pildă în Preludiile pentru pian de Claude Debussy.

Deși nu sonata ci formele libere par a răspunde mai bine necesităților din acest stadiu ale tînărului compozitor, vom analiza partea I-a a sonatei pentru flaut și pian tocmai pentru că ea redă cu plasticitate lupta continuă dintre imaginație și constrîngerea impusă de tiparul clasic al formei.

Purtînd indicația „Emotiv” (Allegro moderato), sonata începe cu o idee melodică larg desfășurată (a), cu caracter **improvizatoric** și suflu romantic, a flautului, susținută inițial de un singur acord placat la pian.

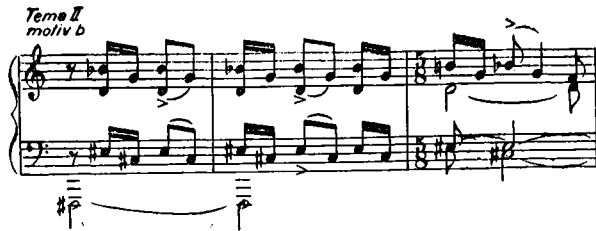


Flautul reia această melodie modificată și scurtată, mai întîi la o nonă mică superioară, apoi la încă o octavă superioară, pentru a descinde înșfîșit, predînd-o pianului, unde apare de data aceasta însoțită de un contrapunct. Pe un tril al flautului această contramelodie devine independentă și servindu-se de vestigiile ale temei ca de un material auxiliar este dezvoltată mai departe, prin intermediul unei interesante succesiuni intervalice, către o a doua idee (a) care aparține tot grupului primei teme a sonatei.



Avînd mai mult semnificația pe plan pictural a unei pete de culoare, acest motiv repetat alternativ de pian și flaut dă un oarecare exotism atmosferei vișătoare propice flautului, anunțată de prima idee melodică. Puntea aduce un material nou, fără semnificație melodică, care ține locul la o tensiune armonică contemporană — obișnuitelor punți de tip gamă sau arpeggiu ale sonatei clasice. Tema a doua, al cărei prim motiv (b) expus de pian îl constituie o simplă legănare pe intervalul de terță mică la mîna dreaptă și terță mare la

mîna stîngă, realizează un contrast tocmai prin această obsedantă monotonie.



Un alt motiv al aceleiași teme, (b) expus inițial tot la pian și amintind intonațiile populare dă un caracter mai curgător, lipsit de neregularități ritmice, aceleiași legănări, sugerată de alte intervale.



Flautul reia la undecimă mărită primul motiv pe care îl dezvoltă altfel decît pianul și apoi pe cel de al doilea, iarăși modificat dar mai ales ritmic. Un tremolo realizat de pian deasupra căruia se aude legănarea terței caracteristică motivului b reduce neliniștea, instabilitatea acestei idei. O secvență a ultimului fragment al b-ului duce, tot pe tremoloul pianului, către suprafața concludivă a expoziției, o exuberanță ritmică a unor elemente ținînd atît de a doua temă cît și de prima (a').

Dezvoltarea exploatează prima idee melodică, cea larg desfășurată (a), care se aude inițial tot la flaut, la o terță mică superioară primei ei expunerii precum și ideea punții. Compozitorul prelucrează rînd pe rînd elementele componente ale primei teme care trec printr-o continuă deformare intervalică și variație ritmică, punînd la grea încercare resursele tehnice atît ale flautului cît și ale pianului. O descență cromatică a celor două instrumente la distanță de un ton unul de altul duce la predictul reprizei, în care elementul tematic (a), prezent în întreaga dezvoltare, este redus la o încercare repetată de a cuceri registrul acut. Deoarece dezvoltarea folosește prima idee melodică a temei întîia, repriza începe cu tema a doua. Este vorba însă despre o transformare netă față de aspectul aceleiași teme în expoziție, ceea ce dă impresia unei continuări a dezvoltării. Din tema întîia revine în repriză doar motivul a', ne-exploatat în timpul dezvoltării, care este asociat de data aceasta elementelor ținînd de tema a doua. Ocolită în repriză, ideea principală (a) a mișcării este cu atît mai bine venită în codă. După atîtea deformări ea își recîștigă aspectul inițial, evocînd cu emoție începutul acestei prime părți de sonată care se încheie într-o atmosferă nehotărîtă, lăsînd parcă impresia că ar putea continua la infinit. Este într-adevăr impresia pe care o dă un stil componistic atașat mai puțin construcției formelor arhitectonice precise, cît veșnicului miraj al imaginației.

★

Pentru Ileana Marinescu, idealul estetic pare a fi cu totul diferit. Pornită de la o spontaneitate remarcabilă, sprijinită pe temeinica cunoaștere a Klaviersatz-ului (Tema cu variațiuni scrisă în 1953), de la plasticitate și vioiciune (liedurile pe versuri de St. O. Iosif și Tudor Arghezi), în sfîrșit de la claritatea formei, pregnanța și uneori vehemența ideilor (Sonata pentru pian, Burlesca pentru pian și orchestră), ea tinde în Trio-ul pentru flaut, oboi și clarinet să renunțe la efectele exterioare în beneficiul expresiei.

Prezentat la Concursul „George Enescu“ împreună cu Burlesca și liedurile, Trio-ul se deosebește într-adevăr de alte lucrări ale autoarei prin sobrietate, prin simplitatea mijloacelor folosite. Și dacă Burlesca anunța oarecum limbajul armonic evoluat al Trio-ului, expresia concentrată a acestuia nu se lasă presimțită de nici o altă lucrare și ar putea fi considerată de amatorii de psihologie ca o reacție împotriva unor ima-

ginare acuzații de superficialitate aduse cîndva compozitoarei.

Scris sub impresia covârșitoare a ultimelor creații enesciene și trăind poate pe alocuri o asemenea influență, Trio-ul este remarcabil prin concizia formei în care nici un element nu este lăsat deoparte. Deși Ileana Marinescu l-a prezentat în întregime la concurs, ca și în cazul lui Hrisanide, vom analiza aici exclusiv prima parte (Lento-allegro), în formă de sonată (partea a II-a e o temă cu variațiuni, iar ultima parte o Fugă).

Lucrarea debutează cu o introducere lentă conținînd două elemente care vor fi întîlnite și în Allegro. Este vorba în primul rînd despre tema I-a — augmentată în introducere — a formei sonată și apoi despre elementul ritmic caracteristic punții. Allegro-ul începe desigur cu aceeași temă anunțată de introducere, de data aceasta mult dinamizată, cu un caracter energic, expusă inițial de clarinet și apoi reluată de oboi.



Această primă temă, extrem de concisă, este dezvoltată mai ales polifonic. Anumite elemente ritmice aduc de timpuriu în acompaniament presimțirea punții care se caracterizează printr-o întrerupere repetată sau mai curînd prin intrări repetate pe timpii slabi ai măsurii, ceea ce dă impresia unor suspine.

Pregătită cu un tact înainte de un acompaniament unduios, evocînd cunoscute procedee impresioniste care ies oarecum din stilul lucrării, tema a II-a, expusă de flaut, este fidelă indicațiilor, cantabilă și pastorală, deși mai puțin obișnuită ca intervale.



Ea este reluată într-o cu totul altă înfățișare de către oboi și continuată la clarinet, în timp ce contrapunctul realizat de oboi îi dă un caracter mai dinamic. Acest contrapunct — o simplă gamă — este lăsat apoi singur pentru a ține loc de suprafață concludivă care leagă expoziția de dezvoltare.

Tema a II-a este cea care apare în prima secțiune a dezvoltării, în forte, intonată inițial la unison de flaut și oboi. Nu este părăsit nici contrapunctul menținut, care capătă o altă înfățișare ritmică (în triole). Flautul reia tema a II-a într-o transformare ritmică a ei, dar succesiunea intervalelor amintește în același timp tema I-a. Diferite fragmente ale temei (tot în triole) amintesc însfîrșit suspinele ce caracterizează puntea. Dinamizarea și creșterea continuă a intensității sînt urmate brusc de un p subito care pregătește secțiunea a doua a dezvoltării.

Aceasta din urmă are la bază tema I-a expusă de oboi, în timp ce flautul continuă acompaniamentul în triole ce însoțea tema a II-a, iar clarinetul expune tema I-a augmentată, apoi deformată. Aceeași temă este dezvoltată mai departe sub aspecte tot mai îndepărtate de cel inițial și sudată la un moment dat cu tema a II-a, bineînțeles și ea modificată. Ultima secțiune a dezvoltării aduce elemente alt din prima cît și din a doua temă, care sînt dinamizate (*stringendo*) și intensificate (*ff*). Suspinele punții fac trecerea către repriză

care este inversată, începînd cu tema a II-a scurtată și avînd un caracter mai puțin precis, mai sublimat. Trecerea către tema I-a, și ea inversată și mărită la oboi, dublu mărită la clarinet, se face fără punte, în timp ce flautul execută un tremolo misterios în registrul lui grav. Coda readuce puntea care lipsea în repriză și, ca atmosferă melodică, amintirea temei a II-a. Mișcarea se încheie pe nesimțite, de altfel fără pauză între ea și Andante.

Audierea la concurs în reducere pentru două piane a acestui Trio nu a fost desigur de natură să-l pună în valoare. Dar, și această prezentare insuficientă permite să se sezeze o predominantă preocupare pentru formă, pentru concentrarea ideilor, de bună seamă interesante și inspirate, care duce însă uneori spre schematicism, lipsind parcă compozitoarea tocmai de spontaneitate, atribut ce n-ar trebui disprețuit.

★

Cel de-al treilea participant la concurs, Nicolae Coman, are și el cu totul alte preocupări decît cei doi colegi ai săi. Cunoscut mai ales pentru o izbită Toccată destinată pianului căruia îi creează considerabile și interesante dificultăți tehnice, Coman, deși inițial nepianist, și-a pus cu seriozitate problema scriiturii pentru acest instrument. Și într-adevăr, ca rod al perseverenței sale, a reușit să-și creeze o factură pianistică proprie, ușor de recunoscut grafic și uneori greu de descifrat care să răspundă necesităților sale de culoare și dinamică. Deocamdată destul de indiferent căutătorului unui stil care să-l reprezinte, deși de bună seamă că rudimentele acestui stil există și în prezenta lucrare, el și-a dedicat Sonata pentru pian prezentată la concurs — alături de un Scherzo și un lied — lui Serghei Prokofiev. Scrisă cu meșteșug, această sonată redă într-adevăr cu consecvență o atmosferă specific prokofieviană, din care răzbat cînd și cînd accente personale.

Prima ei mișcare — Allegro — scrisă desigur în formă de sonată, aduce o primă temă, larg desfășurată cu un caracter poate eroic.

A doua expunere a temei, în ff, este prezentată într-o altă factură pianistică amintind procedee romantice.

Puntea este anunțată de o repetare obsedantă a unui sunet grav pe care se greează parcă ecouri ținînd de atmosfera primei teme. Ea aduce o puternică creștere de largă respirație, urmată de un piano subito realizat pe fragmentul concludiv al primei teme.

A doua temă (p cantabile e dolce) contrastează cu prima atît prin caracter cît și tonal, deși din acest ultim punct de vedere este mai greu de definit, optînd pînă la urmă pentru și minor.

Suprafața concludivă a expoziției este realizată de o nouă idee melodică înrudită cu prima temă, cu un virtual caracter dinamic care va constitui refrenul Rondoului, subliniind astfel principiul ciclic al sonatei. Printr-o versiune a acestei noi teme care o apropie mult de caracterul temei I-a, se trece la dezvoltarea (**Allegro ben moderato e leggiero**).

Destul de scurtă față de proporțiile expoziției, dezvoltarea debutează cu prima temă în re minor. Prin procedee ingenioase de scriitură, capul tematic, dezvoltat melodic este dus mereu mai departe pe plan tonal, pînă la un moment de culminație și în același timp maximă dificultate tehnică, pregătînd repriza.

Readucînd tonalitatea sol minor și prima temă care nu pare de loc epuizată dat fiind transformările suferite în dezvoltare, repriza este ușor modificată față de expoziție. Puntea mai ales este schimbată tonal și duce la suprapunerea, în sol minor desigur a celor două teme. Realizat cu virtuozitate, acest procedeu, potențează efectul revenirii cantilenei. Revine de asemenea, transpusă suprafața concludivă cu tema ei derivată din prima idee melodică a Sonatei, suprafață ce duce de data aceasta spre codă. Față de întrebunțarea excesivă a primei teme (și sub forma temei din concluzia expoziției), este echilibrată revenirea în codă a temei a II-a care încheie mișcarea printr-o continuă și convîgătoare dinamizare.

Bine construită, inspirată, Sonata pentru pian a lui Nicolae Coman completează în mod armonic lucrările prezentate la concursul „George Enescu“ din acest an. Ca și celelalte, ea demonstrează că în sinul Conservatorului există talente capabile să continue în mod creator o tradiție care lasă loc suficient celor mai diferite personalități, în devenire sau gata formate.

Arminiu Cassvan



Treizeci de ani de la moartea lui TRAIAN GROZĂVESCU

La 15 februarie s-au împlinit 30 de ani de la moartea marelui cîntăreț român Traian Grozăvescu. Cu acest prilej, Opera română și maghiară din Cluj și Conservatorul de muzică „George Dima” au cinstit memoria lui Grozăvescu organizînd cîteva spectacole festive cu operele: „Carmen”, „Boema”, „Tosca” ale căror roluri principale au fost odinioară interpretate de marele cîntăreț. A fost un prilej de amintiri duiosase, dar și de justificată mîndrie prin faptul că aici a debutat și și-a luat avînt spre glorie acela care cîteva ani mai tîrziu a devenit emulul celor mai de seamă cîntăreți ai timpului: Alfred Piccaver, Leo Schlezak, Tino Patiera și alții, cucerind o dată cu gloria personală și prestigiul țării.

Născut la 21 noiembrie 1895, la Lugoj, Traian Grozăvescu a moștenit talentul tatălui său, el însuși tenor și inimos sprijinitor al corurilor lugojene. Inclinația spre muzică nu întîrzie să se manifeste ceea ce face ca încă de copil, alături de tatăl său, să obțină frumoase succese cu minunata-i voce de sopran. Existența reuniunii meseriașilor, a asociației tinerilor intelectuali, activitatea corurilor, înjghebarea unei trupe de teatru de copii din care făcea parte și micul Traian, constituie nu numai dovada unei înflăcărare acțiunii de culturalizare, dar în același timp temeiul încrederii de mai tîrziu a celebrului cîntăreț care nu s-a sfiit să declare că „în Banat sînt cei mai buni cîntăreți care pe lângă școala permanentă de belcanto, vor întrece procentual chiar masa de cîntăreți italieni”.

Viața de corist alături de tatăl său, dragostea pentru muzică i-au întărit credința în aptitudinile sale și i-au stimulat dorința de a se face cîntăreț. În 1914, după luarea bacalaureatului, îl găsim înscris la Academia de muzică din Budapesta, unde frecventează cursurile secției de canto. Din păcate, după o jumătate de an trebuie să-și întrerupă studiile din cauza izbucnirii primului război mondial. Urmează anii grei în timpul cărora tînărul Grozăvescu, înrolat în armata austro-ungară, luptă pe frontul italian. Cu toate acestea el continuă să delecteze și să înflăcăreze sufletul ostașilor săi, cîntîndu-le „prin telefon” frumoasele doine de pe meleagurile banatului.

După terminarea războiului se îndreaptă din nou spre Budapesta pentru a continua studiile de canto. În 1919, se reîntoarce la Lugoj, după ce obținuse un certificat semnat de celebrul pianist Dohnanyi și marele compozitor Kodaly. În același an ia ființă la Cluj Opera Română și Conservatorul de muzică în fruntea cărora se aflau Constantin Pavel, un distins muzician și regizor și compozitorul George Dima, ca director al conservatorului. Clujul devine un centru artistic de prim rang. Era firesc ca privirile lui Grozăvescu să se îndrepte acum spre acest centru cultural unde putea găsi un teren prielnic dezvoltării aptitudinilor sale. Mai întîi se înscrie la conservator unde studiază sub îndrumarea profesorului Ionel Oprișan, un bun pedagog și un îndrumător serios cu care înregistrează progrese remarcabile. Primit apoi în corul operei, Traian Grozăvescu atrage atenția celebrului cîntăreț Popovici—



Traian Grozăvescu în rolul lui Don José din opera „Carmen”

Beureuyth devenit între timp directorul acestei instituții, care-i încredințează rolul lui Pinkerton din „Madame Butterfly”. Debutul lui Grozăvescu a fost strălucit, remarcîndu-se ca un cîntăreț de mare valoare. De acum ascensiunea lui este sigură și obține succese răsunătoare care atrag atenția Capitalei. În fața publicului din București a cîntat rolul lui Radames din Aida „într-o surprinzător de frumoasă limbă rominească”; „lumea cunoscătoare și dornică de o voce fragedă, caldă, curată și sigură, s-a ridicat împinsă de un fluid electric, într-un formidabil și nemaisfîrșit ropot de aplauze și tunete de „bravo Grozăvescu”, de credeai că se dărimă sala Teatrului Liric”.

După succesul din București, popularitatea tenorului Grozăvescu crește iar numele lui este pronunțat cu mîndrie și admirație de toți cei care avuseseră ocazia să-l audă. Un turneu prin orașele din Banat—Arad, Timișoara, Lugoj, în compania cîntăreței Aca de Barbu și a lui Oskar Kalman încheie un capitol din activitatea lui Grozăvescu.

În urma unor conflicte cu conducerea operei din Cluj, provocate se pare chiar de el pentru a atrage rezilierea contractului, Grozăvescu este exclus din toate operele din țară și obligat să suporte cheltuielile unui spectacol cu „Cavaleria” și „Pagliacci” în care nu voise să cînte. În urma acestui incident părăsește în 1922 locurile natale, stabilindu-se la Viena unde este angajat la Opera Populară.

Se pare însă că el nu intenționa numai de a fi angajat la opera din Viena ci dorea să se instruiască și să-și perfecționeze vocea neconținut, să adîncească problemele interpretării, studiind arta cîntului cu cei mai

renumiți pedagogi din capitala Austriei. O dată ajuns aici, se prezintă maestrului Franz Steiner care fiind impresionat de vocea artistului, îi acordă mare atenție îndrumându-l spre cele mai subtile nuanțe ale interpretării.

Debutul lui Grozăvescu în opera „Pagliaci” a fost un adevărat triumf, rămânând definitiv angajatul operei vieneze. Urmează alte succese cu „Boema” la Opera mare de Stat din Viena, cu „Rigoletto” la Bupadesta apoi Berlin—Charlottenburg, Praga, Brno, Oslo, Salzburg etc... Presa vieneză, publicul berlinez nu precupețesc cuvintele cele mai elogioase, comparându-l cu cei mai mari cântăreți ai timpului, al doilea Caruso.

Succesele lui Grozăvescu în străinătate au avut un puternic ecou în presa din țara noastră care urmărea cu interes și simpatie ascensiunea lui și a celui alt minunat cântăreț Jean Atanasie, ce culegea de asemenea laurii unei glorii bine meritată. În ziarul „Adevărul” în 4 august 1923 poetul Emil Isac scria: „Am în fața mea un vraf de jurnale vieneze și citesc în cronicile lor artistice cele mai strălucite osanale la adresa cântăreților noștri Atanasie și Grozăvescu. Presa mondială obișnuită să primească orice manifestație artistică fără încredere și cu cinism, lapadă surdina. Ave Caesar. Geniul creator al rominilor a îngenunchiat pe cinici și neîncrezători. Opera din Viena a avut seri napolitane, publicul a izbucnit în aplauze care amenințau cortina și maestrul criticii muzicale, doctorii științei timpului au aruncat ochelarii și nu s-au sfii să aplaude și ei cu entuziasmul tineretului din galerie și al întregii săli intelectualizate de arhaica artă vieneză. Propaganda artistică iată s-a făcut fără fonduri, fără procese verbale, fără interminabile discuții și rapor-

turi. Artiștii noștri adevărați au pornit cu bagajul miraculos al talentului lor și au cucerit. De la Roma—Milano, iată pe Atanasie în cel mai muzical centru, în Viena care a auzit de nenumărate ori pe Caruso, Picaver, Steiner, Iadlovker, Tita Ruffo, Slezak. Au fost artiștii romini sărbătoriți împăraște în Viena care nu mai are împărat. Nu sînt eroi toți acei care duc talentul român la izbîndă fără nepotism, fără oblăduirea sterilei propagande cucerind parapetele cele mai înalte cu ușurință? Dați floarea, mirtul și cununa de dafini acestor ambasadori ai talentului care nu poartă galoane pînă la briu și totuși înving ușor de tot”.

După succesele din străinătate, Grozăvescu revine în țară de cîteva ori și dă spectacole la București, Cluj, Timișoara, Lugoj, în fața unui public care-l aclamă frenetic. El își continuă turneele avînd în față perspectivele unei glorii de invidiat, cînd... mîna ucigașă a propriei sale soții Nelly Kovesdy îl ucide cu un glonț de revolver. La 15 februarie 1927, glasul minunatului cântăreț a amuțit pentru totdeauna, îndolind nu numai sufletul poporului său ci al tuturor aceluia care l-au auzit și l-au admirat în numeroase roluri.

De la moartea lui Grozăvescu s-au scurs 30 de ani timp în care amintirea a rămas vie, iar sfîrșitul atît de tragic continuă să ne impresioneze. De la el se păstrează cu venerație cîteva înregistrări cu arii din operele preferate: Carmen, Tosca, Rigoletto, Bal mascat etc...

Amintindu-ne de acest trubadur al poporului nostru care și-a creat într-un scurt timp o faimă mondială datorită însușirilor sale vocale ajunse la o mare perfecțiune, trebuie să subliniem atitudinea sa patriotică, sentimentul de mîndrie și încredere pe care o avea în aptitudinile muzicale ale compatrioților săi. Era convins că în Banat sînt minunați cântăreți și de aceea nutrea dorința de a organiza un teatru în inima acestei regiuni și făcuse proiecte, mărturisite prietenilor, de a da viață unei școli permanente de belcanto. Toate proiectele și visurile sale au fost însă zădărnice prin moartea survenită atît de timpuriu.

GH. MERIȘESCU

Afișul „Boemei” la Volksoper. În fruntea distribuției figurează Grozăvescu în rolul lui Rodolfo. Mimi era jucat de Vioreca Ursuleac.

★

○ veche deprindere ne face să rostim involuntar, ascultînd un cântăreț care ne place: „Ce voce frumoasă”, fără să dăm vreo atenție deosebită tehnicii vocale, culturii muzicale și inteligenței sale — elemente cel puțin tot așa de importante ca și calitatea vocii. La Traian Grozăvescu — al cărui sfîrșit tragic, în culmea unei glorioase cariere artistice, ni-l mai amintim cu toții — elementele acestea erau cu desăvîrșire complexe de frumusețe vocii sale de tenor liric, comparată de cei mai buni cunoscători ai vremii cu aceea a lui Caruso, Gigli, Pertile și a altor celebrități ale belcanto-ului. Ea era catifelată dar puternică, dulce însă pătrunzătoare, colorată de nuanțe originale, care aminteau în același timp parfumul canțonetiștilor napolitani și recitativul dramatic al doinei romînești.

Traian Grozăvescu avea în gîtlej — așa cum s-a remarcat îndată — personalitate. Vocea și stilul său de a cînta erau, după criticii muzicali ai Vienei, ca și croite pentru cantilena verdiană, iar după părerea presei berlineze, Rodolfo al său din „Boema” de Puccini însemna o culme greu de egalat pe scenele lirice mondiale.

Calitățile acestea înnăscute, cărora un studiu scurt cu maeștri buni le-a dat cizelarea necesară, au cucerit, pe rînd, orașele țării, cele două opere ale Vienei, Berlinului, Praga, Dresda și multe alte capitale europene. Grozăvescu a fost timp de aproape patru ani răsfațatul publicului și al presei vieneze, care l-a denumit, îndată după debut, „Piccaver al Operei Populare” și „unser Stern” — steaua noastră; i s-a încredințat rolurile principale din repertoriu și, după un an, fu angajat la Opera de Stat (Statsoper), prima scenă lirică a Europei la data aceea. Aici a trebuit

să înfrunte atmosfera de muzică și tradiții a unei instituții artistice din cale afară de exigentă, condusă de compozitorul Richard Strauss și de renumitul dirijor de operă Franz Schalk. El învață și asimilează, cîntă alături de celebrități mondiale ca Maria Jeritza, Lotte Lehmann, Jean Atanasiu, Viorica Ursuleac, Michael Bohnen, Németh Maria, baritonul Baklanoff și mulți alții, și în cîmînd — este socotit „cel mai de seamă cîntăreț al Vienei” („Illustrierter Wiener Extrablatt” din 14 septembrie 1923) și chiar al Europei. Vocea sa tenorală „de o claritate sudică, cultivată în manieră italiană” („Volkszeitung” din 21 septembrie 1923) „revoluționează publicul” („Neue Freie Presse” din 10 martie 1924).

La 8 februarie 1924, un ziar din București („Cuvîntul”), publică următoarea informație despre succesele în străinătate ale cîntărețului român: „In cursul acestei săptămîni, tenorul Grozăvescu își încheie turneul în Suedia, după care va cînta pe scena teatrelor maghiare din Cluj și Oradea, urmînd să plece la Berlin și Dresda, și de acolo în Statele Unite. Ziarele maghiare reproduc informații strălucite despre angajamentele acestuia, anunțînd, după zierele din Viena și New York, că contractul său în Statele Unite îi asigură 30.000 dolari pe zece luni, la Manhattan și la Metropolitan, apoi pe scenele din Boston, Washington și alte orașe”.

Traian Grozăvescu a refuzat însă contractul, deoarece voia să-și îmbogățească repertoriul cu cîteva opere wagneriene: Lohengrin, Maeștrii cîntăreți și Tristan. Vocea lui uimitor maturizată, de o valoare și forță ne-

asemuite, era aptă pentru cele mai dificile roluri ale teatrului liric.

Aparițiile lui la Budapesta, Praga, Salzburg, Berlin, Oslo și Dresda înseamnă evenimente importante ale vieții muzicale continentale. E invitat să cînte, de probă, în vederea unui angajament, la Scala din Milano. Marele dirijor Toscanini a rămas încîntat de vocea lui și de efortul intelectual al cîntărețului român, căruia rolul îi cerea să se gîndească la mii de lucruri, la mii de nuanțe, în cîteva scurte jumătăți de oră.

Contractul său cu Scala, ca și cel oferit de Opera Metropolitană din New York, în condițiile strălucite rezervate doar marilor cîntăreți cu faimă mondială, împreună cu toate proiectele artistice ale unei personalități excepțional de dotate, au fost spulberate de moartea sa tragică.

Traian Grozăvescu, din care n-a supraviețuit decît o duzină de imprimări, făcute cu tehnica destul de primitivă, nici cel puțin electro-magnetică, a gramofonului de acum treizeci de ani, a adus mari servicii muzicii romînești, al cărei propagator însulețit a fost peste hotare. Recitalurile sale din Germania, Suedia, Norvegia, Austria și Cehoslovacia, în programul cărora figurau cîntece și doine romînești, au constituit prilej de comentarii nu numai pe marginea personalității interpretului lor, dar și a calității artistice a melosului nostru.

Numele lui Traian Grozăvescu rămîne strîns legat de istoria muzicii romînești în secolul douăzeci și o amintire de durată a marilor scene lirice europene.

GEORGE SBÎRCEA

I. U. S O R I C U

1882 — 1957

Cu prilejul morții lui I. U. Soricu (11 ianuarie anul acesta), s-a putut afla ce importantă operă literară — *ad usum musicae* — ne-a lăsat regretatul poet.

Timp de o jumătate de veac a scris sute de poezii — și azi valabile prin efectiva lor împletire cu muzica ce le poartă. La Uniunea Compozitorilor din R.P.R. se află un vechiu caiet cu scoarțe gălbejite pe care stă scris de mîna autorului: „I. U. Soricu. Texte (494) pentru cîntece și coruri”. În cele 36 de pagini cunoscute cu arnici roșu se află de fapt repertoriul creației pentru muzică a poetului. Titlurile bucăților sînt repartizate pe numele celor 35 colaboratori compozitori, începînd cu D. G. Kiriac și G. Cucu și terminînd cu Paul Constantinescu și C. Silvestri. Carnetul a fost depus în 1947. De atunci încoace s-au mai adăugat peste 25 de bucăți. Tot lui I. U. Soricu aparțin versurile semnate cu pseudonimul Neagoe Butu.

Impresionant număr de versuri. Și nu trebuie uitat că poetul a semnat și librete pentru opere, operete, tablouri lirice, scenete, dialoguri etc. pentru unii compozitori ca Dr. I. Borgovan, I. Croitoru, Nelu Ionescu și N. Oancea. Dintre ele cităm „Pasărea măiastră” (Borgovan), „Pe Someș” (Borgovan), „Arghir și Elena” (Borgovan); „Nevăstuța” (Nelu Ionescu), „Ceata lui Baboi” (Nelu Ionescu), „Sclia” (Nelu Ionescu); „Trei scenete” (N. Oancea); „In sat la Aninosa” (N. Oancea). Unele librete ca „Strigoii” după Eminescu (în 3 acte) nu și-au găsit încă muzicianul.

Cărui fapt se datorește solicitarea poetului de către atît de mulți compozitori? În primul rînd, desigur, atracția aparține farmecului versului într-o limbă populară. Dar Soricu era și bun cunoscător al muzicii vocale și corale, cunoștea tehnica îmbinării anumitor cuvinte cu cadențele și anumite accente ritmic-melodice. Versurile lui căpătau ușor îmbrăcămînta corală. Textele lui au început a fi „ascultătoare fiice ale muzicii” cum cerea Mozart libretiştilor săi.

Renumele de poet talentat și cunoscător al muzicii vocale i-l făcuseră D. G. Kiriac și Pr. N. Popescu, conducătorii corului „Carmen”, încă de prin 1903, cînd tînărul ardelean de 21 ani urma cursurile Facultății de litere din București. Soricu a început a scrie versuri și traduceri pentru cîntece clasice străine ce s-au strîns și editat în 1909 în cartea „Cîntece și coruri școlare” sub îngrijirea lui D. G. Kiriac, N. Bănulescu și N. Saxu. 30 de texte din carte sînt ale lui Soricu.

Inițierea din exemple clasice străine s-a arătat rodnică. Unul din primele texte traduse pentru corul „Carmen” a fost textul corului final din Simfonia a IX-a de Beethoven, „Oda către bucurie” de Fr. Schiller.

Această traducere cu melodia lui Beethoven a intrat în cartea sus citată. Artist riguros, Soricu n-a fost complet satisfăcut de traducerea care se cîntă din păcate și azi în prima versiune, tipărită. Am găsit în exemplarul ce mi-l împrumutase poetul, îmbunătățiri marginale prin cîteva versuri din nou traduse, mai

aproape de sensul originalului. Traducătorul a și stăruit (fără folos) ca acele versuri să se îndrepte pe partiturile corului „Carmen“.

Catrenul lui Schiller:

*Ja — wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf den Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund*

din prima versiune românească:

*Iară cine știe duhul
Domnul lumii noastre blînd
Dacă nu vrea să-l cunoască
Plece dintre noi, plîngînd*

după dorința traducătorului trebuie îndreptat:

*Iară cine-n a sa viață,
Peste țări și mări umblînd
N-a găsit un singur prieten,
Plece dintre noi, plîngînd.*

Ultima versiune e desigur mai aproape de sensul textului german și mai clară pentru noi. Dar acesta e numai un exemplu de felul cum poetul căuta „cuvîntul ce exprimă adevărul“. Mai tîrziu a tradus și textul francez al lui Gérard de Nerval din „Dama-niunea lui Faust“ de Berlioz, tot pentru corul Carmen, și multe altele.

Fiul ciobanului Ursu Soricu, din Săcele de lingă Brașov, avea o solidă cultură clasică, era un bun latinist. Arta lui Soricu e clasică în formă și conținut, îndreptată spre observație morală, haz și duioșie.

Limba lui Soricu nu-i cea mai frumoasă a liricei romine contemporane dar place mai mult decît a multor poeți contemporani. E clară, fără abuz de metafore, cu întorsături de poezie populară. Își cunoaște țara, oamenii și limba lor ca puțini alții.

De mic copil fusese cu turmele părinților de la munte către bălțile Dunării. Nici munții, nici riurile n-au fost piedici pentru el. Poporul din toate colțurile țării constituia astfel o unitate a graiului său poetic. Fluența acestuia e debitul egal, continuu, al ardeleanului care-și cîntă doina. Poate că semănătorii (din generația căroră Soricu era cel mai tînar) nu aveau întotdeauna vederea ascuțită, dar orizontul lor era larg.

...Era în 1917. D. G. Kiriac lua din volumul lui Soricu „Doine“ apărute atunci, doina ce începe cu versurile:

*„Are mama dor pribeag
Și-un odor în leagăn drag
Are-n luptă soșior
Și-are-n leagăn pușor“*

dăruind muzicii românești unul din cele mai gingașe și duioase cîntece de leagăn pe melodie proprie cu acompaniament de piano; și mulți alți compozitori din

cei 35 ai repertoriului suscitată au pus „Doinele“ lui Soricu pe muzică.

Pentru muzicieni, Soricu a fost de mare folos, în primul deceniu al secolului, în preajma consolidării școlii românești, pornită din activitatea corului „Carmen“ de sub conducerea lui D. G. Kiriac. În legătură cu apariția cărții de „cîntece și coruri“ din 1909, notăm un fapt care-și are importanța sa. Alcătuirii acelei culegeri (în care majoritatea erau cîntece străine) nu erau atît creatori cît oameni de acțiune. Ei trebuiau să doteze școlile românești cu un manual vocal și au făcut acest lucru. Dar între ei, tînărul Gh. Cucu (numit de doi ani diriginte al corului român din Paris) era creator. El a propus lui Soricu să-i utilizeze patru poezii scrise pentru melodii și coruri franceze și să le facă muzica românească, așa cum cerea și textul. Soricu s-a învoit bucuros. Cînd Cucu i-a trimis fostului său profesor, Kiriac, compoziția românească „Crăciunul“ pe versurile lui Soricu, la Societatea „Carmen“ a fost o revelație. Kiriac arată prietenilor cu laude această substituție. În 1911 a apărut o „Culegere de coruri“ sub îngrijirea lui Kiriac, Bănulescu și Cucu. „Crăciunul“ (melodie veche franceză), „Greierul“ (muzica de Grétry), „Mincinosul“ (muzica de Augé) și „La noi“ (melodie populară franceză), din cartea apărută în 1909 cu texte românești ale lui Soricu, își căpătau aci muzica românească mai originală a lui Cucu. În această formă se menține și azi în repertoriul multor coruri. Iată cuceriri ale muzicii corale românești din prima jumătate a secolului XIX care se datoresc — pe lîngă altele — textelor lui I. U. Soricu.

Și iată cum o jumătate de veac, regretatul poet a potrivit cuvinte românești pe melodie străină clasică, dar mai ales pe cea românească. Nu trag în cumpănă cuvintele ce s-ar scrie despre cel care — minuiind ca nimeni altul versul popular — a făcut atîta treabă bună pentru muzica românească.

Avea ștofă de înțelept — tot pe linia clasicilor săi iubiți. De întreaga sa operă se va scrie desigur în alt loc, de traduceri din Goethe și Schiller, de volumele sale de versuri.

N-aș putea scrie prea mult despre bunătatea sa — răscolindu-mi amintirile. Avea în fața sa puternică o gravă blîndețe și o candoare uneori întreruptă de ironii din care priveau, iscoditori, ochii ocrotiți de ochelari. Era dornic de viață, n-o sacrifică pentru nimic. N-avea vîrsta poeziilor sale. La 70 ani, versurile sale erau încă destinate tineretului și copiilor și nu oamenilor maturi. Era încă poetul din „Pasărea măiastră“, cînta pentru și despre copii.

Cu puține zile înainte de a-și da obștescul sfîrșit, de anul nou, Soricu dori să fie lăsat copilul vecinului să vie cu sorcova. De pe patul de suferință se mira de farmecul colindătorului.

Încîntat, cu vocea lui gravă, zise zîmbind a mirare celor dimprejur: „Parcă e un înger“.

O inimă mare nu poate fi cunoscută decît de cei care-i vin în apropiere. Și atunci această inimă trebuie să se dăruie. Așa s-a întîmplat cu sorcovirea bătrînului suferind:

O inimă de poet se dăruie unui copil.

EM. RIEGLER-DINU



De vorbă cu YVES MONTAND

Nu mai e nevoie de prezentări... ziarele noastre au fost pline de ele, așa că oricine știe cine e Yves Montand. Voi reda deci pe cât se poate de exact convorbirea.

— E ora 3 și 5, la 3¹/₂ trebuie să fii cu toată „echipa” pe scenă, deci...

— Am înțeles! Cum ați pregătit acest recital...

— Reprezintă 15 ani de muncă! Pentru că formula ideală în orice artă este ca munca să ducă la acea siguranță și libertate care dă impresia că munca a lipsit. Numai după o muncă intensă poți să pari că te „joci” pe scenă, că totul este spontan...

— Deci munca — condiție de bază, ca să concentrăm totul într-o formulă.

— Da și nu! Nici o rețetă nu e valabilă! Și nici munca singură dacă nu ești convins, mișcat profund de ceea ce prezinți, dacă nu simți intens adevărul acestui moment... Numai așa reușești să intri în pielea unui „tip”...

— E deci în funcție de sensibilitatea proprie, de... talent.

— Și... de muncă! Un boxer „talentat” face zilnic 15 „rounduri” pentru a se antrena, pentru ca la meci să-l poată doborî pe adversar în trei! Și eu am făcut „roundurile” mele de antrenament pentru finalizarea acestui recital.

— Apropo, cum realizați „formula scenică” definitivă?

— Uneori o văd imediat, de îndată ce primesc cîntecul. Așa s-a întimplat cu „Dirijorul este îndrăgostit”. Alteori, cum a fost cazul cu „Saltimbancii”, lucrurile se conturează încetul cu încetul. În orice caz, munca de selecționare a cîntecelor (primesc mii) apoi de „ecranizare” a lor este destul de grea. În sensul acesta, vă pot spune, că în ultimii trei ani nu am ales decât un cîntec — „La Marie-Vison” — și nu se poate spune că este cel mai formidabil lucru scris vreodată. Pentru a ajunge la „Frunzele vestei” a trebuit să las să cadă numeroase frunze: frunze de dragoste, frunze de toamnă etc. etc. etc... Vă dați deci seama cât de incîntat sînt să găsesc un cîntec bun.

Deunăzi o compozitoare a venit să-mi propună un cîntec, un tango.

— Doamnă, eu nu cînt tango-uri. Mă interesează un tango numai atunci cînd are ceva special, comir eventual.

— Nu-i nimic, o să schimb muzica. Textul să știți că e tocmai pentru dv...

— Da!? care este titlul? — îi spun eu foarte interesat.

— „De vis și de dragoste!”

La Paris există un cîntec cu exact același titlu, dar asta nu ar fi fost mai nimic dacă versurile nu ar fi fost atât de banale. Am întreat-o:

— Nu aveți impresia că ați mai auzit pe undeva versuri din acestea, chiar de mii de ori?!...

— Nu, cîntecul acesta e perfect original, tocmai pentru dv...

Am încercat să o conving că nu avea dreptate și atunci, după ce a epuizat argumentele artistice, a ridicat „argumente financiare”. Evident, am tăiat scurt convorbirea.

Imi place să cînt cîntece de dragoste, fără a fi un



„chanteur de charme”; dar caut să găsesc asemenea cîntece care au ceva special, mai deosebit. „Nu semenți cu nimeni” (de Lemarque) e un fel de a spune „te iubesc” iar cîntecul „Frunze vestei” (de Kosma-Prêvert altul. Ambele vorbesc de dragoste dar într-un fel totuși mai puțin banal decît alte cîntece „de duzină”. E ca în teatru: el o iubește pe ea, ea-l iubește pe el. Și acum faceți-mi o piesă... Nu e lucru ușor să cauți să faci artă în două cuplete și două refrene despre dragoste. Trebuie să fie populare și nu vulgare, simple și nu simpliste, clare și nu intelectualiste etc. etc. etc.

— Nu-i lucru ușor să compui cîntece!

— Nu! De loc! Și admir pe toți compozitorii de piese reușite. Personal îmi place să lucrez cu tineri. Sînt mai puțin „fepeni” decît alții, mai „maleabili” și conlucrăm „en camarades”.

Inchipuiți-vă că aș cînta o piesă despre un tînar care pleacă să desfelenească pămînturi virgine. Dacă o să-l iau ca tip tocmai pe cel care pleacă fără nici o urmă de ezitare — și în fața căruia mă inclin — nu voi avea puntea de legătură cu mulți oameni din sală, cu mulți ascultători. Dar dacă îl prezint pe acel tînar cîntîrind argumente „pentru” și „contra” (Da, dar aici e cald și bine, evident că pleacă mulți și nu trebuie să fii mai prejos, și totuși aici sînt băieții, e Natașa etc.) și apoi plecînd, hotărît, voi fi creat un tip apropiat de omul obișnuit, îl voi fi cîștigat pentru această idee.

— Acesta este și principiul cîntecului „El face...” despre fanaticul jazului!

— În paranteză fie spus, îmi place mult muzica de jaz — ca muzică tînră, plină de forță, înțeleasă în lumea întreagă — dar cînd devine obsesie, nebulie, sadism și dispreț față de altă artă, față de cîntecul nostru atunci iau atitudine, cum e cazul în „El face...”.

În acest cîntec „scenic” e foarte însemnat dar nu „în sine” ci doar pentru sublinierea „tipului”. În „Fla-

menco" nu am căutat efecte de lumină ci am fost silit să găsesc o soluție pentru punerea în valoare a chitaristului, pentru izolarea lui de restul formației. Soțuția a creat și atmosfera cerută.

— Un text frumos...

— Minunat! Un omagiu adus de un francez unui luptător spaniol, totul atât de laconic, concentrat, și apoi izbucnind: Pacienția. Altă dată când am făcut jocuri mai „vizibile” de lumină este în „Luștrării de pe Broadway” — un modest omagiu adus lui Robeson și poporului negru — în care jocul de umbre era sugestiv. Altfel, cum ați văzut, cât în plină lumină a reflectoarelor.

— Ați ascultat muzică românească?

— Puțină, prea puțină. Am văzut dansuri și am ascultat cîntece folclorice. Sînt formidabile, într-adevăr, minunate — și ceea ce se face pentru folclor în țările de Est este magnific. Evident, nu te poți mîrgini la acest gen de spectacol. E drept, am ascultat orchestra de la hotel Athènes, cu excelentul ei prim violonist. Imi pare însă rău că nu am putut merge la Teatrul de Estradă pentru că am avut un program atât de încărcat. De altfel s-a făcut tîrziu, mă scuzați, nu-i așa?

— Cum să nu, pe curînd, succes, Yves Montand!!! L-am văzut pe artist pe scenă, dar despre asta se scrie altundeva în revistă.

FR. SCH.

VIATA MUZICALĂ

SPECTACOLE

Reluarea operei Carmen la Teatrul de Operă și Balet

de PETRE ȘTEFĂNESCU-GOANGĂ

Artist al Poporului din R.P.R.

Conducerea Teatrului de Operă și Balet (Panait V. Cotescu) urmărește cu stăruință montarea pe scena actuală, a celor mai de seamă lucrări aparținînd marelui repertoriu liric. Printre acestea se află și opera „Carmen”, care a figurat permanent în vechiul repertoriu și care se bucură de o mare popularitate.

Este de subliniat din capul locului atenția acordată cu acest prilej tineretului — unele elemente ca Elena Cernei, Vera Rudeanu, Matilda Onofrei, Maria Sîndrilaru, Zoe Dragotescu, Valentin Loghin, Nicolae Herlea, fiind promovate și distribuite în roluri de seamă. Se cuvine arătat, de asemenea, efortul depus de regizorul Jean Rînzescu pentru ca aceste tinere elemente să poată răspunde cit mai satisfăcător sarcinilor ce le sînt încredințate, precum și strădania sa pentru montarea unui spectacol cit mai apropiat de realitate, de viață.

Ca o notă deosebit de pozitivă trebuie relevată și inovația încorporării, în desfășurarea acțiunii scenice, a divertismentului coregrafic care odinioară apărea ca un element exterior, fără legătură cu spectacolul propriu-zis — privință în care coregraful Stere Popescu, un artist instruit și cu mult bun gust, are merite remarcabile.

Personal însă, voi pune — și cred că este firesc — un accent mai puternic pe elementele de ordin muzical ale spectacolului, îndeosebi pe vocile care au intrat în joc. Fără a face o critică propriu-zisă, îmi voi îngădui ca, pe baza vîrstei și a experienței mele în domeniul artei cîntului, să fac interpreților operei „Carmen” unele sugestii, toate acestea numai în interesul propriu al cîntăreților.

Zenaida Palli susține rolul Carmencitei cu un incontestabil succes. Ea dispune de daruri vocale rar întîlnite și unanim apreciate. Este o cîntăreață de talie mondială. Ea are însă anumite deficiențe de impostafie și de respirație, în general de metodă a cîntului, care face ca linia sa să nu mai fie unitară. Este vorba, anume, de acele izbucniri, cu caracter exploziv, din timpul cîntului și care sînt de altfel, o expresie a temperamentului vulcanic cu care este înzestrată. Mai cred, de asemenea, că unele exagerări impuse de regie — atitudini provocatoare, contorsiuni și chiar

dansuri lascive — fac ca interpreta să nu mai poată avea răgazul necesar respirației. În această privință,



Zenaida Palli (Carmencita) și Garbis Zobiau (Don José) în opera „Carmen”.

părerea mea este că anumite stări sufletești ori dispoziții temperamentale trebuiesc mai degrabă sugerate decît demonstrate — ceea ce ar fi mult mai eficient.

Să ne explicăm:

Carmen este conștientă de faptul că ea domină bărbații, fiind sigură că nu are decît să facă un singur gest pentru a-i avea la picioare. Or, prin exibiția dansatoarei (căci Carmen la un moment dat dansează) se urmărește dovedirea în chip naturalist a temperamentului personajului. În afara faptului că acest lucru este superfluu, din punct de vedere vocal aceste mișcări exagerate taie respirația și deci fraza interpretei. Voi mai face observația că anumite opriri de lungă durată, pe unele note (actul II) nu sînt totdeauna de un bun gust muzical.

Același personaj a fost interpretat de Elena Cernei. Cîntăreața trebuie elogiată pentru dragostea și interesul cu care a urmărit să își însușească rolul, făcînd incursiuni serioase în domeniul literaturii, al artei, citîndu-l pe Mèrimée, studiînd libretul în adîncime. Desigur, a avut o poziție dificilă, întrucît venea după Zenaida Palli. Ea a reușit însă să dea o excelentă interpretare, creînd o Carmencită autentică — avantajată de timbrul vocii sale atît de cald, de frumos și care este susceptibil de progres, precum și de tinerețea și plasticitatea ținutei sale. Jocul său a fost unduios, elegant, iar direcția de scenă a izbutit ca lungimea brațelor interpretei să nu se facă remarcată. Elena Cernei a trăit rolul cu multă intensitate. Voi arăta, cu acest prilej, că unele probleme ce priveau registru acut al cîntăreței au fost rezolvate — ceea ce mă face să cred că în curînd va putea interpreta cu succes pe Amneris, în Aida. Elena Cernei are o intonație care, fără a fi perfectă, este bună, justă. Dacă există mici abateri, acestea nu reprezintă o problemă de ureche ci una de respirație, întrucît expulzînd o cantitate mai mare de aer, intonația este împinsă puțin mai sus.

Don José a fost interpretat de Garbis Zobia. Cîntărețul are un material vocal impresionant. El are o voce puternică; forța sa e imensă. Dar această voce nu este zăgăzuită printr-un studiu adecvat. Cîntărețul nu are mezzo-voce ci împinge excesiv către o cît mai mare intensitate; uneori urlă pur și simplu, detună. Una din marile sale deficiențe o constituie intonația total imprecisă și care atunci cînd a apucat pe un drum greșit nu se mai poate salva.

Din punct de vedere scenic joacă într-o încordare continuă, urmărind să dea neapărat impresia de bărbăție. Or, interpretarea, la operă, trebuie să se miște pe accente în special de ordin vocal, nu scenic. Apoi Garbis Zobia nu își poate regla acea coloană de aer care să îi susțină iraza — de unde acele sacade în debitul vocal, acele **coups de gueule***) care survin deseori. El cîntă printr-un efort al mușchilor gîtului, din care pricină vocea sa are unele opacități.

Pe linia folosirii cu cît mai multă eficiență a cîntăreților noștri, este neapărat necesar ca tenorul Ion Tudoran, ale cărui remarcabile însușiri artistice și-au aflat o foarte bună apreciere nu numai în țară dar și în străinătate, să interpreteze rolul lui Don José, rol pe care l-a deținut de altfel, și în trecut, cu un mare succes.

În rolul Micaelei, Cornelia Gavrilesco a cîntat frumos cu vocea ei de soprană lirică-spinto: am aflat-o într-un real progres, atît vocal cît și scenic.

Interpretînd același rol, Maria Șindrilaru și Zoe Dragotescu au dovedit nu numai frumoase însușiri vocale dar s-au și integrat foarte just psihologiei personajului.

Alexandru Enăceanu a interpretat rolul lui Escamillo într-o dispoziție vocală nesatisfăcătoare. Este o vină a celor ce l-au distribuit și regret că nu am avut încă prilejul să îl ascult pe Mihail Arnăutu.

Este de relevat că Nicolae Herlea s-a achitat bine în același rol, deși vocea lui, care are cea mai mare strălucire, și care este un bariton înalt, este mai puțin

potrivită pentru Escamillo, indicat a fi interpretat de un bas-bariton. Herlea trebuie să fie preocupat de acea stringere pe care o are uneori la gît, așa-zisa **ingolare**, pentru ca aceasta să nu ajungă cu timpul a fi în detrimentul corzilor vocale.

Corurile au reușit, sub îndrumarea maestrului Kulin, să nu mai aibă scăderi în ceea ce privește intonația și să cînte cu o sonoritate omogenă.

Orchestra se află într-un sensibil progres ca acordaj, ca sonoritate de ansamblu. Datorită maestrului Massini, care reușește să păstreze un just raport de forță între sonoritatea de pe scenă, și cea a instrumentelor, cîntăreții sînt sprijiniți cu multă eficacitate.

Privită în ansamblu, montarea operei „Carmen” trebuie socotită ca un indiscutabil succes al Teatrului de Operă și Balet.

Tannhäuser la Cluj

Insîrșit...

Auzim de mulți ani că la Teatrul de Operă și Balet se vor pune „în curînd” în scenă „Maeștrii cîntăreți din Nürnberg”. Așteptarea noastră era cu atît mai îndreptățită cu cît pe nici o scenă de operă de la noi nu se joacă vreo capodoperă wagneriană. Și, așteptînd „Maeștrii cîntăreți” la București ne-am dus la premiera... „Tannhäuser” la Cluj.

Cu siguranță că nici operă romînă și nici opera maghiară din Cluj nu se pot mindri cu un colectiv de nume și voci atît de răsunătoare ca Teatrul de Operă și Balet din București. Dar, în același timp, nici cu conservatorismul care prezidează repertoriul acestei înalte instituții de cultură. Meritele în ceea ce privește propagarea creației dramatice-muzicale originale romînești — o sarcină de bază și un criteriu însemnat de apreciere a orientării activității unui teatru muzical — sînt împărțite între Cluj și București. Dar nu putem să nu relevăm tendința de înnoire prezentă la Cluj (e destul de trist că la mijlocul veacului nostru vorbim de „înnoire” în legătură cu opere scrise de Wagner în 1845!) și nu putem să nu constatăm faptul că la București cea mai nouă operă din repertoriul universal a fost scrisă de... Puccini, că nu putem urmări pe scena Teatrului de Operă și Balet nici drama lui Boris, nici întrecerea maeștrilor cîntăreți, nici aventurile nobilului domn Falstaff și cu atît mai puțin opere mai noi ca „Pèlléas și Melisanda” de Debussy, „Arianna și Barbă Albastră” de Paul Dukas, „Salomeea” de Richard Strauss, „Vulpea șireată” de Janacek, „Ora spaniolă” de Ravel, „Păpușile meșterului Pedro” de de Falla „Război și Pace” de Prokofiev, „Wozzek” de Alban Berg și, în sfîrșit, „Oedip” de George Enescu.

★

Luni, 18 februarie Opera romînă din Cluj a prezentat premiera operei „Tannhäuser” de Richard Wagner în regia lui Ilie Balea și sub conducerea muzicală a lui Eugen Lazăr, decorurile fiind semnate de Silviu Bogdan iar costumele de Felicia Andrașiu Avram.

Din capul locului merită a fi relevate realizările Steliei Simonetti. Posedînd un glas frumos, adecvat operei wagneriene, cu un simț dramatic subtil, cîntăreața de nuanțe, ea este o personalitate artistică ce domină scena. Apariția ei contribuie la ridicarea nivelului general al spectacolului. Îndeosebi în actul II (frumoasa arie candidă de debut, confruntarea cu Tannhäuser, apoi cea cu cavalerii), Stella Simonetti a fost la un nivel remarcabil. Sîntem convinși că actul III, cu splendida lui „Rugăciune” dar și se pare, cu probleme vocale mai dificile, va fi pe viitor un prilej de afirmare și mai deplină a calităților cîntăreței care va rezolva toate problemele vocale cu aceeași înaltă artă din actul secund.

Dificilul rol a lui Tannhäuser i-a revenit la premieră, lui Augustin Almășanu. Wagner cere interpretului acestui erou să înțeleagă că Tannhäuser nu dă niciodată

*) Izbucniri vocale.

puțin din el însuși ci se aruncă întotdeauna în întregime în situațiile date și-i mai cere să uite că este la operă. Almășanu, ajutat de regie, a căutat și, în bună parte a reușit, să se ridice la înălțimea acestor cerințe. A reușit în bună măsură, îndeosebi în „povestirea” actului III. Dar adesea, îndeosebi cînd nu cîntă (de exemplu în actul II) este insuficient de expresiv, nu lasă să se întrevadă întreaga energie clocotitoare a lui Tannhäuser, bărbăția acestuia, ci îi conferă un caracter moale, flasc, lipsit de pasiune și personalitate. „Povestirea”, și din punct de vedere muzical, ne-a părut ridicîndu-se oarecum deasupra mediei interpretării, precum și o serie de momente din actul I (scena IV-a). Un Wolfram inteligent, cu o ținută adecvată, cîntînd adesea cu nuanțe subtile în mezza-voce, frazînd expresiv, dar uneori dezmințindu-se, cu o intonație uneori discutabilă, ne-a dat C. Ursulescu. „Imnul stelei” din actul III ne așteptăm să-l auzim cîntîndu-l, în viitor, cu mai multă interiorizare, căldură, poezie.

Mărturisim că Ion Piso, în episodul rol al lui Walter, nu a făcut cea creație pe care ești îndreptățit s-o aștepti de la un artist cu darurile sale. Ne-a părut rece, indiferent față de rol, pe care l-a tratat convențional. Ne-a mirat și mîhnit. Voim să sperăm că acest lucru s-a datorat faptului că nu a avut o „seară bună” și că nu a fost vorba decît de „dispoziție” și nu de „atitudine”. Ion Dinculescu ne-a oferit un Biterolf la care brutalitatea (dorită) și vulgaritatea (dorită și ea) spargeau hotarele artei și muzicii. Chiar și brutalul trebuie să fie muzical iar vulgarul, oglîndit în artă, trebuie să aibă o valoare estetică. I. Dinculescu nu a părut să fi găsit la premieră drumul realizării acestui dezerat. Landgraful (Emil Mureșan) a fost destul de șters și distonant... Elena Vătafu (Venus), fără a fi strălucită vocal tot timpul (îndeosebi în actul III) a dat contururi rolului ei. O voce care a avut momente de valoare... A fost reușită tălmăcirea dată acelei chemări ispititoare din actul I: „Iubite vin!...” Ileana Handrea, păstor zglobiu cu voce frumoasă, ne-a făcut să regretăm că nu am putut asista și la al doilea spectacol, ca s-o urmărim în rolul mai dificil, muzical și scenic, al lui Venus. Un moment remarcabil muzical a fost cel al trecerii pelerinilor prin fața păstorului și al lui Tannhäuser.

Prin acest moment, facem legătura cu corul. Ne-a părut relativ inegal în manifestare, încă neorganizat (corul bărbătesc). Mîna unui muzician de felul lui Kurt Mild se face simțită în unele nuanțări de gust (încă timide însă). Corului îi revine datoria de a se perfecționa și închege pentru a putea răspunde înaltelor cerințe **dramatice** puse în fața sa de textul muzical.

Textul muzical... demiurg al artei interpretării. Dar din ce poziție să-l interpretezi. În lumina operei tradiționale ale cărei filoaane sînt vizibile în „Tannhäuser”, sau, poate, în lumina dramelor tirzii wagneriene, presimțite în opera aceasta, cu acel simfonism de geniu cu discursul muzical suplu, nelimitat, „înfinit”?

Desigur că și aici trebuia găsită soluția artistică originală, potrivită cu specificul gîndirii muzicale a fiecărui dirijor. Eugen Lazăr tratează partitura mai mult în spiritul operei tradiționale decît în cel wagnerian. Chiar și tirziu scrisa „Bachanala” (realizată coregrafic oarecum decorativ, nu organic legat de muzică)! Mi-am adus aminte de marile interpretări, de amplu suflu, date de dirijori ca Enescu uverturii și Bachanalei. Acest suflu amplu este necesar la Wagner mai mult ca oriunde și se poate pretinde de la orchestra Operei Romine din Cluj, care dispune de talenți instrumentiști (la corn, harpă, corzi etc.), să realizeze această „linie mare” **de-a lungul** operei, să lichideze acele decalaje mărunte, dar supărătoare.

Ajungem la regie. Ilie Balea — în foarte mare progres. Semnatarul acestor rînduri a criticat violent regia și libretul semnate de Ilie Balea la „Povestea țapului”. E o plăcută datorie să constatăm faptul că în cea mai mare măsură inadvertențele de logică și de gust au dispărut. Există o concepție regizorală clară, care scoate în evidență nu misticismul operei, ci drama profund umană a lui Tannhäuser. (Un substanțial program, bine alcătuit, ne evocă această concepție). În

vederea montării operei, Ilie Balea a studiat documente multiple. Credem că nu ar fi fost rău să i se fi oferit prilejul să vadă cum au fost montate la Berlin, Dresda, Leipzig operele wagneriene, să cunoască spiritul tradițional „bayreuthian”.

Cronica noastră este critică... și totuși ne bucurăm că am fost la Cluj unde, în condiții mai mult decît onorabile în situația dată, se joacă „Tannhäuser”. Dar, relevînd o dată mai mult meritele, curajul și inițiativa bună, necesară, a conducerii operei, ne-am simțit datorii să facem unele constatări și sugestii menite a contribui — măcar în mică măsură — la mărirea succesului animatorilor acestei premiere.

Wagner spunea odată: „Așa cum la Athenieni o dramă satirică veselă succeda unei tragedii, mi-a părut brusc imaginea unei piese comice care, plină de analogii cu „Intrecerea cîntăreților din Wartburg”, s-ar fi putut lega de ea ca o dramă satirică. Aceasta a fost drama satirică „Maeștrii cîntăreți din Nürnberg”, cu Hans Sachs ca personaj principal”.

Pe cînd și unde, deci, continuarea la „Tannhäuser”?

FR. SCHAPIRA

Arta lui Yves Montand

Spectacolele date de Yves Montand la București, cu un mare succes, au ridicat unele probleme de ordin muzical, interpretativ și regizoral dintre cele mai importante, pe care ne propunem să le înfățișăm.

E de relevat din capul locului faptul esențial că Yves Montand a reușit să substituie vechii șansonete bulevardiere mai mult sau mai puțin frivolă, ce își trăgea succesul îndeobște din anumite jocuri de cuvinte picante — acea șansonetă deochiată — (grivoise) care a făcut succesul unei Mistinguette ori al lui Maurice Chevalier, cîntecul legat, prin cu totul alte fire, de viață, cîntecul cu un puternic conținut social.

Yves Montand cîntă de pildă în **Quand un soldat**, drama soldatului ce pleacă la război cu o floare la pușcă și cu cîntecul pe buze, dar care în realitate merge la moarte, după cum **C'est à l'aube** exprimă dramele ce se petrec din zorii zilei, sfîrșitul condamnaților la moarte, iar pe de altă parte și renașterea dorinței, a marilor speranțe...

O seamă de cîntece sînt expresia deosebit de evocatoare, a dragostei pentru Paris, pentru Sena și pentru minunatele-i bulevarde, pentru viața de acolo (**Ballade de Paris, Les grands boulevards, A Paris**).

Truda necurmată a șoferului camionar care în nesfîrșitele sale curse nu are răgazul nici măcar al unei clipe spre a-și arunca privirea către bolta cerului, este redată în **Les routiers**, tot așa cum **Les saltimbanques** este icoana vie a comedienților ce își poartă pe drumuri meseria lor chinuită dar atît de îndrăgită, îndeosebi de copii a căror ceată îi însoțește oriunde.

Alte cîntece sînt o satiră la adresa femeilor ce preferă unei iubiri frumoase, o... blană (**La Marie — vison**) și în general bani (**Donne-moi des sous**), cît și la adresa tinerilor neocupați care își găsesc unica hrană spirituală în muzica de jaz, de exemplu (**Il fait des...**) etc., etc.

Trebuie să arătăm că textele nu au nimic extraordinar; ele sînt scrise însă cu simplitate și exprimă lucrurile direct. Cît privește muzica, ea constă din cîntece deosebit de fluide, de curgătoare, a căror melodică de largă accesibilitate este desfășurată în majoritatea cazurilor într-un tempo de vals iar uneori pe ritmuri de marș, ca de pildă „Marile bulevarde”. O mențiune specială e de făcut pentru **Feuilles mortes** de Joseph Kosma, a cărui melodică lirico-dramatică se acordă atît de bine cu conținutul cîntecului generînd totdeauna o emoție profundă, de unde largă popularitate de care se bucură în rîndurile ascultătorilor. Ceea ce ridică enorm valoarea lor este chipul în care sînt



Pour les lecteurs et
les musiciens
de la revue "Musical"
Amical sauveur
Y. Montand

prezentate. Yves Montand este un șansonier care înmănușiază în arta sa cîntul discret redat cu sobrietate și bun gust, mimica mobilă, extraordinar de expresivă, a feței, precum și o gestică dintre cele mai sugestive. Toate acestea concură la redarea cît mai completă a conținutului cîntecului. Une demoiselle sur une balançoire, Le chef d'orchestre est amoureux și Il fait des... au fost cîntecele care au beneficiat într-o mare măsură de toate aceste posibilități de expresie ale interpretului. Dar Yves Montand, cu care e solidar acel umor mușcător și acel spirit spumos specific parizianului, poate fi uneori, atunci cînd interpretarea o cere, profund dramatic, în cînt ca și în expresie. Am avut un bun exemplu în Le chemin des oliviers — acest drum al măslinilor, drum al păcii și al libertății, la marginea căruia se ivesc însă umbrele celor ce și-au dat viața pentru a le apăra.

Yves Montand nu neglijează nimic din ce ar putea contribui la prezentarea cît mai bună a unui cîntec și din acest punct de vedere trebuie să cităm atmosfera pe care o creează uneori prin mijlocirea unui foarte meșteșugit contrast de lumină și întuneric „Flamenco de Paris” cît și uriașa umbră atît de sugestivă a lustragiului, în Les cirqueurs de souliers de Broadway, ingenios proiectată pe o cortină transparentă.

Cîntărețul este acompaniat de o mică formație ritmică alcătuită din pian, chitară, contrabas și baterie,

plus un acordeon. Fiecare din acești instrumentiști — pianistul Bob Castella, chitaristul Henri Crole și acordeonistul Marcel Azzola ca și Paraboschi și Emanuel Soudieux — sînt artiști desăvîrșiți. Ansamblul este articulat perfect, se cîntă cu discreție exemplară, cu nuanțe de o mare finețe.

Spectacolul oferit de Yves Montand a fost interesant nu numai prin superioara delectare artistică pe care ne-a oferit-o, dar și prin minunatul exemplu pe care sperăm că l-au luat la inima toți interpreții noștri de muzică ușoară.

J.-V. PANDELESCU

„Liliacul”

pe cea mai nouă scenă de operetă

Prin înfăptuirile din ultimii ani — Filarmonica și Teatrele de Stat, precum și numeroase ansambluri artistice profesionale sau de amatori — minunatul oraș de la poalele Timpei, importantul centru industrial, economic și universitar, Orașul Stalin, devine pe zi ce trece, un adevărat focar de cultură și artă.

Pe răbojul acestor înfăptuiri încrustăm, cu deosebită satisfacție, ziua de 16 februarie 1957, cînd, într-un cadru festiv și într-o atmosferă de elan și justificată mulțumire, s-a inaugurat Teatrul de Stat de Operetă.

Cladirea noului teatru cuprinde o sală modernă de spectacole dotată cu o foarte bună acustică și vizibilitate, scenă cu instalații tehnice, fosă pentru orchestră, cabine, ateliere, birouri și foaiere spațioase.

După scurte cuvîntări pronunțate de Alexandru Cadar, președintele Sfatului Popular Orășenesc și Barbu Dumitrescu, directorul noului teatru, s-a reprezentat, în premieră, opereta clasică vieneză „Liliacul” de Johann Strauss.

Muzica lui Strauss, melodioasă, optimistă și cuceritoare, apreciată de mii de auditori de pretutindeni, ca și libretul său — în versiunea reușită a lui R. Stegărescu și I. Magnea — (care, sub pretextul unei farse vesele, îndreaptă o șarjă plină de ironie la adresa moravurilor aristocrației și burgheziei vieneze, de la jumătatea secolului al XIX-lea), au găsit în interpreți (în majoritatea lor tineri, dintre care mulți, pînă mai ieri au fost amatori), un buchet de entuziaști slujitori ai artei.

Orchestra dirijată de Dinu Niculescu ne-a impresionat printr-o sonoritate omogenă, lipsită de impurități, prin marea variație de colorit și nuanțe. Sînt de subliniat precizia și claritatea coardelor, sunetul rotund al alăturilor (și în general al suflătorilor), distincția cu care oboiul, flautul și cornul au executat mici solouri, concepția în ceea ce privește stilul lucrării și brioul cu care a fost executată populara uvertură (pe cît de melodioasă pe atît de dificilă din cauza variațiilor de tempo și ritm ca și a multor alternări de accelerări și răriri). Socotim însă că dirijorul, care a pus în conducerea muzicală a spectacolului o remarcabilă competență, trebuie să țină seama de buna acustică a sălii și să folosească la maximum nuanțele indicate în partitură, atît pentru orchestră cît și pentru cîntăreții de pe scenă.

Soprana Smaranda Gaspard, în rolul Adelei, a realizat cea mai bună creație a spectacolului. Ea a făcut cu prisosință dovada că nu este neapărat nevoie de o voce mare pentru a produce emoția artistică așteptată de auditori, ci de o voce de calitate, neforțată, este nevoie de o bună tehnică vocală, de muzicalitate, dicțiune și frazare, calități pe care, alături de un joc de scenă firesc și de înlăturarea căutării succesului cu orice preț, artista le posedă cu prisosință.

În Rosalinda am prețuit însușirile vocale și scenice ale sopranei Georgeta Gava, cîntăreață cu o voce pătrunzătoare care și-a trăit cu multă sinceritate rolul. Este însă necesar să utilizeze o mai bună dicțiune, cu deosebire în registrul înalt.

George Georgescu

la pupitrul orchestrei Radio

Cu multă vervă și convingere a interpretat tenorul Ion Loredan pe Eisenstein, dispunând cu dărnicie de vocea sa unitară și frumos timbrată, reușind să antreneze uneori și pe ceilalți interpreți.

Sîntem convinși că în spectacolele viitoare nu va mai abuza de atîta glas nici în canto și — mai cu seamă — nici în proză, fiindcă acest abuz este dăunător iar față de buna acustică a sălii este o cheltuială inutilă de capital. Mai puțin realizat — poate din cauza emoției sau a oboselii — a cîntat Virgil Răcuci, în rolul lui Alfred, deși a depus un efort lăudabil pentru a se integra rolului interpretat.

Andrei Grösly în Falke a cîntat și s-a mișcat pe scenă cu prestață, vîdind, în afară de o voce admirabilă și talent muzical. Trebuie însă să-și precizeze impostazia: bariton sau tenor?

Aceleași aprecieri despre vocea aproape tot așa de bună a lui Jean Penciu (Franck) care, pentru a deveni un bun cîntăreț mai are nevoie de studii serioase.

Corecți în rolurile interpretate: Elena Badioc (Ida) Liviu Butnariu (Blind), Ion Podăreanu (Orlovsky) și Toma Panaitescu (Luigi). Un cuvînt bun merită Gh. Popoiu care ne-a înfățișat un Frosch mucalit și spiritual. Numai că vocea sa tînără și cu un timbru nealterat nu seamănă de loc a voce de bețiv.

Corul însumînd 26 elemente a cîntat cu însuflețire, participînd cu suficiență sunetele la acțiunea operetei.

Baletul, ca și corul, format mai mult din tineri amatori, a stîrnit admirația spectatorilor în desfășurarea unei suite de dansuri care a culminat cu o apoteoză a valsului, plină de farmec tineresc.

Caldă prețuire se cuvine directorului noului teatru de operetă din Orasul Stalin, Barbu Dumitrescu, care a avut, pe lîngă alte sarcini și răspunderea direcției de scenă. El a realizat un spectacol bine încheiat și la un apreciabil nivel artistic. În munca sa devotată cauzei artei a știut să-și apropie pentru terminarea clădirii și înzestrarea teatrului cu toate cele necesare, a întorsul neprecupețit al Sfatului Popular Regional și Orășenesc, ca și al unor întreprinderi și instituții locale și din Capitală, asigurîndu-și în același timp și colaborarea prețioasă a Filarmonicii locale, a dirijorului Dinu Niculescu pentru conducerea muzicală, Oleg Danovski pentru coregrafie, Gr. Zincovschi, pentru decoruri, Vlad Sava pentru pregătirea corului.

Condițiile îmbucurătoare în care s-a inaugurat noul Teatru de Stat de Operetă din Orașul Stalin ne îndreptătesc sorața că în viitor pe această scenă se vor da spectacole de operetă și operă de o înaltă calitate artistică.

AL. COLFESCU



Scenă din actul al doilea al operetei „Liliacul”, în montarea de la Orașul Stalin: Smaranda Gaspard (Adela), Ion Loredan (Eisenstein), Ion Podăreanu (Orlovski)

În ultima zi — 21 februarie — a conferinței pentru probleme de muzicologie care reunea pe delegații radiodifuziunilor afiliate organizației O.I.R., orchestra simfonică Radio a avut fericitul prilej de a concerta sub bagheta maestrului George Georgescu. Fără a aduce prime audiții, concertul al cărui program a fost alcătuit din lucrări binecunoscute marelui public, a reprezentat totuși un eveniment prin nivelul înalt al interpretării, animată de acel suflu sărbătoresc care deosebește manifestările artistice ieșite din comun, de cele banale. Dirijorul, într-o formă admirabilă, a excelat printr-o vigoare și un nerv ritmic ce au imprimat execuției un dinamism neobișnuit, reușind să împropăteze pagini geniale, dar ale căror frumuseți numai interpretările de autentică trăire pot să le pună într-o lumină mereu nouă.

Am reascultat cu plăcere, la început, Suita de dansuri din baletul „Nunta în Carpați” de Paul Constantinescu, lucrare ce își vădește vitalitatea, nedezmîntită, după atîția ani de la apariția ei. Ea rămîne un exemplu de prelucrare plină de originalitate a temelor folclorice, care arată că, atunci cînd e realizată cu asemenea măiestrie orchestrală și savoare armonică, folosirea melodiei populare autentice nu păcătuiește cu nimic împotriva principiilor moderne de creație. Maestrul Georgescu a interpretat lucrarea devenită „clasică” în repertoriul său, cu o tinerete entuziastă, făcînd să reiasă toată seva instrumentației colorate și dînd fiecărui ritm din suita de dansuri valoarea lui expresivă specifică. Și dacă toată voioșia chefului de nuntă a trăit în acele strigături ale flăcăilor imitate cu atîta haz de tromboni, tot atît de autentică a fost și jalea „Flăcăului trist” din originala nocturnă ce precede încheierea suitei.

Valentin Gheorghiu e dintre acei artiști în necontenită evoluție, care aduc ceva nou la fiecare apariție în public și nu fixează tîlmăcirea unei anumite lucrări la o schemă fixă, stabilită o dată pentru totdeauna; insirația momentană are un rol important în procesul creației sale interpretative (fără ca aceasta să aibă de altfel nimic improvizatoric). Astfel privită a fost interesantă concepția proprie pe care a prezentat-o de astă dată asupra Concertului în la minor pentru pian și orchestră de Schumann, cavodoperă cu multe fațete, care poate lua o înfățișare sau alta după felul în care e luminată de personalitatea solistului. Hotărît lucru, nu lirismul a fost precumpănitor în această din urmă interpretare a lui Valentin Gheorghiu, dar felul cum a filtrat poezia schumanniană printr-un impuls volitional permanent susținut, care și-a aflat culminarea firească în finalul concertului, a asigurat redării o unitate convingătoare. Faptul că nota predominantă a fost cea de tensiune și nu de visare, a scos de altfel în evidentă arhitectonica solidă a lucrării, concepută larg, de un Schumann constructor, care părea a nu avea prea multe afinități cu creatorul suitelor de miniaturi de genul „Carnavalului”. Sunetul pianistului n-a apărut consistent, de o prezență concretă — fără duritate — iar firul muzical a fost susținut cu o logică permanent trează. Am rețut, poate, doar că relaxarea cerută în scurtul „Intermezzo” nu a fost mai efectivă și că ideile muzicale — ne referim la trecerea către partea mediană a formei de lied — au apărut aci înodate fără „cezura” firească. În schimb, finalul a fost dominat cu un suflu impresionant și o consecvență ritmică nedezmîntită, care — să sounem lucrurilor pe nume — lipsește celor mai mulți din interpretii concertului, incapabili să-și distribuie rezistența tehnică și mai ales resursele avîntului interior pe o suprafață muzicală foarte mare — dacă ne gîndim la

faptul că nu oferă solistului nici o clipă de răgaz, de adunare de forțe (excepție făcând doar fugato-ul orchestrei). Excelent a fost acompaniamentul maestrului Georgescu; slobozind toate vocile orchestrei, chiar pe cele ce apar de obicei mai ascunse, dirijorul a împrumutat desfășurării muzicale un caracter cu adevărat simfonic, relevând superioritatea lucrării lui Schumann asupra altor concerte romantice, în care domină monologul instrumental.

Dintre cele două piese de Chopin acordate de solist ca supliment, am gustat îndeosebi pe prima, Nocturna opus 15 nr. 2 în Fa diez major, redată cu sentimentul just al poeziei sale delicate, luminată de acele pasaje de „coloratură pianistică” al căror secret Valentin Gheorghiu îl posedă pe deplin.

Sînt, într-un concert bun, anumite „momente psihologice”, care concentrează atenția ascultătorului, și unde se concretizează cu cea mai mare forță înriurirea emoțională pe care o are interpretarea asupra sa. Un asemenea moment a fost, în execuția „Simfoniei patetice” de Ceaikovski, începutul dezvoltării din prima parte, în care temele intră în focul unei lupte decisive. Dramatismul înceștării a fost redat de George Georgescu la limita superioară a tensiunii și rareori ne-a fost dat să auzim Orchestra Radio răspunzînd cu o asemenea eficacitate intențiilor dirijorului. Secretul succesului interpretării lui Georgescu rezidă în faptul că el nu se teme să exprime, în toată amploarea lui, patetismul simfoniei, că nu caută să-l ascundă — nici chiar în sentimentala temă a doua din prima parte — și că astfel dă glas mare și generos romantismului ceaikovskian, care, chiar dacă ne identificăm mai mult sau mai puțin cu el, acționează încă, nedezmințit, asupra oricărui auditoriu.

Desigur că intensitatea interpretării nu a putut fi menținută tot timpul la același nivel; culmile le-am aflat în prima și ultima parte a simfoniei. Totuși faptul că în mișcarea a doua orchestra a cîntat „Allegro” dar nu și „con grazia” și că pe alocuri sonoritatea n-a fost tocmai transparentă, nu poate diminua impresia lăsată de o execuție care a stabilit definitiv calificarea acordată de orice iubitor de muzică unei asemenea seri, atunci cînd își amintește că a asistat la un „concert mare”.

ALFRED HOFFMAN

Orchestra de cameră

S-a căutat în cîteva rînduri să se creeze la noi o orchestră de cameră, și încercările, deși nelipsite de succese inițiale, s-au oprit în genere la primul concert. Orchestra de cameră alcătuită de curînd dintr-un mînunchi de instrumentiști aparținînd principalelor formații simfonice din București (Filarmonica, Radio și Cinematografia), sub conducerea lui Mircea Cristescu, pare să fi depășit acest prag periculos, o dată cu cel de-al doilea concert: și este de nădăjduit că ea va deveni într-adevăr o formație statornică, date fiind rezultatele muzicale excelente pe care le-a obținut pînă acum și spiritul nou pe care îl aduce în lumea orchestrelor noastre.

Insuși faptul persistenței acestei formații indică o seriozitate și o consecvență morală mai ridicată ca de obicei. Într-adevăr, noua „orchestră de cameră” se caracterizează printr-o remarcabilă conștiințiozitate a membrilor săi, prin acuratețe, dezinteresare și acea „disciplină liber consimțită”, venită din participarea lăuntrică și din dragostea adevărată de muzică a fiecăruia, despre care se vorbește mult în orchestrele noastre, dar care se întîlnește rar în practică. Într-o formație de cameră, în care fiecare instrumentist are un rol esențial, asemenea factori sînt de primordială importanță. Un bun ansamblu de acest fel nu este numai o reușită îmbucurătoare prin sine, ci un adevărat mijloc de educație muzicală, un exemplu pentru formațiile mari, simfonice, a căror calitate se obține prin amplificarea acestui spirit al corectitudinii și participării in-

tense a fiecărui orchestrant, prin amplificarea spiritului „Muzicii de cameră”.

Insușirile specifice unui bun ansamblu de cameră s-au evidențiat încă din primele piese pe care noua orchestră le-a executat în concertul ei de debut la Ateneul R.P.R. Concerto grosso op. 3 nr. 5 de Händel și Concertul brandenburgic nr. 1 în fa major de Bach. Piese aparent simple, ele sînt în realitate foarte pretențioase, fiind de o mare transparentă, cerînd o deosebită calitate a sonorității și puritate de stil. Tocmai de aceea s-a putut aprecia la justa sa valoare sunetul calitativ al orchestrei, obținut prin identitatea arcușelor și emisiunii, prin faptul că instrumentiștii nu „forțază” tonul și se străduiesc ca el să rămînă plăcut și rotund; la aceasta se adaugă promptitudinea de răspuns la intențiile dirijorului, în frazare și nuanțe; căldura și sinceritatea expresiei, provenită dintr-o unitate care asimilează colectivul unei personalități — unui interpret unic. Toate aceste însușiri ale ansamblului sînt stimulate și puse în valoare de dirijorul excepțional de înzestrat care este Mircea Cristescu: sensibil și în același timp judicios organizat în concepția sa, rafinat în amănunte dar atent la linia întregului, minuțios și izbutit să imprime fluiditate desfășurării pieselor, subtil și riguros, el întrunește într-un grad înalt însușirile complexe care fac un adevărat șef de orchestră și care nu se întîlnesc prea des adunate într-o asemenea sinteză armonioasă.

Concertul brandenburgic ne-a dat prilejul să prețuim calitatea suflătorilor (corni, oboi), precum și limpezimea planurilor sonore, vocile instrumentale reliefîndu-se net dar în același timp împletindu-se într-un tot organic. Cu mare suplete și discreție, și rămînd în același timp prezentă, a acompaniat orchestra, în concertul de oboi de Cimarosa, pe solistul Pavel Tornea: precis, corect și rutinat, l-am fi dorit poate mai cald și mai poetic în acest concert saturat de melodie generoasă și însoțită. Execuția simfoniei în sol minor de Mozart a izbutit un lucru rar: echilibrul între intensitatea expresiei și puritatea mozartiană a stilului, un caracter „pre-beethovenian” care însă nu depășește limitele stilistice proprii acestei muzici. Aci însă s-au resimțit și limitele orchestrei, datorite chiar specificului său, numărului redus de componenți: mijloacele sonore insuficiente au determinat un efort de amplificare a sunetului, avînd drept rezultat o sonoritate mai puțin frumoasă decît în restul concertului; este un amănunt care n-a alterat însă concepția de ansamblu și meritele indiscutabile ale execuției.

Al doilea concert al formației — într-un mod aparent paradoxal — a fost mai puțin egal ca nivel decît primul. Ceea ce pare și mai ciudat este că inegalitatea n-a venit din faptul abordării unui repertoriu mai larg decît cel „clasic” din primul concert. Dimpotrivă, realizările mai bune s-au obținut de această dată în piesele contemporane ce au alcătuit partea a doua a programului. O idee fericită a fost aceea de a se executa piese contemporane românești (după cum a subliniat într-un cuvînt introductiv prof. M. Andricu). „Concertul pentru orchestră de coarde” de Sigismund Toduța (versiunea inițială, nemodificată) — lucrare ce vădește solidul simț arhitectonic și măiestria compozitorului, dar se resimte de o anume monotonie datorită în special uniformității armoniilor, aspectului lor exclusiv modal, de o consecvență puțin obositoare, ca și aceea a melodiceii deduse dintr-o celulă unică — a fost îngrijit executat. „Pavana pentru o infanță defunctă” de Ravel a impresionat prin perfecțiunea suflătorilor, prin finețea și sensibilitatea corzilor: o interpretare diafană, grațioasă, plină de simțire discretă și de bun gust evocînd acele „Fêtes galantes” ale lui Verlaine sau tablourile lui Watteau. Nuanțat și precis a sunat orchestra de coarde în „Serenada” de Benjamin Britten, interpretată și de această dată de tenorul V. Teodorian și de cornistul I. Bădănoiu cu multă muzicalitate și farmec poetic.

În concertul de Haydn, violoncelistul A. Capitanovici — datorită desigur și lipsei sale de experiență solistică din ultimii ani — s-a prezentat sub așteptări și sub propriul său nivel din repetiții, ceea ce a imprimat execuției un aspect de nesiguranță și labilitate. Mai

puțin izbutită încă a apărut prima piesă din program — „Concerto grosso” nr. 8 de Corelli. A fost îndecosebi vina „Concertino”-ului care, după un început ratat, nu a izbutit să regăsească stilul, liniștea și linia necesară. Credem că aci, în această piesă care pune probleme minime de „tehnică”, dar unele mari de interpretare, s-a resimțit o deficiență: aceea a repetițiilor neîndestulătoare și în condiții defavorabile, a insuficienței lui „rodaj” al orchestrei. Ca orice început, nici acesta nu e ușor: este însă neîndoielnic că forurile în drept (Ministerul Culturii și Uniunea Compozitorilor) vor sprijini laudabila inițiativă a „orchestrei de cameră”, pentru ca ea să poată da roadele cele mai bune, demne de talentul, străduințele și aspirațiile investite într-însa.

MIHAI RĂDULESCU

Requiemul de Verdi

La 9, 10, 11 și 14 februarie, în Sala Ateneului, Orchestra Simfonică și Corul Filarmonicii de Stat „George Enescu” și un cvartet vocal format din protagoniști ai Teatrului de Operă și Balet, sub conducerea dirijorului Egizio Massini, au prezentat „Requiemul” de Verdi (executat în primă audiere la noi în țară, la 26 martie 1936 de Orchestra „Filarmonica” și Corul „Carmen”, sub bagheta lui Ionel Perlea).

Lucrare vocal-simfonică de mari proporții, începută în 1868, la moartea lui Rossini (cînd Verdi a scris numai o parte „Libera me”), terminată și executată în 1874, pentru comemorarea unui an de la moartea poetului italian Manzoni, „Requiemul”, deși folosește obișnuitele texte religioase ale slujbei funerare, totuși nu urmează tradiția misticismului catolic. Din contră, este ușor de recunoscut în bogăția de melodii, nu numai intonații complet necanonice, foarte asemănătoare cu cele din operele marelui compozitor (în special cu cele din „Aida”, pe care Verdi a scris-o cam în același timp), dar chiar și intonații populare italiene.

Verdi nu întrebunțează orga, însă, în afară de soliști și cor, utilizează o orchestră mărită.

Reluarea de cîteva ori pe parcursul întregii lucrări, a fragmentului „Dies irae” (Allegro agitato), prilejuiește orchestrei o participare mai activă la tematica „Requiemului”, căruia îi asigură o unitate și mai încheată.



Cunoscător al stilului verdian, dirijorul Egizio Massini a condus cu multă siguranță, păstrînd „Requiemului” caracterul său general, imprimînd fiecărei părți trăsătura respectivă și reliefind mulțimea contrastelor.

S-au bucurat de o justă și apreciată interpretare: introducerea la „Requiem” ca și execuția — în general — fără reproș a fragmentelor: „Dies irae”, „Sanctus” și a părții a șaptea „Libera me”.

S-ar fi cuvenit evitate un mic decalaj între trompetele din orchestră și cele dinafară și unele sonorități mai aspre ale alăturilor din „Tuba mirum”. Flautul și picola în „Lux aeterna”, acompaniind pe mezzo-soprană, nu au respectat întocmai nuanțele și finețea cerută de text, spre deosebire de oboi și clarinet care au acompaniat pe soprana solo cu ton catifelat și mare finețe.

Corul pregătit temeinic, cu accentele de intensitate, culoare, respirație și dicțiune, de dirijorul său D. D. Botez (dirijor adjunct V. Pîntea) a sunat plăcut și bine unificat, dînd dovadă de o remarcabilă suplețe. Subliniem execuția recitativului introductiv „Requiem aeternum”, planurile sonore bine evidențiate în alternarea vocilor din „Kyrie eleison” și în fuga din „Sanctus” (unde corul este divizat în opt voci), claritatea și susținerea tonului din părțile „a capella”, ca de exemplu în „Te decet hymnus”, energia și promptitudinea din agitatul „Dies irae”, rotunjimea sonorității

bașilor din „Rex tremendae” și recitativul din „Libera me”, spus de întregul cor ca de o singură voce. Totuși a fost evidentă insuficiența debitului vocal al bărbaților în fuga din „Sanctus”, cînd vocile femeiești au fost mult mai pregnante, în timp ce ale bașilor și tenorilor au fost mai slabe, contopindu-se uneori cu orchestra. Pe drumul maturității forței sale interpretative, corul va trebui mărit, în special cu elemente bărbătești, bine selecționate.

Din cvartetul vocal s-a desprins luminos soprana Maria Voloșescu care, provenind din mijlocul corului operei, a fost promovată solistă în anul 1952. Dotată cu o excepțională voce dramatică dar și cu posibilități de soprană lirică, cîntăreața pune în slujba expresiei artistice o subtilă muzicalitate și o bună tehnică vocală, care îi permite să folosească, în orice registru, o gamă largă de nuanțe și culori. Astfel a intonat cu multă cantabilitate „Recordare Jesu pie”, realizînd în acut un pianissimo de o rară puritate. Artista a atins treapta cea mai înaltă a măiestriei sale în finalul „Requiemului” („Libera me”) cînd a trecut cu ușurință prin dificultățile partiturii, în special în „Andante”, acompaniată de corul „a capella”.

A executat de asemenea cu plină voce, siguranță și strălucire, o vocaliză în care atacă do acut, pentru ca, după cîteva măsuri, la o diferență de două octave (do grav) să soptească (aproape imperceptibil dar cu voce impostată), un ultim și emoționant „Libera me. Domine...”

Am găsit-o în progres pe mezzo-soprana Elena Cernei. Ajutată de ușurința cu care și-a unificat — în mare parte — registrele și de însușirea de a putea cînta, cînd este nevoie, cu voce liniștită, ea și-a apropiat în bună măsură stilul oratoriului. S-a remarcat în „Liber scriptus” și în „Recordare”. Textul muzical cere însă și mai multă nuanță.

Tenorul Mihail Știrbei, în afară de vocea sa clară și plăcut timbrată, a vădit o insistență preocupare de a se adapta genului, printr-o manieră adecvată și prin evitarea portamentelor. El ne-a mișcat în „Qui Mariam absolvisti” și a fost deosebit de expresiv în „Hostias...”

Basul Mircea Buciu, deși nepotrivit stilului sever al „Requiemului”, unde s-ar fi cerut o voce mai suplă, de bas cantabil, a pus totuși mult suflet în „Lacrymosa dies illa” și — în general — o grijă laudabilă pentru justetea tonului, dicțiune și frazare.

Marea afluență de care s-au bucurat cele patru concerte și repetițiile generale ale „Requiemului” lui Verdi căldura și entuziasmul cu care au fost primite, au arătat prețuirea acordată de publicul nostru, atît nemișcîtorului compozitor și valoroasei sale creații, cit și muncii și realizărilor tuturor interpreților.

AL. A. C.

Organistul G. Fischinger

Deși nu are decît 26 de ani, Günther Fischinger, astăzi organist de catedrală la Schwäbisch Gemünd, este de pe acum un interpret care a depășit etapa începuturilor carierei artistice, afirmîndu-se de-a lungul a numeroase turnee întreprinse în Olanda, Belgia, Elveția, Uniunea Sovietică, Cehoslovacia etc.

La București, Fischinger a susținut un recital, remarcabil în primul rînd prin programul său și a fost solistul concertului orchestrei Filarmonica de stat „George Enescu” (sîmbătă 23 și duminică 24 februarie).

Este necesar să subliniem ca un element caracteristic lui Fischinger acest judicios și totodată variat reperțoriu, care îngăduie ascultătorului să aprecieze mai bine dimensiunile posibilităților interpretului, înlesnindu-i în același timp cunoașterea unor lucrări mai puțin cîntate la noi ca „Fantezia în fa minor” de Mozart, „Marea piesă simfonică” de Franck sau a unor lucrări de compozitori ca Louis Nicolas Clérambault, Henry Purcell,

Louis Vierne... Nu au fost neglijate nici piesele de bază ale literaturii instrumentului: Fantezia și fuga în sol minor, Toccata și fuga în re minor de Johann Sebastian Bach, Concertul nr. 4 în fa minor pentru orgă și orchestră de Haendel. Cît despre concertul în do major de Haydn, probabil conceput inițial ca un concert pentru pian, el apare nesemnificativ din punct de vedere al compoziției (avînd o exclusivă valoare istorică de lucrare din prima tinerete) și în consecință inconsistent ca problematică de realizare. Ca instrumentist, Günther Fischinger are o seamă de calități evidente: cultura muzicală care se traduce în seriozitatea și ținuta artistică a interpretărilor sale ca și în subtila sesizare a stilurilor felurite ale feluriților creatori, o anumită înclinație către latura poetică a muzicii, către imaginile de încîntătoare simplitate și puritate. Este foarte ciudat și poate chiar impropriu caracteristicilor instrumentului în sine, dar Fischinger mai puțin convingător în sfera construcțiilor sonore grandioase, impunătoare, este admirabil în realizarea miniaturilor de gingașă și senină atmosferă.

Astfel măreția și intelesurile de înaltă spiritualitate ale Fanteziei și fugii în sol minor ca și ale Toccatei și ale fugii în re minor nu s-au dezvăluit în execuția parcă lipsită de echilibru, de coeziune și mai ales de acea soliditate de granit pe care trebuie să le aibă întregul edificiu sonor. Lipsa de riguroasă susținere ritmică a stat la baza acestor deficiențe. S-a întîmplat același lucru cu strălucitoarea simfonie pentru orgă a lui Louis Vierne (compozitor francez — 1870—1937) oferită în supliment, în care interpretul deși a debutat cu o extraordinară vigoare și stăpînire a instrumentului, nu s-a menținut la acest nivel de încordare emoțională și tehnică, bruscînd pulsația ritmică și știrbind astfel claritatea armoniei deosebit de interesante. Despre sonoritatea ștearsă și mai puțin pătrunzătoare în registrul grav, nu putem vorbi fără a reaminti de deficiențele basilor orgei pe care a cîntat Fischinger.

În schimb, cele trei piese (Preludiu, Coral, Mars) din suita în re major de Purcell ca și fragmente din „Cartea pentru orgă” de Clérambault (1676—1749, ultima personalitate proeminentă din școala clasică a organiştilor francezi) a fost în adevăr încîntătoare prin eleganța interpretării, care a reliefat fragilitatea și naivitatea muzicii acestor vechi maeștri. La fel și „Concertul în do major” de Haydn, cu acea specifică simplitate apropiată mai mult de atmosfera compozițiilor preclasice.

Compusă în 1791, anul „Flautului fermecat” și al Requiemului, anul ultim al vieții lui Mozart, „Fantezia în fa minor” Kv. 608, este stilistic vorbind un capitol izolat al creației mozartiene din această perioadă. „O lucrare de orgă pentru un orologiu” a notat compozitorul pe această partitură concepută în stilul sever al lui Bach (fixînd astfel destinația compoziției pentru o orgă specială montată în cutia unui orologiu pe care se pare că ar fi fondat-o un oarecare conte Deym). În această monumentală piesă de construcție tripartită — Allegro, Andante, Allegro — Fischinger a dezvăluit întreaga sa măiestrie, de la cizelarea instrumentală pînă la construcția sobră, concisă, susținută de expresive contraste.

Relevăm și interpretarea izbită a „Marei piese simfonice” de Cezar Franck (din grupul de 6 piese pentru orgă compuse între anii 1860—1862). Compoziție de proporții vaste, a cărei execuție cere nu numai stăpînire deplină a instrumentului ci și însușirea stilului grandios și totodată subtilitatea rafinată a lui Frank. „Marea piesă simfonică” anticipează nu numai ca perioadă de compoziție ci și ca atmosferă generală, ca detalii de construcție, celebra simfonie în re minor a maestrului (și temele principale se înrudesc). Ambele aceste ultime lucrări au ridicat nivelul recitalului. La statornicirea unei concluzii de ansamblu asupra artei lui Günther Fischinger, a contribuit și execuția concertului lui Haendel „Cucul și privighetoarea”: este un instrumentist cu o concepție matură, bun gust, posibilități tehnice și expresive în plină dezvoltare.

Festival

„Iuliu Mureșianu”

În 10 februarie a avut loc în sala mare a Casei universitarilor din Cluj, un concert comemorativ „Iuliu Mureșianu” dat de Filarmonica de Stat, în colaborare cu Filiala Uniunii Compozitorilor și Conservatorul de muzică „George Dima”, cu prilejul împlinirii unui an de la moartea regretatului compozitor.

Înmănunchind cîteva din lucrările reprezentative ale lui Iuliu Mureșianu, programul concertului a cuprins Suita I-a romînească pentru orchestră, Suita II-a „Romantică”, Concertul pentru pian, Concertul pentru fagot, Concertul pentru corn (ultimele două în primă audiție), aparținînd unor etape diferite de creație. Am avut o imagine complexă asupra drumului parcurs în cele aproape trei decenii de activitate, a evoluției stilului compoizistic care se distinge printr-o continuă tendință de innoire a limbajului muzical și prin originalitate.

Continuînd și dezvoltînd tradițiile înaintașilor muzicii romînești, muzica lui Iuliu Mureșianu inspirată de folclorul ardelenesc, este legată de imaginile bogate ale vieții, în care se oglindește mai cu seamă chipul sufleteș al țăranelui român.

Suita lui Iuliu Mureșianu nu constă dintr-o simplă succesiune de dansuri stilizate în care elementele melodio-armonice joacă rolul principal în realizarea contrastului, ci sint imagini de viață și trăiri emoționale ce poartă titluri poetice sugestive. Aici își găsesc loc sentimente diverse, de la forța clocotitoare a unui tablou de petrecere țărănească, la „bocetul” străbătut de lirism generos; de la poezia și farmecul tabloului „vara pe cîmp”, pînă la evocarea unor amintiri dure-roase în „Poveste tristă” din Suita II-a „Romantică” și zburdălnicia tinerească din suita IV-a pentru copii.

Preocupările cele mai de seamă ale lui Iuliu Mureșianu au gravitat în jurul genului de suită și al concertului instrumental. Acestea au fost căile principale prin care s-a adresat ascultătorilor, pe care i-a făcut să vibreze sincer și robust la auzul muzicii sale melodioase, expresive și de un bogat colorit orchestral.

Fie că prelucrează melodiile unor cîntece și dansuri folclorice, multe cu rezonanță arhaică, fie că acestea izvorăsc din fantezia compozitorului, intonațiile muzicii populare sint întotdeauna prezente în creația lui Iuliu Mureșianu.

Străin de latura estetizantă și de falsul inovatorism, el a rămas credincios, pînă la urmă, unui stil limpede și sincer, fără a fi banal sau simplist. Concertul romînesc pentru pian și orchestră, pentru a ne limita numai la acest exemplu, dovedește că autorul era preocupat permanent de a îmbogăți expresivitatea limbajului muzical, mergînd pînă la folosirea gamei hexatonale, la suprapuneri de acorduri îndrăznețe, la armonii în care se integrează de fapt însușirile modale ale folclorului ardelenesc.

Contribuția adusă de Iuliu Mureșianu muzicii romînești constă și în faptul că a fost printre primii compozitori care a abordat genul concertului instrumental și mai ales pentru instrumente de suflat. Concertul pentru pian și orchestră se situează printre primele lucrări romînești de acest gen, iar concertele pentru corn, fagot, trompetă (ultimul din păcate rămas neorchestrat), cîte exemple au înaintea lor? Desigur, Iuliu Mureșianu nu a fost deschizător de drumuri, un inovator în sensul adevărat al cuvîntului, ci un compozitor care a sesizat modest, fără emfază, unele lipsuri în muzica noastră, căutînd să le înlătore potrivit cu talentul, forța și priceperea de care dispunea.

Concertul comemorativ Iuliu Mureșianu organizat de Filarmonica din Cluj, împreună cu instituțiile de artă amintite, a constituit un modest omagiu închinat memoriei compozitorului.

La noul studio pentru tineret

Duminică 25 februarie Filarmonica de Stat „George Enescu” din București a deschis porțile noului Studio al Tineretului în localul fostului Teatru al Ateneului. Față de vechiul studio unde aproape timp de trei ani s-a dus o activitate susținută, noua sală de capacitate mai mare, bine amenajată, mult mai proprie manifestărilor muzicale de cameră, are toate șansele să devină în scurtă vreme un adevărat șantier al tinerilor noștri interpreți.

Programul concertului inaugural consacrat în întregime creației muzicale românești ne-a oferit alături de piese mai cunoscute și o primă audiere: Cvartetul nr. 2 în do major de Wilhelm Berger, cu care a început concertul. Scrisă în anul 1956, lucrarea tinărului compozitor și interpret Wilhelm Berger, se caracterizează față de piesele sale anterioare de același gen, printr-o arhitectonică mai echilibrată, prin dezvoltări tematice ample, dinamizate prin interesante procedee polifonice. Deși manifestă pe alocuri unele influențe mai ales regeriene (în partea I-a), lucrarea dovedește o stăpânire deplină a scriiturii pentru cvartet de către compozitor, care s-a străduit să realizeze o muzică expresivă de bună calitate. În ciuda unor mici deficiențe de execuție (de pildă în dezvoltarea părții I-a) datorită de bună seamă unui prea mic număr de repetiții, Cvartetul Uniunii Compozitorilor a prezentat lucrarea în condiții destul de bune. Tema energică, avântată, a primei părți sau melodia vioaie a Scherzo-ului, ritmul ostinat al violoncelului din partea a III-a, apoi strigătul expresiv al violinei prime, urmat de cantilena aceleiași instrument, fugato-ul realizat sugestiv prin intrările succesive ale celor patru instrumente, fraza lirică voit romantică pentru sublinierea contrastului emoțional al aceleiași părți, buna dispoziție din Rondo-ul final, -- iată momentele mai importante ale lucrării în care eforturile conjugate ale instrumentiștilor au realizat o unitate comună de vederi, tălmăcind-o expresiv.

În continuarea concertului, harpista Ileana Pitca a prezentat un reușit program de piese din literatura noastră de muzică de harpă. Invingându-și propria emoție mai ales din prima piesă, Cântec de leagăn de Umberto Pession, ea a realizat un crescendo în interpretarea piesei „Povestioară” de Marțian Negrea, atingând punctul culminant în „Colindele” lui Tiberiu Brediceanu. Aci Ileana Pitca a reușit să ne producă clipe de incitare printr-o redare perfectă a gingășiei și grației acestei minunate lucrări. Partea întâia a Sonatei pentru harpă de Bogdan Moroianu prin scriitura ei mai complicată, a constituit pentru tinăra harpistă piesa cea mai grea, pe care însă a reușit s-o interpreteze cu convingere, învingând multe din dificultățile tehnice.

În partea a II-a a concertului, soprana Geta Bălan acompaniată la pian de Nicolae Rădulescu, a prezentat un program variat de lieduri. Această talentată cântăreață, care regretăm că apare destul de rar pe estradele noastre de concert, posedă o voce caldă, rotundă și egală în diferitele registre, o bună dicțiune și multă muzicalitate. În liedurile pe versuri de Eminescu, Geta Bălan a redat cu finețe atmosfera oarecum sumbră din „Ce stă vîntul să tot bată” de Mihail Jora, conținutul filozofic al piesei „Dintre sute de catarge”, prospețimea pasionată, umbrită de o ușoară melancolie, a liedului „Și dacă ramuri...” (interpretată în supliment la cererea publicului), acestea din urmă compuse de Doru Popovici. Dozarea planurilor sonore prin treceri expresive de la forte la piano, din registrul mediu spre acut, a fost admirabil redată în liedul „Prin pădure” de Constantin Silvestri pe versuri de Heine. Cântăreața a subliniat apoi căldura liedului „Eu te-am iubit” de Diamandi Gheciu pe versuri de Pușkin, piesă care se bazează de la început pînă la sfîrșit pe susținerea

unei accentuate creșteri emotive, și a realizat o interpretare aleasă a „Povestei rozei” de Marțian Negrea pe versuri de Veronica Micle. Legenda gingașei roze minunat evidențiată de muzica lui M. Negrea, ne-a dezvăluit încă o dată resursele interpretative ale cântăreței: frazare, tehnică vocală, înțelegere deosebită a versurilor. Acompaniamentul la pian susținut de Nicolae Rădulescu a contribuit în egală măsură la reușita interpretării liedurilor.

În încheierea concertului, Cvartetul Uniunii Compozitorilor a executat suita „Pe Argeș în sus...” de Teodor Grigoriu. Lucrarea destul de dificilă dar în același timp interesantă prin prospețimea ce o degajă la fiecare nouă ascultare, este cunoscută nu numai din sălile de concerte sau din înregistrările pe discuri, în interpretarea aceleiași formații, dar și prin difuzarea ei la stațiile de radio; ea a marcat punctul artistic maxim al concertului. Calitățile piesei ca și execuția ei le-am aflat la un nivel artistic înalt. Publicul a răsplătit cu aplauze îndelungate reușita acestui concert inaugural, care socotim că este de bun augur pentru activitatea viitoare a studioului.

SILVIAN GEORGESCU

Orchestra de amatori „Dinu Lipatti”

Orchestra simfonică de amatori „Dinu Lipatti” a luat ființă în toamna anului 1955. Grupînd o serie de elemente talentate (absolvenți de Conservator, instrumentiști cu practică muzicală temeinică), dirijorul Marin Roșescu (arhitect) a reușit ca în scurt timp să realizeze o formație puternică, echilibrată, entuziastă și de calitate. După o serie de concerte la Banca de Stat, UCECOM și Institutul de Construcții, orchestra „Dinu Lipatti” și-a dat „examenul” la Ateneul R.P.R. interpretînd un program atrăgător dar dificil: J. Chr. Bach (Simfonia în si bemol major), Vivaldi (Concertul pentru violoncel și orchestră de coarde în re major), Weber-Piatigorski (Adagio și Presto pentru violoncel și orchestră) și Haydn (Simfonia nr. 94 în sol major „Surpriza”). La aplauzele auditorilor s-au mai acordat, în supliment, două lucrări de Mozart (Gavota pizzicato și uvertura operei „Nunta lui Figaro”).

Nivelul general al interpretării a întrecut așteptările. Spre bucuria noastră și a tuturor acelor care salută apariția unei noi realizări artistice, „Simfonia” de J. Chr. Bach, dacă în Allegro assai a trădat emoția instrumentiștilor, a cunoscut însă în Andante și Presto o revenire la poezie și simplitate cuceritoare. Ne manifestăm rezerve asupra stilului mult prea liber și neconform epocii lui Bach în care a fost executată simfonia.

Cele două lucrări concertante pentru violoncel s-au bucurat de prețiosul concurs al virtuosului Radu Aldulescu, artist emerit al R.P.R. și laureat al premiului de Stat, care a știut să imprime formației o sobrietate și un stil mai propriu, mai adecvat, de interpretare. Orchestra a acompaniat cu multă finețe și atenție pe solist, realizînd momente remarcabile în Larghetto și Allegro-ul final din concertul lui Vivaldi. Radu Aldulescu a apărut mult degajat în fața publicului, bine studiat ca tehnică, strălucitor în Presto-ul de Weber, însă puțin aspru în părțile lente. Simfonia „Surpriza” de Haydn a avut darul să dezvăluie unele posibilități ale formației; amployare de sonoritate, sobrietate de interpretare. Nu e mai puțin adevărat că dificultățile lucrării lui Haydn au arătat și unele scăderi mai accentuate, care sperăm să fie remediate în viitor: decalaje între grupele instrumentale, lipsă de acordaj, menținerea permanentă în nuanțele de forte și nerealizarea celor de piano.

În general, orchestra „Dinu Lipatti” trebuie să lupte

pentru coeziunea compartimentelor și pentru atingerea nuanțelor fine, care îi asigură controlul permanent al intonației.

Succesul colectivului se datorește în mare măsură arhitectului Marin Roșescu, dirijorul și animatorul orchestrei. După o practică îndelungată în fruntea formațiilor de amatori, Roșescu a apărut la pupitrul unei orchestre simfonice. Gestul său măsurat, sigur, elegant, gustul și simțul artistic, toate dublate de o rară modestie, i-au atras simpatia publicului. Desigur că Roșescu mai are de învățat (poate într-o bună măsură chiar de la formația pe care o conduce), însă contactul

permanent cu sala de concert, documentarea prin discuri, asistarea la repetițiile unor maeștri, îl vor ajuta să crească în scurt timp.

Menționăm pe de o parte entuziasmul orchestrei, dragostea cu care arhitecți de renume lucrează alături de muncitori, iar pe de altă parte ne exprimăm regretul față de totala lipsă de interes a sindicatului.

Roadele muncii entuziaste ale orchestrei simfonice „Dinu Lipatti” nu vor întârzia să apară, sperăm, în viitor.

VIOREL COSMA

Textul oficial

al regulamentului Concursului Internațional

„George Enescu”

George Enescu, una dintre cele mai complexe personalități muzicale din vremea noastră, a devenit de multă vreme, prin întreaga sa activitate creatoare, o figură de seamă a muzicii internaționale. Violonistul și compozitorul, șeful de orchestră, pianistul și profesorul și-a câștigat, pe toate aceste planuri, un renume care a trecut de hotarele țării sale, înscriindu-se printre marile personalități artistice ale lumii.

De-a lungul vieții sale, dragostea pentru artă s-a manifestat nu numai prin străduința sa permanentă de a transmite mesajul de umanitate al muzicii, ci și prin contribuția efectivă la răspândirea acestei arte, prin ajutorul acordat, cu orice prilej, tinerilor muzicieni. Este semnificativ faptul că încă în 1912, când George Enescu se afla în primii ani ai activității artistice, a înființat din beneficiile concertelor sale „Premiul național de compoziție George Enescu”, pentru a încuraja creația muzicală românească. De asemenea, către sfârșitul vieții, în 1951, făcând parte din juriul Concursului internațional al tinerilor dirijori de la Besançon, George Enescu a acordat din fonduri personale, un premiu suplimentar pentru a fi decernat celui de-al doilea clasat.

Concursul muzical internațional „George Enescu” (care va avea loc la București, din trei în trei ani) instituit de cele mai înalte foruri de cultură din R.P.R., este nu numai un omagiu adus marelui artist dar și o împlinire a dorinței sale, manifestată de atâtea ori de-a lungul vieții, de a contribui la răspândirea artei muzicale și la încurajarea celor mai dăruși și mai pasionați dintre tinerii ei slujitori.

REGULAMENTUL CONCURSULUI

1) Primul concurs internațional „George Enescu” va avea loc la București, între 5 și 15 septembrie 1958, în cadrul unor festivități muzicale.

2) La acest concurs pot lua parte toți tinerii violoniști și pianiști care nu depășesc vârsta de 33 ani la 31 decembrie 1958.

3) Candidații se vor înscrie prin completarea buletinului anexat (Anexa A), care trebuie să parvină la secretariatul concursului cel mai târziu până la data de 1 iunie 1958.

Participanții vor anexa la buletinul de înscriere, următoarele:

a) Scurte date biografice și informații cu privire la studiile și activitatea lor artistică;

b) copia unui act oficial din care să reiasă vârsta (act de naștere);

c) 3 fotografii (în vederea publicității);

4) Candidații vor primi confirmarea înscrierii lor în termen de o lună de la primirea buletinului de înscriere la secretariatul concursului.

5) Concursul cuprinde următoarele secțiuni: vioară, pian și o secțiune specială privind cea mai bună interpretare (vioară și pian) a Sonatei a III-a în la minor de George Enescu.

6) Concursul pentru vioară și pian cuprinde trei etape: două etape eliminatorii și una finală cu orchestra, pentru desemnarea premianților. Participarea publicului este admisă numai la etapele a II-a și a III-a.

Candidații urmează să se prezinte cu următorul program:

VIOARA

Etapa I — eliminatorie

- Bach — Partea I-a și a II-a dintr-o sonată de vioară solo sau 4 părți dintr-o partită sau Chacona.
- Mozart — Concertul nr. 7 în re major (partea I) cu cadența de George Enescu.
- George Enescu — Sonata II în fa minor (partea I. Ed. Enoch — Paris și E.S.P.L.A., — București).

Etapa II — eliminatorie

- Paganini — Capriciul nr. 24 sau Tartini — Le trille du diable sau Ysaye — Sonata III (dedicată lui George Enescu).
- O piesă, la alegere, de un compozitor contemporan de preferință din țara de origine a candidatului, de o durată maximă de 10 minute (poate fi și o parte dintr-o sonată sau suită).
- George Enescu — Sonata II în fa minor (în în tregime).

Etapa finală (cu acompaniament de orchestră)

Un concert la alegere, dintre următoarele:

Beethoven	— Concert în re major
Paganini	— Concert în re major (partea I)
Mendelssohn.	— Concert în mi minor
Lalo	— Simfonie spaniolă
Brahms	— Concert în re major
Ceaicovski	— Concert în re major
Glazunov	— Concert în la minor
Saint-Saëns	— Concert în si minor
Elgar	— Concert
Sibelius	— Concert
Bartók	— Concert
Haciaturian	— Concert
Ludovic Feldman	— Poem concertant (ed. E.S.P.L.A., — București).

PIAN

Etapa I — eliminătorie

- a) Bach — Clavecinul bine temperat: Preludiu și Fuga în do diez minor sau în la minor (din caietul I) sau în si bemol major (din caietul II).
- b) Beethoven — Una din sonatele op. 53, 81 a, 90, 101 sau 111.
- c) George Enescu — Toccată din suita op. 10 în re major (Ed. Enoch — Paris și E.S.P.L.A. — București).

Etapa II — eliminătorie

a) Una din următoarele lucrări:

- Liszt — Sonata în si minor
Schumann — Studiile simfonice, Kreisleriana sau Carnavalul
Chopin — Una din sonate
Brahms — Variațiuni pe o temă de Haendel sau de Paganini (unul din caiete).

b) Una din următoarele lucrări:

- Mihail Andricu — Partea I din Sonatina în fa diez minor (Ed. Hamelle — Paris).
Tudor Ciortea — Capriccio din Trei piese pentru pian*.
Paul Constantinescu — Toccată*.
Leon Klepper — Dans rustic din Trei piese de concert*.
Ludovic Feldman — Piesa nr. 2 sau 3 din Trei piese de concert*.
Radu Paladi — Rondo (ed. E.S.P.L.A. — București).
Sigismund Toduță — Passacaglia*.
Constantin Silvestri — Baccanala*.

c) O piesă, la alegerea candidatului, de un compozitor contemporan.

d) George Enescu — Suita op. 10 în re major (în întregime).

Etapa finală (cu acompaniament de orchestră)

- Mozart — Concert în do minor K 491 sau în re minor K 466
Beethoven — Concert nr. 3 în do minor sau nr. 4 în sol major sau nr. 5 în mi bemol major
Schumann — Concert în la minor
Chopin — Concert nr. 1 în mi minor sau nr. 2 în fa minor
Liszt — Concert nr. 1 în mi bemol major sau nr. 2 în la major
Brahms — Concert nr. 1 în re minor sau nr. 2 în si bemol major
Grieg — Concert în la minor
Saint Sæens — Concert nr. 2 în sol minor
Ceaicovski — Concert nr. 1 în si bemol minor
Rahmaninov — Concert nr. 2 în do minor sau Rapsodia pe o temă de Paganini
Ravel — Concert
Prokofiev — Concert nr. 1 sau nr. 3
Haciaturian — Concert

Paul Constantinescu — Concert (ed. E.S.P.L.A., — București).

7). Concursul pentru Sonata III-a de vioară și pian de George Enescu**) cuprinde două etape, una eliminătorie și alta definitivă. Participarea publicului este admisă numai la etapa II-a.

Etapa I-a — eliminătorie. — Partea I a sonatei.
Etapa II-a — definitivă. — Sonata în întregime.

8). Concurenții care participă la interpretarea Sonatei a III-a de George Enescu pot participa și separat la concursurile de vioară sau pian.

9). Partiturile lucrărilor românești vor fi trimise candidaților de către secretariatul concursului, la cererea lor.

10). Ordinea prezentării candidaților la etapa I eliminătorie se va face prin tragere la sorți, în prezența concurenților.

La celelalte etape ordinea va fi stabilită de juriu. Ordinea fixată nu va putea fi modificată, decît în cazuri de forță majoră, cu aprobarea juriului.

11). Juriul va fi format din personalități muzicale cunoscute în lumea întreagă.

12). Fiecare membru al juriului își va exprima părerea în cifre de la 1 (foarte slab) pînă la 20 (foarte bun). Pentru a putea fi admiși la proba II-a, concurenții vor trebui să obțină cel puțin 14 la prima probă.

Dacă unul din membrii juriului este fostul sau actualul profesor al unuia dintre candidați, el nu va participa la discuțiile pentru aprecierea aceluși candidat.

Deciziile juriului sînt inatacabile.

13). Toți candidații admiși la etapa a II-a vor primi o diplomă de participare.

14). Juriul va putea decerna următoarele premii:

a) Vioară

Premiul I lei 30.000 și o medalie de aur
Premiul II lei 25.000 și o medalie de argint
Două premii III a câte lei 20.000 și o medalie de

bronz

Două mențiuni a câte lei 10.000.

b) Pian

Premiul I lei 30.000 și o medalie de aur
Premiul II lei 25.000 și o medalie de argint
Două premii III a câte lei 20.000 și o medalie de
de bronz
Două mențiuni a câte lei 10.000.

Premiile și mențiunile sînt indivizibile.

c) Pentru cea mai bună interpretare a Sonatei a III-a de George Enescu.

Premiul I lei 60.000
Premiul II lei 40.000

Premiul se împarte în mod egal între violonist și pianist.

15). Juriul nu este obligat să acorde premiile dacă nu crede că este cazul.

16). La dorința laureaților cetățeni străini, domiciliați în străinătate, 15% din valoarea premiilor va putea fi transferată în străinătate în valuta țării de origine, la cursul oficial din ziua plății.

17). După încheierea concursului, laureații vor da un concert festiv cu orchestra la București.

Ei vor fi invitați de asemenea să dea concerte cu orchestrele simfonice din alte orașe.

COMITETUL DE ORGANIZARE

Președinte

— Traian Săvulescu, președintele Academiei R.P.R.

Vice-președinți

— Ion Pas, prim locuitor al ministrului Culturii
— Mihail Jora, academician, compozitor, profesor la Conservatorul din București

*) Editate de Uniunea Compozitorilor din R.P.R.

**) Ed. Enoch — Paris și E.S.P.L.A. — București.

Secretar

— Constantin Bugeanu, dirijor

Membri

— Alfred Alessandrescu, dirijor la Teatrul de operă și balet din București și al Orchestrei Radio.
— Mihail Andricu, compozitor, profesor la Conservatorul din București
— Garabet Avachian, profesor la Conservatorul din București
— George Breazu, muzicolog, profesor la Conservatorul din București
— Dagobert Bucholtz, profesor la Conservatorul din București
— Paul Constantinescu, compozitor, profesor la Conservatorul din București
— Dimitrie Dinicu, rectorul Conservatorului din București

— Romeo Drăghici, directorul muzeului „G. Enescu“
— Ion Dumitrescu, compozitor, prim secretar al Uniunii Compozitorilor în R.P.R.
— George Georgescu, dirijor, directorul Filarmonicii de stat „G. Enescu“ din București
— Vasile Jianu, profesor la Conservatorul din București
— Alfred Mendelsohn, compozitor, secretar al Uniunii Compozitorilor în R.P.R.
— Florica Musicescu, profesoară la Conservatorul din București
— Constantin Silvestri, dirijor, compozitor, profesor la Conservatorul din București
— Zeno Vancea, compozitor, profesor la Conservatorul din București
— Ovidiu Varga, compozitor, director muzical la Radiodifuziunea română.

Secretariatul concursului „George Enescu“:

București Cal. Victoriei 141 Telefon 6.01.47



N O T E

Constătuirea cu dirijorii formațiilor artistice de amatori

În luna august a anului trecut, a avut loc la București, Finala celui de-al IV-lea concurs al echipelor artistice de amatori ale Sindicatelor, Căminelor culturale, Caselor raionale de cultură și Colțurilor roșii din Gospodăriile agricole de stat. Concursul s-a soldat cu un succes categoric, fiind o adevărată surpriză pentru invitații străini care au venit să asiste la desfășurarea acestei grandioase manifestații artistice.

Acest concurs fiind numai o etapă a desfășurării muncii de culturalizare — așa cum au fost de altfel, și celelalte concursuri — era normal să urmeze o trecere în revistă a realizărilor și mai ales a lipșurilor constatate cu acest prilej, pentru ca arta amatoristică să atingă noi trepte la viitoarele concursuri.

În vederea acestui scop, Casa Centrală a Creației Populare a chemat, pentru zilele de 11—13 februarie a acestui an, pe dirijorii formațiilor artistice corale și instrumentale la o constătuire. Pentru ca această întâlnire să aibă rezultatele și urmările dorite, s-au alcătuit și prezentat următoarele referate:

1) **Cu privire la cel de-al IV-lea Concurs al formațiilor artistice de amatori**, referent prof. D. Botez.

2) **Unele probleme ale muzicii instrumentale. Pe marginea celui de-al IV-lea concurs pe țară al formațiilor artistice de amatori**, referent Liviu Ionescu.

3) **Cunoașterea unor probleme de tehnică a scriiturii corale**, referent C. Palade.

Primul referat a avut în vedere corurile privind problema acestor formații sub toate aspectele: organizare, pregătire, repertoriu, interpretare etc.

Fiecare dintre punctele prevăzute în planul referatului a fost amplu dezbătut și susținut cu referiri bogate la felul cum s-au prezentat în concurs diferitele formații corale. Aproape fiecărei formații și fiecărui dirijor li s-au arătat părțile pozitive și lipsurile cu care s-au prezentat în finală. Înainte de a se trece la această analiză, s-a scos în relief nivelul artistic al corurilor actuale, ca și locul pe care-l ocupă prelucrarea folclorului regional în raport cu ceea ce se cunoaște din trecutul nu prea îndepărtat.

În afara de aceasta, s-a atras atenția asupra faptului că unele formații au dovedit că pot da mai mult decât cer dirijorii respectivi, ceea ce impune neapărata și continua ridicare a nivelului lor profesional.

Al doilea referat are în vedere formațiile instrumentale. Ca parte pozitivă se subliniază în primul rând

marea varietate a formațiilor care s-au prezentat în Concurs: orchestre simfonice și semi-simfonice, fanfare, orchestre populare, tarafuri, formații de fluierași, formații de cimpoi, orchestre de mandoline, orchestre de balalaici și orchestre de estradă. S-a subliniat în același timp însă și numărul destul de mic al acestor formații, în raport cu ceea ce ar putea să fie, ca și nivelul artistic scăzut al celor mai multe dintre ele. S-a atras atenția asupra repertoriului fanfarelor și orchestrelor simfonice și semi-simfonice, care lasă în afară creațiile culte românești actuale, asupra lipsei de acordaj a celor mai multe formații, asupra valorii îndoielnice a unora dintre piesele prezentate etc.

S-a recomandat să se păstreze specificul local nu numai în ceea ce privește repertoriul, dar și structura formațiilor.

Al treilea referat a fost inspirat de constatarea cum că deși unele formații dispuneau de elemente suficiente, deși vocile erau calitativ destul de bune, totuși corurile nu sunau. Referatul vorbește pe larg și cu suficiente exemplificări muzicale despre elementele de bază ale facturii corale, și anume: melodie, registrele vocale și expresia lor, armonie. Fiecare dintre aceste elemente este tratat aparte, arătându-se ce condiții trebuie să îndeplinească pentru ca să sune bine.

Într-un ultim capitol, intitulat „Concluzii practice în interpretarea corală a stilului armonic“ se vorbește despre rolul și importanța diferitelor voci în ansamblul coral, despre funcția expresivă a modulației și despre mobilitatea relativ specifică proprie corului.

Se înțelege că aceste probleme privesc în primul rând pe creator, pe compozitor, dar cunoașterea lor este absolut necesară și dirijorului care vrea să-și dea seama în ce măsură o piesă oarecare este sau nu potrivită pentru formația sa.

În afara ordinei de zi prevăzută, s-a mai citit referatul: „Soliștii în cadrul mișcării artistice de amatori“, redactat de prof. Tiberiu Alexandru și semnatul acestor rânduri. Aici se atrage atenția asupra numărului cu totul nesatisfăcător al soliștilor care s-au prezentat la concurs, asupra necesității alegerii unui repertoriu local pentru a se îndepărta pericolul standardizării acestuia, asupra lipsei din repertoriul soliștilor a cântecelor în care se oglindește lupta poporului pentru un trai mai bun etc.

După cum se vede, rețeratele prezentate au atins problemele cele mai importante pe care le-a ridicat concursul, și au indicat căile ce trebuiesc urmate în viitor, ceea ce a făcut să fie ascultate cu mult interes. Aceasta s-a văzut din discuțiile interesante la care au dat naștere. Este adevărat că aceste discuții s-au purtat mai ales în jurul primului referat — lucru explicabil, de altfel, dacă ne gândim că cei prezenți la consfătuire erau în primul rând dirijori de cor — dar din tot ce s-a spus s-a putut vedea grija și sufletul pe care-l pun acești îndrăgostiți ai muzicii pentru dezvoltarea continuă a mișcării artistice de amatori.

Desigur ca așa cum n-am putut decit enunța cuprinsul referatelor, nu vom putea prezenta mai pe larg nici problemele ce s-au discutat. Ne vom limita deci la citeva, pe care le considerăm mai importante.

Atît în primul referat cit și în al doilea s-a lansat ideea trecerii la allabetizarea muzicală a artiștilor amatori. Aceasta idee a fost îmbrățișată cu caldura de majoritatea vorbitorilor. Toți cei care s-au referit la aceasta problema au cerut tiparirea urgentă a unui manual general care să conțină într-o expunere simplă și pe înțelesul tuturor, suficiente noțiuni de teorie și armonie.

În legatură cu această alfabetizare, s-a atras atenția asupra faptului că în unele provincii — cum ar fi Moldova — se simte lipsa profesorilor de muzică calificați și s-a accentuat asupra pregătirii cu totul insuficientă a actualilor absolvenți ai școlilor pedagogice. S-a cerut să se acorde o mai mare atenție predării acestei discipline, nu numai în școlile pedagogice și școlile populare de muzică, ci și în celelalte școli.

Unul dintre vorbitori a lansat ideea să se pună în miza elevului de la școlile elementare instrumente populare ușor de procurat, cum ar fi fluierul. Aceasta ar ajunge la dezvoltarea muzicalității viitorilor artiști amatori și ar face posibilă, în viitor, alcătuirea a numeroase formații instrumentale populare.

O altă problemă, care s-a ridicat atît de primul referat cit și de o serie de vorbitori, a fost aceea a cîntării autentice populare. Unii vorbitori s-au îndoit de posibilitatea utilizării acestui fel de cîntare, cu toate că Leșul-Ilvei a demonstrat din plin acest lucru, alții n-au fost de acord cu ea sub motiv că mai curînd sau mai tîrziu se va ajunge la o unificare a felului de a cînta pe întreaga țară, așa încît este bine să ne fixăm de acum la „cîntarea academică”. Concursul a demonstrat însă că acest fel de cîntare nu se întîlnește numai la Leșu, ci și în alte părți, pînă chiar și în București, așa cum a dovedit Corul Întreprinderii Flamura Roșie. Este, desigur, o problemă ce va trebui dezbătută pe larg. Studiul „Despre emisiunea vocală a cîntăreților ardeleni” al lui Ilarion Cocișiu — unul dintre cei mai harnici și pricepuți folcloriști pe care i-am avut — care a apărut de curînd în *Studii muzicologice* nr. 2 din 1956, va fi multora de un real folos pentru înțelegerea problemei.

S-a mai ridicat, de numeroși vorbitori, problema timpului celui mai potrivit pentru ținerea concursurilor, ca și aceea a împărțirii formațiilor după posibilitățile lor reale și după nivelul artistic la care au ajuns. S-a spus — cu bună dreptate, după părerea noastră — că nu este recomandabil să se înfrunte la același concurs formații despre care se poate spune că au o tradiție, cu acelea care de-abia s-au înfiripat. Cunoșcînd în mod sigur care va fi rezultatul concursurilor, membrii celor din urmă nu vor munci cu aceeași trageră de inimă ca atunci cînd ar ști că vor concura cu formații egale lor. S-a cerut cit mai multe coruri pe 2 și 3 voci.

O altă idee exprimată a fost aceea ca organizarea concursurilor să țină seama și de ramurile de producție, ceea ce ar putea duce la o stimulare a întreprinderii.

În ceea ce privește timpul cel mai potrivit pentru organizarea concursurilor, mai toți vorbitorii care s-au referit la problemă au indicat iarna, cînd masa țărănească nu este prinsă cu muncile agricole.

Congresiștii au fost salutați în numele Uniunii Compozitorilor de către Ion Dumitrescu, prim secretar, iar în numele Direcțiunii Muzicii din Ministerul Cul-

turii de către tov. Costel Rădulescu, șeful acestei direcții.

După cuvîntarea tovarășului Prisnea, prim locțiitor al Ministrului Culturii, care a atras atenția asupra numărului foarte mic de cîntece de masă care plac și sînt cîntate, consfătuirea a fost încheiată de tovarășul G. Boghiu, Directorul Casei Centrale a Creației Populare.

Seara a urmat o consfătuire cu compozitorii, cu care ocazie aceștia au aflat care sînt doleanțele dirijorilor. S-au luat angajamente de o parte și de alta și s-au despărțit hotărîți cu toți să lucreze din răsuferință pentru înflorirea artei amatoristice în patria noastră.

GH. CIOBANU

Conferința muzicologilor O. I. R.

În cursul lunii februarie s-a ținut la Radiodifuziunea romînă, cea de-a treia conferința internațională a muzicologilor Organizației Internaționale de Radio (O.I.R.), la care au participat următorii reprezentanți: Dimitrie Traikov (R. P. Bulgaria), Sziann Yu-I (R. P. Chineză), Vlastimil Musil și Irji Spiletz (R. Cehoslovacă), Franz Spielhagen și Gerhard Schwalbe (R. D. Germană), Elisabeta Bekierova și Henryk Swolkjen (R. P. Polonă), Ovidiu Varga, Ada Brumaru și Emilian Oane (R. P. Romînă), Nikolai Petrovici Ceaplighin și A. L. Dovjenko (U.R.S.S.) și Vera Rev (R. P. Ungară).

Au mai participat, ca invitați, Joseph Kalcic (R. D. Iugoslavă) iar din partea O.I.R., J. Weiser secretarul general al Instituției.

Conferința a urmărit realizarea unui cit mai rodnic schimb de experiență în direcția emisiunilor radiofonice cu caracter educativ, o lărgire a schimburilor de materiale muzicale precum și a schimbului de ansambluri, dirijori și soliști ai radiodifuziunilor.

În cadrul conferinței au fost audiate emisiuni model, însoțite de explicații și care au fost urmate de discuții ample.

La sfîrșitul dezbaterilor, care au durat patru zile, conferința a adoptat în unanimitate o serie de recomandări tinzînd la îmbunătățirea emisiunilor cu caracter educativ. S-a recomandat publicarea lunară, a unui buletin informativ care să cuprindă, între altele, enumerarea celor mai bune emisiuni muzicale educative, însoțite de scurte adnotări asupra conținutului și formei acestora. Nivelul emisiunilor muzicale educative trebuie ameliorat printr-o constantă colaborare creatoare cu reprezentanții organizațiilor de tineret — din școli, universități, întreprinderi etc. Un schimb cu cele mai bune emisiuni muzicale educative, traduse în limba rusă și franceză, precum și organizarea unor vizite reciproce ale redactorilor emisiunilor muzicale în vederea aprofundării schimburilor de experiență între diversele radiodifuziuni.

S-a recomandat Comisiei programelor O.I.R. de a examina problema organizării unui concurs O.I.R. pentru o emisiune muzicală educativă pe o temă fixată în Comisia Programelor. Cea mai bună emisiune din acest concurs va primi un premiu și va fi difuzată de către toate Radiodifuziunile membre ale O.I.R.

S-a recomandat, de asemenea, direcțiilor emisiunilor muzicale, de a prepara, din trei în trei luni, o emisiune consacrată noutăților din viața muzicală a țărilor respective. Această emisiune va fi remisă tuturor celorlalte radiodifuziuni.

S-a mai recomandat convocarea unei conferințe a colaboratorilor redacțiilor de muzică populară care să discute muzica populară la radio, formele emisiunilor de muzică populară și chestiunile legate de studiul culegerilor și aranjamentelor de folclor.

Se vor face în acest sens propuneri conducătorilor radiodifuziunii sovietice pentru ca această reuniune să aibă loc, către sfîrșitul anului 1957, la Kiev.

Tot în legătură cu muzica populară, Conferința a recomandat comisiei programelor O.I.R. și organelor administrative ale O.I.R. de a examina convocarea unei conferințe internaționale de muzică populară la Radio, către sfârșitul anului 1958 ori începutul anului 1959, la care să participe atît specialiștii în materie de muzică radio-difuzată, membri ai O.I.R. cît și specialiști cunoscuți, de reputație mondială care se ocupă cu problemele de muzică folclorică.

J. V. P.

Cu ansamblul C. F. R. - Giulești

în Iran

După frumoasele succese obținute în Cehoslovacia, Ungaria, Finlanda, Germania, Franța și Olanda, ansamblul de „Cîntece și Jocuri C.F.R. Giulești“ a fost invitat să dea cîteva spectacole în Iran.

Plecînd la 22 decembrie anul trecut spre Teheran, am întîrziat mai multe zile în Belgrad, din cauza timpului nefavorabil zborului avioanelor, astfel încît am ajuns în Iran în ziua de 29 decembrie.

Primirea deosebit de atentă și călduroasă cu care am fost întîmpinați la sosire ne-a făcut să uităm de oboseală și greutatea drumului și să ne pregătim imediat pentru primul concert pe care-l aveam în aceeași zi.

Seara, cu toții eram nerăbdători și plini de emoție la gîndul care va fi reacția publicului iranian față de arta noastră populară. Fuseserăm informați că biletele pentru spectacolele noastre erau vîndute și că spectatorii ne așteaptă cu mare nerăbdare. Însîrșit, cortina s-a ridicat și concertul a început. O dată cu apariția pe scenă a dansatorilor noștri în minunatele costume naționale, au început și ropotele de aplauze care n-au mai încetat de loc pînă la sfîrșitul spectacolului. A fost un adevărat triumf al artei noastre populare. Dansatorii, încurajați de primele succese, au desfășurat întregă lor măiestrie, astfel încît numerele din program au fost în mare parte bisate.

Entuziasmul în sală creștea. Veni și rîndul formației orchestrale în frunte cu maestrul Nicu Stănescu, care prin interpretarea sa minunată dată romanțelor, horelor și jocurilor noastre a cucerit inimile auditorilor.

Interpretarea Ciocîrliei a stîrnit ropote de aplauze și ovații care ne-au arătat clar că primul nostru spectacol plăcuse.

La cererea insistentă a publicului, orchestra a mai cîntat două cîntece iraniene foarte frumoase, după care cu adevărat, aplauzele n-au mai conținut.

După terminarea spectacolului, pe scena plină de flori, soseau mereu spectatori entuziaști care felicitau pe artiștii noștri pentru arta lor înaltă și își manifestau

dorința de a-i revedea în toate spectacolele, și în același timp țineau să aibă o amintire în urma vizitei noastre, fotografiindu-se în grupul artiștilor noștri și cerîndu-le autografe. Astfel s-au legat prietenii și am primit invitații nenumărate, dovadă clară a succesului obținut de ansamblul nostru. Eram cu toții bucușoi, căci trecusem un examen greu și totodată fericiți, căci eram prima formație artistică din țările de democrație populară care vizitam Iranul. Am susținut în total cinci concerte la Teheran: trei organizate de asociația Filarmonică, unul de asociația pentru stringerea legăturilor de prietenie între Iran și U.R.S.S. și unul organizat de legația noastră și la care au participat membri ai guvernului, senatori, deputați, membri ai corpului diplomatic și alții.

Spectacolele noastre s-au bucurat mereu de aceleași succese și putem spune că evenimentul la ordinea zilei a fost vizita ansamblului la Teheran. Presa de toate nuanțele era plină de elogiul la adresa ansamblului nostru. În toate ziarele au apărut fotografiile și articole la adresa artiștilor noștri. În mod special, unele ziare au scos în evidență arta violonistică neîntrecută a maestrului Nicu Stănescu, care i-a cucerit pe toți. Nu exista concert la care după spectacol să nu vină admiratorii pe scenă, să-l roage să se fotografieze cu ei și să le dea autografe. De asemenea, s-a subliniat măiestria și arta coregrafică a dansatorilor îndrumați de maestrul Petre Bodeuș.

Dintre vizitele făcute la Teheran, aș vrea să amintesc de aceea de la ziarul „Etelat“ (Informația), cel mai mare ziar din Teheran unde fuseserăm invitați și unde ni s-a făcut o primire foarte călduroasă și prietenească.

Am fost solicitați să vizităm redacția și tipografia ziarului, iar la urmă ni s-a oferit fiecăruia cite o colecție a ziarului precum și unele reviste editate aici.

A doua vizită care ne-a impresionat foarte mult este aceea de la Școala populară de artă, unde studenții și profesorii au primit cu ovații și aplauze pe artiștii noștri, manifestîndu-și astfel entuziasmul lor față de arta noastră. În cinstea noastră, orchestra școlii a prezentat un concert de muzică populară, soliști fiind profesorii acestei școli, dîndu-ne astfel prilejul să admirăm la rîndul nostru frumusețile artei iraniene. La sfîrșitul acestei vizite am primit în dar din partea școlii nenumărate cărți și tipărituri muzicale, amintire prețioasă a valorilor artistice ale poporului iranian.

Ne pare foarte rău că n-am putut răspunde la nenumăratele invitații în mod special la Conservator și la Școala de coregrafie, dar timpul șederii noastre la Teheran a fost scurt, în total 8 zile. În această perioadă unii dintre noi au vizitat muzeul de arhitectură veche, Hotelul șahului, și bineînțeles am căutat să cunoaștem orașul cu tot ce are el mai interesant.

Am putea spune multe despre momentele emoționante ale despărțirii în care regretele se îmbinau cu mindria și bucuria de a fi dus cu cinste solia artei noastre populare la mii de kilometri de scumpa noastră patrie.

DUMITRU BUGHICI



PRESA MUZICALĂ de peste hotare

SOVETSKAIA MUZICA. Organul Uniunii Compozitorilor Sovietici și Ministerului Culturii din U.R.S.S., publică în primul său număr pe acest an, articolul lui D. Kabaievski despre „Creația tinerilor compozitori din Moscova”. Sînt apreciate lucrări de G. Galinin, R. Scedrin, A. Eșpai, B. Ceaicovski, M. Marutaev, A. Ciugaev, A. Holminov, N. Karetnicov, E. Svetlanov, ș.a.

La rubrica „Tribuna” apar: scurtul articol „Să educăm cu grijă și atenție tineretul” (V. Șebalin), studiul „Cu privire la discuția despre moștenire” (D. Jitomirski) și „Însemnări din odihnă” (note de M. Șaghinian cu privire la muzica auzită la Karlovi-Vary).

De un mare interes sînt răspunsurile la ancheta revistei cu privire la „Căile și perspectivele muzicii contemporane”. Iscălesc scurte articole Pablo Casals, Kurt Atterberg, Ottmar Gerster, Zygmunt Mycelski, Mihail Andricu, Hejtor Villalobos, Tadeusz Szeligowsky, Adrian Boult, Marcel Rubin, Manolis Kalomiris, Hans Eisler, Evan Senior, Veselin Stoianov, Ernst Meyer, Georges Bernard, Josef Stanislas, Günther Kochan, Paul Constantinescu.

Articole despre Teatrul muzical publică Ciorlonite, Mihailov, Șitova și Sappak. Despre viața muzicală de peste hotare apar articole ca „Problema formei naționale în muzica chineză” (Ho Lu Tin), Festivalul de la Varșovia (Martinov), Concursul de cvartete din Liège (Liatoșinski) ș.a.

Numărul doi este consacrat centenarului morții lui Glinka. Alături de saluturi ca cele ale lui G. Sviridov („Glinka al nostru”), S. Konenkov, K. Paustovski, B. Smirnov, I. Petrov, ș.a., apar studii ample consacrate problematicii glinkiene. Astfel sînt cele despre „Rădăcinile populare ale tematismului rus din „Ivan Susanin” (V. Protopopov), despre caracterul popular al creației lui Glinka (A. Sohor), Glinka și interpretarea (I. Kremlev), Cîntecul, romanța, opera la Glinka (A. Vi-hanskaia), Impresiile din Italia ale lui Glinka (B. Bogdanov-Berezovski), Glinka și Kukolnik (P. Rîbakova) ș.a.

Se mai publică și documente glinkiene, bibliografii etc. Alături de „Glinkiana” apar studii despre „Simfonia lui B. Liatoșinski” (M. Bialik) o operă comică de V. Rubin (N. Șumskaia), cvartetul lituanian de S. Vainiunas (Z. Kumpene), mijloacele

muzicologiei teoretice (N. Trambiți), despre lărgirea noțiunii de tonalitate (L. Mazel) etc. „De peste hotare” se publică materiale din R. D. Vietnam (K. Hacıaturian), S.U.A. (Sydney Finkelstein: Compozitorii americani), Londra (E. Senior); R. P. Chineză (H. Goldschmidt) și revista presei muzicale străine.

Documentarea, informația, bibliografia sînt deosebit de bogate.

„MUSICA” (Franța). Din sumarele primelor două numere ale revistei de largă popularizare și informare „Musica” din Paris, desprindem un articol despre familia Ștrauss (Paul le Flem — nr. 1), altul despre faimoasa premieră a operii „Tannhäuser” de Wagner la Paris în 1861 (Henri Gaubert nr. 1 și 2), o scurtă istorie „în foileton” a instrumentelor aflate la muzeul instrumental de pe lingă Conservatorul din Paris (Georges Migot — primele articole în nr. 1 și 2), un dialog despre muzică între compozitorul Daniel Lesur — director la Schola Cantorum și criticul José Bruyer (nr. 1), un material despre primele înjghebări instrumentale din Franța (Jean Douël — nr. 1), un scurt articol despre „misterul” lui Debussy și d’Annunzio: „Martiriul Sfîntului Sebastian” (George Hirsch — nr. 2), o anchetă despre felul cum lucrează compozitorii, la care răspunde André Jolivet (nr. 2), un scurt material despre muzica în spectacole (Jérôme Peignet — nr. 2). Apare o bogată bibliografie și discografie (sfaturi pentru cei ce-și „montează” o discotecă), cronica clubului „Musica”, câteva „litere” dintr-un lexic muzical, anecdote pe teme muzicale etc.

„MELOS” (R. F. Germană). Numărul 1—1957 al revistei „Melos” publică în primele pagini, un fragment din piesa într-un act „Impromptu” de Jean Giraudoux, în care se poartă o discuție interesantă în legătură cu problema criticii teatrale. Un spațiu considerabil este consacrat articolului intitulat „Opera între montaj radiofonic și ecran lat” de Walther Harth, care conține o serie de păreri ale unor specialiști, exprimate cu prilejul conferinței organizată la Salzburg de către comisia muzicală internațională și Radiodifuziunea austriacă. Interesant prin felul expunerii este articolul „Emanciparea zgomotului” de Fred K. Prieberg. Revista conține de asemenea un bogat material informativ. Astfel au apărut cronici des-

pre concertul orchestrei „Südwestfunk” dirijat de Benjamin Britten, despre premiera „Wozzeck” de Alban Berg la Stuttgart, un comentariu în legătură cu inscenarea operii „Contrabassul” de Valentin Bucchi pe un libret inspirat după o năvelă de Anton Cehov, un material amplu consacrat audițiilor de muzică modernă din Saarbrücken și note referitoare la prezentarea oratoriului „Focul lui Prometeu” de Alfred Koeppen și operii „Jucătorul” de Serghei Prokofiev, montată de curind la Wiesbaden, și „Pallas Athena plînge” de E. Krenek, a cărei premieră a avut loc la Mannheim. La rubrica „Comunicări din străinătate” este publicată o cuprinzătoare dare de seamă asupra concertelor simfonice și de cameră din Viena și asupra emisiunilor B.B.C. — programul III — consacrate promovării muzicii moderne. Ca supliment muzical au fost anexate la numărul 1, două fragmente din opera „Regele cerb” de Hans Werner Henze (reducția de pian).

„HUDEBNY ROZHLEDY” (R. Cehoslovacă). Organul Uniunii Compozitorilor Cehoslovaci apare în acest an în același format dar cu o copertă schimbată. Articolul de fond al numărului 1 — „Cultura și politica” — adincește teza legăturii între o mare creație artistică și viața și aspirațiile poporului. Pe o temă asemănătoare este axat articolul „Despre funcțiile sociale ale artei” de Ivan Jirko. Despre muzica programatică apare articolul lui Otokar Hostinski (1847—1910), întemeietorul muzicologiei cehice (nr. 1 și 2). Se publică traducerea unui capitol din cartea „Grösse in der Musik” de A. Einstein. „Impotriva recidivei vechilor greșeli” se intitulează un articol de J. Jiranek din nr. 2 în același număr, Antonin Horeja semnează un articol de orientare a științei muzicale. În revistă se mai publică material în legătură cu „Trecea în revistă” a muzicii cehice noi și de peste hotare, care a avut loc la Uniunea Compozitorilor în februarie; despre a 60-a aniversare a compozitorului Josef Stanislas (nr. 2), noi evenimente muzicale din Praga, Brno, Bratislava și alte centre ale țării, calendarul muzical etc.

JOURNAL MUSICAL FRANCAIS (Franța) Organizația de popularizare a muzicii din Franța „Jeunesse musicale de France” („Tineret muzical din Franța”) publică lunar o revistă intitulată „Journal musical

français" la care colaborează critici de prestigiu ca E. Vuillermoz, Marc Pincherle, M. Jourdan-Morhange, B. Gavoty ș.a. Într-un stil de foarte largă accesibilitate sînt prezentate date istorice, considerații estetice despre diferite lucrări, informații etc.

În numărul 1 au apărut articolele „Honegger și cinematograful” (A. Hoeree); „Patru muzicieni din vremea noastră: Schönberg, Hindemith, Iolivet, Nigg” (comentarii pe marginea unor discuri), „Gabriel Fauré — geniu al atmosferei intime” (J. Roy) ș.a.

Numărul 2/1957 se deschide cu un necrolog al lui A. Toscanini (E. Vuillermoz) și altul al compozitorului François Berthet (J. Lonchamp).

G. Hirsch, directorul Operei din Paris semnează articolul „O artă nu poate trăi dacă nu e apreciată de tineri”.

Đ. Handman scrie despre opera „Dialogul carmelitelor” de Poulenc. Prezentări ale concertelor J.M.F. și discurile sînt iscălite de H. Jourdan-Morhange, O. Alain, Jean Roy, etc. „MUSICA” (R. F. Germană). Citorii noștri au luat cunoștință de cuprinsul revistei „Musica” în anul trecut. În continuarea discuției cu privire la legătura publicului cu muzica contemporană apare articolul „Oare publicul într-adevăr a abdicat?” Al. A. Knorre. Fritz Oeser face însemnări despre noua montare a operei „Cavalerul rozelor” de Richard Strauss la Wiesbaden. Problemele învățămîntului își găsesc loc în articolul „Forme de educație muzicală care și-au trăit traiul” (H. Grössel). În numărul doi își găsesc loc articole despre legăturile dintre Strauss și Rolland (H. Fähnrich) despre unele probleme instrumentale („O nouă claviatură” de K. Johnen

ș.a.), despre Paganini (de Frantisek Ondricek). Bineînțeles, în revistă apar informații, note critice, cronici de manifestări muzicale etc.

THE MUSICAL TIMES (Anglia) Întrînd în al 113-lea an de apariție „The musical Times” și-a schimbat și aspectul. În sumarele primelor două numere ale revistei întîlnim articole despre muzica în televiziune (Lionel Salter), Skriabin (R.M. Myers), Guido Cantelli (W. Legge), scrisori ale lui Edward Elgar (H. Harrison) concertul de violoncel de William Walton (H. Rutland), Myra Hess (Joan Chissel), turneu Filarmonicii din Londra în Rusia (M. Pepper) ș.a.

O interesantă cronică este cea despre opera „Cei din Blackmoor” în care Ernest Chapman face aprecieri foarte favorabile cu privire la opera aceasta realizată, într-un autentic stil național.

BREVIAR

● Anul trecut în decembrie, orchestra de cameră din Neuchâtel (Elveția) a cîntat — alături de lucrări de J. S. Bach, Vivaldi și Germiniani — „Concertino în stil clasic op. 3 pentru pian și orchestră” de Dinu Lipatti, partea solistică fiind susținută de Madeleine Lipatti.

● Editura „Universal”, a tipărit partitura de orchestră la opera „Wozzek” de Alban Berg.

● De curînd în Franța au fost înregistrate pe disc lucrări de muzică franceză din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, aparținînd lui Louis Couperin, Marc-Antoine Charpentier, Michel-Richard de Lalande, François Couperin etc.

● În octombrie 1957, va avea loc la Dresda un concurs „Carl Maria von Weber” pentru compoziție, canto și dans. În domeniul compoziției se cere o lucrare de muzică populară (orchestră populară, concert pentru orchestră populară, dansuri populare, cantată, cîntec de masă), inedită și necîntată.

Pentru cîntăreți, regulamentul prevede interpretarea unei arii de operă sau dintr-un oratoriu precum și un număr de trei lieduri, aparținînd unor epoci diferite.

● Medalia Mozart pe 1956, a fost decernată Societății franceze „Amicii lui Mozart”, orchestrei simfonice din Boston și societății de discuri din R. F. Germană „Grammophon”.

● În iunie va avea loc pentru prima oară la Paris un concurs internațional „Pablo Casals” la care pot participa tineri violonceliști.

● La universitatea din Erlangen se lucrează la întocmirea unei arhive pentru muzică medievală, care va cuprinde — între altele — peste un milion de microfilme după manuscrise începînd din secolul IX pînă în secolul XVI, precum și o colecție de peste 30 de instrumente vechi.

● În cadrul festivalului internațional de la Wiesbaden, care se va desfășura între 5 și 31 mai crt., Opera comică din Berlin va prezenta „Vulpea șireată” de L. Janacek. La manifestările muzicale din cadrul festivalului va participa și Opera de Stat din Belgrad.

● Literatura consacrată muzicii de jaz se îmbogățește continuu. Alături de lucrări cunoscute de Hugues Panassie ca „Jazz-ul Hot” (1934) sau „Louis Armstrong” (1947) au apărut de Lucien Malson „Maestrii jazz-ului” (1952) de André Hodeir, „Oameni și probleme din jazz” (1954), „Ascultă ce-ți spun” (serie de interviuri) de Nat Shapiro și Nat Hentoff (1955) și de Barry

Ulanov „Istoria jazz-ului” (1949).

● Marile premii ale discului pe anul 1956 la Academia discului francez: „Premiul Mozart” lui Bruno Walther (simf. 35 și 40 cu orchestra filarmonică din New York), „Premiul Universității din Paris” lui André Popp (muzica la „Piccolo, sexo & Co.”), „Premiul artelor și literelor” lui Bronislaw Horowitz (pentru realizarea „Poveștii soldatului” de Strawinski), „Premiul muzicii vocale” — operă, cîntăreței Bertha Montmart („Louise” de Charpentier), „Premiul muzicii vocale” — operetă, lui Marcel Cariven (dirijează „Viața pariziană” de Offenbach), „Premiul muzicii de gen” lui Michel Legrand (pentru muzica la „Bonjour Paris”).

● La Comisia simfonică și de cameră a Uniunii Compozitorilor sovietici s-au discutat noi lucrări de tineri compozitori: M. Cini-kov (Moscova) — Concert de pian; B. Gienko (Uzbekistan) — piese de pian; G. Kadirov și I. Hamraev (Uzbekistan) — piese simfonice; S. Samollian (Armenia) — suită de copii; V. Paltanavicius (Lituania).

● „Cei din Blackmoore” este titlul operei compozitorului englez Alan Bush, montată pentru prima oară la Teatrul Național din

Weimar. Libretul evocă o grevă a minerilor din Nordul Angliei, în prima jumătate a veacului trecut.

● Opera lui Serghei Prokofiev „Jucătorul”, după nuvela cu același nume de Dostoievski, a fost montată la Darmstadt.

● În anul acesta se implinesc 20 de ani de la moartea cunoscutului compozitor american George Gerschwîn.

● În luna februarie a avut loc deschiderea primei „Opere de cameră” din Berlin. În sala Apollo a fost prezentată opera „Încoronarea Poperei” de Claudio Monteverdi.

● Premiera mondială a operei lui Wolfgang Fortner „Nunta singeroasă” după tragedia lui Federico Garcia Lorca, are loc în primăvara aceasta cu prilejul inaugurării operei din Köln.

● La 26 februarie a avut loc la Bruxelles; premiera operei „Atlantida” de Henri Tomasi (după cunoscutul roman al lui Pierre Benoit).

● În luna ianuarie a avut loc la Teatrul de Operă și Balet „S. M. Kirov” din Leningrad premiera baletului „Spartacus” de Aram Haciaturian.

● La Paris a apărut traducerea cărții „Schönberg” de M. M. Stuckenschmidt.

