

# MUZICA

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

ANUL VII

OCTOMBRIE

Nr. 10/1957

# Cuprinsul

## J. V. Pandelescu

O cinste și o datorie (pag. 3)

PROBLEME ȘI DISCUȚII

## Edgar Elian

Filmul muzical și posibilitățile pe care le oferă  
compozitorilor noștri. (pag. 6)

## Constantin Zamfir

Educația muzicală în lumina organizării noastre  
școlare. (pag. 13)

IN JURUL CREAȚIEI ROMINEȘTI

## Doru Popovici

Ce aduce nou Simfonia a V-a de M. Andricu.  
(pag. 17)

## Fr. Wanek

Medaliaoane pentru concursul internațional „George  
Enescu”. (pag. 20)

## L. T. Teclu

Un compozitor german din Ardeal: Paul Richter.  
(pag. 25)

MOȘTENIREA MUZICALĂ

## Alfred Alessandrescu

Înainte de premieră la TOB: „Maeștrii cîntăreți”  
de Wagner. (pag. 29)

## Em. Riegler-Dinu

Contribuții la cunoașterea artei lui Gheorghe Cucu.  
(pag. 33)

## J. V. P.

La moartea lui Jan Sibelius. (pag. 43)

O apreciere a lui Sibelius despre muzica noastră.  
(pag. 43)

DE PESTE HOTARE

## Ludovic Feldman

Însemnări despre Festivalul Internațional de la  
Edinburg. (pag. 44)

## Dr. Hans Gál

În amintirea lui Eusebiu Mandicevski. (pag. 47)

## Sin Do Son

Note despre dezvoltarea cîntecului coreean.  
(pag. 48)

VIAȚA MUZICALĂ

Prima audiență a Simfoniei a III-a de S. Toduța —  
George Sbircea (pag. 49); La deschiderea stagiunii  
T.O.B. — Al. Colfescu (pag. 49); Despre recitalele din  
Studioul Filarmonicii — Ștefan Niculescu (pag. 51).

## Supliment

Alfonso Castaldi

LUCRĂRI INSTRUMENTALE ȘI VOCALE  
(IV)

40 pagini

lei 5

# O cînste și o datorie

de J. V. PANDELESCU

Arta interpretativă romînească a reputat în vremea din urmă succese de seamă atît în țară cît și peste hotare. Ansamblurile noastre de cîn-tece și dansuri populare și-au cîștigat faima din Egipt și Iran pînă în Elveția, Franța și Marea Britanie. Tinerii cîntăreți Dan Iordăchescu, Nicolae Herlea, Ladislau Konia, Micaela Botez, Lela Cincu, Teodora Lucaciu, Ion Prisăcaru, Traian Popescu ș. a. s-au clasat pe primele locuri în concursurile internaționale de la Salzburg, Geneva, Vercelli și Verviers. Soliștii noștri de frunte, Petre Ștefănescu-Goangă, Arta Florescu, Zenaida Palli, Iolanda Mărculescu, Mihail Arnăutu, Ionel Tudoran, Magda Ianculescu, Valentin Teodorian ș. a. au fost aplaudați cu multă căldură ori de cîte ori s-au manifestat pe scenele teatrelor lirice sau în sălile de concert din străinătate. Pianista Silvia Șerbescu a cules aprecieri critice dintre cele mai elogioase în Uniunea Sovietică, Valentin Gheorghiu și Ștefan Gheorghiu s-au bucurat la Paris de prețuirea unanimă a unui public de muzicieni, iar Mîndru Katz a reputat în Islanda succese frumoase. Să mai vorbim de marii noștri dirijori? Sînt încă vii în amin-

ture manifestările strălucite ale Filarmonicii noastre „George Enescu“, care anul trecut, sub bagheta maestrului George Georgescu, precum și a lui Mircea Basarab, s-a acoperit de glorie la competițiile ce au avut loc în R. P. Polonă și de asemenea, succesele de răsunset ale dirijorului Silvestri în Marea Britanie și Belgia. Toate aceste manifestări ne umplu sufletul de mîndrie. Ele dovedesc nu numai valoarea individualităților artistice în joc, dar și a artei interpretative romînești.

Este de subliniat că aceste succese nu s-au înscris fugăr pe ecranul mobil, fugace, al manifestărilor artistice din țările unde au avut loc, și că multe din ele au fost înregistrate, dată fiind valoarea lor, pe discuri care le popularizează în lumea întreagă. Am aflat astfel cu legitimă bucurie, cercetînd unele cataloage internaționale de discuri, cît sîntem de bine reprezentați și sub acest raport în străinătate. Iată de pildă, în înregistrările caselor „Supraphon“ de la Praga, „Qualiton“ de la Budapesta, „Polskie Nagrania“ de la Varșovia, și ale casei de discuri din Moscova, artiștii noștri figurează după cum urmează :

Numele artistului	Supraphon Praga	Qualiton Budapesta	Polskie Nagrania Varșovia	Casa de discuri Moscova
George Georgescu	— Beethoven : Simfonia VII-a	— Liszt : Dans macabru	— Enescu : Rapsodia romînă nr. 1	— R. Strauss : Don Juan
Const. Silvestri	— Rachmaninov : Rapsodia pe o temă de Paganini (pian : Valentin Gheorghiu)	— De Falla: Suita „El amor brujo“ (voce : Zenaida Palli)	— R. Strauss : Till Eulenspiegel	— Șostacovici : Simfonia I-a
Zenaida Palli	— Haydn : Simfonia sibiană			
	— Ravel : Rapsodia spaniolă			
	— Enescu : Rapsodiile romîne nr. 1 și 2			
	— Lalo : Concert de violoncel (solo : A. Navarra)			
	— Arii din Xerxes, Orfeu și Euridice Trubadurul, Carmen, Samson și Dalila.	Arii din „El amor brujo“		

Numele artistului	Supraphon Praga	Qualiton Budapesta	Polskie Nagrania Varșovia	Casa de discuri Moscova
Nicolae Herlea	— Arie din „Bal mascat“			— Arie din „Traviata“, „Bărbierul din Sevilla“, „Bal mascat“
Iolanda Mărculescu	— Arie din : „Rigoletto“ „Traviata“			— Diverse cîntece populare
Arta Florescu				— Arie din „Mignon“, „Rigoletto“
Valentin Teodorian	— Arie din : „Flautul fermecat“, „Traviata“			— Cîntece de Bre-diceanu, Dima, Monția, etc.
Traian Popescu	— Arie din: „Don Juan“			— Arie din : „Faust“
Magda Ianculescu	— Arie din: „Rigoletto“			— Cîntece de Enescu, Monția, etc.
Valentin Gheorghiu	— Liszt: Concert de pian în mi bemol			
	— Rahmaninov : Rașodie pe o temă de Paganini			
	— V. Gheorghiu : Trio în la major (cu Ștefan Gheorghiu și Radu Aldulescu).			

Lista aceasta, departe de a fi completă — căci aci nu intră de pildă înregistrările făcute de Constantin Silvestri în Anglia și Franța, de Mindru Katz în Anglia, de Ionel Tudoran în Cehoslovacia etc. — dovedește neîndoios prețuirea reală de care se bucură atât arta interpretativă, cât și muzica românească peste hotare.

Aceste discuri sînt mult dorite de amatorii noștri de muzică și credem că prin grija forurilor de resort, vom putea să ne bucurăm și noi, în viitorul apropiat, de ele, că le vom putea afla și pe piața noastră. Dar nu aceasta este problema esențială pe care o ridică înregistrarea în străinătate a artiștilor noștri și a muzicii pe care aceștia o cîntă.

Casa românească de discuri „Electrecord“ a devenit la rîndul ei o instituție cu o însemnată producție de discuri, în mai toate domeniile muzicii, discuri cerute, apreciate, atât în țară cit și în străinătate. Nu numai sub raportul cantitativ, dar și sub acela al calității, această producție de discuri este în permanentă ascensiune.

Făcînd însă o paralelă între muzica simfonică

de operă și liedurile înregistrate în străinătate și muzica înregistrată de casa noastră „Electrecord“, trebuie să constatăm cu mult regret că balanța ne este defavorabilă. Este adevărat că ne putem și la noi mîndri cu înregistrări cum sînt lucrările lui George Enescu (simfonia de cameră, Dixtuorul și Octuorul), Marea mesă de Mozart, Simfonia de Haydn, Uvertura la „Nunta lui Figaro“ și cîteva piese de Couperin, realizate de Constantin Silvestri. Mai putem de asemenea cita înregistrările dirijorului Edgar Cosma (Simfonia a VIII-a de Beethoven, Trei dansuri romînești de Rogalski, Trei dansuri romînești de Klepper), apoi ale dirijorului Mircea Cristescu („Păsările“ de Respighi). Pianista Silvia Șerbescu a înregistrat împreună cu orchestra simfonică de stat a U.R.S.S., sub conducerea lui Nikolai Anosov, Concertul al 3-lea pentru pian și orchestră în do major, de Prokofiev, pianistul Halmos, „Capriciul la plecarea unui frate iubit“ de Bach, organistul Helmut Plattner, „Toccată și fuga“ în re minor de Bach și „Coralul“ de Franck, iar pianistul Valentin Gheorghiu a participat la înre-

gistrarea Simfoniei de cameră de Enescu. Nu trebuie omis că pe discurile „Electrecord“ se află imprimate de asemenea și „Dansurile simfonice“ de Paul Constantinescu în interpretarea maestrului George Georgescu cu orchestra Radio. La rîndul lor, soliștii vocali citați au înregistrat și ei unele lucrări la noi.

Cercetînd însă lista discurilor romînești de la „Electrecord“, vedem că o seamă de artiști de frunte nu figurează totuși cu lucrări care le-au făcut faima peste hotare. Nu avem nimic de Valentin Gheorghiu — de pildă, concertele de Schumann, Beethoven, Liszt — nu avem muzica lui Bach, Chopin, Enescu, pe care o cîntă Mîndru Katz, nu avem concertul de Brahms, cîntat de Ștefan Gheorghiu ori pe cel de Dvorak, interpretat de Vladimir Orlov. Nu avem un disc cu lucrări de Debussy interpretate de Silvia Șerbescu, cum nu avem discuri cu Simfonia spaniolă de Lalo, ori concertul pentru vioară de Mendelssohn-Bartholdy, interpretate de Ion Voicu, iar Radu Aldulescu înregistrează abia acum cîteva piese pentru cello și pian.

La convorbirile pe care le-am avut atît cu muzicienii oaspeți de peste hotare, cît și cu persoanele avizate de la noi din țară, care cunosc gustul și nevoile de artă ale publicului nostru, am deslușit limpede dorința unui mare număr de ascultători de a avea lucrările reprezentative ale lui George Enescu în interpretarea lor cea mai autentică, aceea dată de artiștii și dirijorii noștri care cunosc, direct, de la maestru, stilul în care ele se cer prezentate. Ne exprimăm, de aceea, uimirea și imensul nostru regret că, de exemplu, popularele rapsodii ale lui George Enescu, nu le avem imprimate pe discurile romînești și că pentru a le asculta, trebuie să alergăm la Praga ori după imprimarea făcută de Ormandy ori Stokovski la Boston și la Filadelfia.

Aici vom deschide o paranteză pentru a releva faptul că în urma noilor convenții internaționale cu casele „Pathé Marconi“ și „Supraphon“, casa „Electrecord“ va fi în măsură să ne ofere în curînd, pe baza schimbului de benzi, înregistrări cu Iasha Haifetz (Sonata Kreutzer de Beethoven), Edwin Fischer (concertul al V-lea de Beethoven), Dinu Lipatti (Concerte de Grieg, Schumann și valsurile de Chopin), Jehudi Menuhin (Concertul de vioară de Beethoven), Walter Gieseking (sonatele „Patetica“ și „Clar de lună“ de Beethoven); de asemenea cu dirijorii Herbert von Karajan (Concertul pentru orchestră de Bartók), Wilhelm Furtwengler (Simfoniile a III-a și a IX-a de Beethoven), Guido Cantelli (Simfonia I-a de Brahms) precum și interpretările vocale ale Elisabetei Schwartzkopf (în Mozart), Maria Meneghini Callas (în Puccini), Mario del Monaco (din Leoncavallo) etc. etc. Este desigur foarte îmbucurător.

S-a ajuns însă la această situație cu totul paradoxală că artiștii noștri se află înregistrați cu deosebire în străinătate iar la noi în țară îndeosebi înregistrări de artiști străini. Ne întrebăm care este pricina? De ce casa „Electrecord“ care a obținut atîtea succese cu alte genuri de muzică, ca de pildă cea populară și ușoară, este slab reprezentată în domeniul simfonic, de operă și de cameră cînd este vorba de artiștii noștri?

Munca artistică necesară unei bune imprimări o cunoaștem ca fiind mare și grea. Cu atît mai mult se cuvine, credem, să fie asigurate interpretelor noștri cît mai bune condiții de manifestare și la noi în țară. Dacă există probleme tarifare, apoi forurile competente vor găsi fără îndoială soluțiile cele mai echitabile, astfel încît arta noastră interpretativă să fie reprezentată, în muzica înregistrată, cel puțin tot atît de bine, la ea acasă cît și în străinătate.



# Filmul muzical și posibilitățile pe care le oferă compozitorilor noștri

de EDGAR ELIAN

În câteva numere ale revistei „Muzica” s-a analizat contribuția muzicii la dramaturgia cinematografică în diferitele genuri ale artei filmului: filmul artistic, documentarul, desenul animat, filmul cu păpuși<sup>1)</sup>. În toate aceste genuri, muzica reprezintă un element important, constitutiv, al sintezei cinematografice, dar nu elementul principal, hotărîtor. Există însă și o altă categorie de filme, avînd muzica drept factor determinant, drept element de bază. Din această categorie fac parte filmele de operă, operetă, concertele cinematografice, filmele istorico-biografice despre compozitori și artiști-interpreți, filmele documentare, didactice și desenele animate pe teme muzicale. Toate aceste filme pot fi reunite sub denumirea generică de „filme muzicale”. O clasificare concludentă a întregii producții cinematografice — din acest punct de vedere — aparține lui I. Dunaevski, care în cadrul unei prelegeri ținute la Institutul de Artă Cinematografică din Moscova a împărțit filmele în două mari categorii: filme cu muzică și filme muzicale.

Unii autori includ în categoria filmelor muzicale și desenul animat în general. Astfel, cunoscutul compozitor italian de muzică de film Alessandro Cicognini susține că desenul animat intră în această categorie datorită faptului că „date fiind caracterul și mijloacele speciale ale povestirii, nu există încetinire sau oprire a muzicii”<sup>2)</sup>. Motivarea mi se pare însă neconcludentă, deoarece în acest caz și majoritatea filmelor documentare și a jurnalelor de actualități — în care de obicei există muzică de la începutul pînă la sfîrșitul filmului — ar trebui considerate filme muzicale. Apartenența la categoria filmului muzical nu trebuie decisă de cantitatea de muzică existentă într-un film, ci de rolul pe care muzica îl joacă în dramaturgia filmului respectiv. Fără îndoială că un desen animat ca „Tonul face muzica” („Toot, whistle, plunk and boom”) al lui Walt Disney, tratînd desigur istoria instrumentelor muzicale, poate fi considerat un film muzical, în timp ce, de pildă, „Scurta istorie” a lui Ion Popescu-Gopo, este departe de a fi un film muzical, deși muzica lui D. Capoianu aduce

un aport substanțial la succesul filmului; aci însă, muzica — deși făcînd parte integrantă din sinteza cinematografică — nu este un element activ în dramaturgia filmului.

Pornind așadar de la premiza că numai filmele enumerate la începutul acestui articol intră în categoria filmelor muzicale, voi încerca în cele ce urmează să ridic unele probleme în legătură cu fiecare din filmele respective.

## 1. OPERA

La prima vedere s-ar părea că între operă și film pot exista foarte puține lucruri comune. Într-adevăr, opera este cea mai convențională dintre artele scenice, cea în care actorii vorbesc cîntînd, ceea ce este în totală contradicție cu viața reală, în timp ce filmul pretinde maximum de verosimilitate, neadmițînd nimic artificial, nimic ce amintește de stilizarea teatrală. Filmul pretinde ritm în acțiune și spectatorul cinematografic acceptă cu greu ca acțiunea să stagneze pentru ca eroii să cînte minute în șir despre pericolul ce-i amenință sau despre ura ce și-o poartă. Filmul cere actori perfect adecvați vîrstei și caracteristicilor rolului, în timp ce la operă primează de cele mai multe ori considerente vocale la fixarea distribuției. În film, actorii folosesc o mimică sobră și o dicțiune cît mai apropiată de vorbirea curentă; în operă cîntăreții sînt nevoiți — pentru a favoriza emisiunea vocală cîntată — să miște în așa fel gura și mușchii feței încît la imaginile cinematografice de prim-plan spectatorul are sentimentul grotescului, al ridicolului.

Regizorii cinematografici care au dorit să realizeze în film satire ale spectacolului de operă, au avut de aceea la îndemînă un material bogat, bazat pe însăși contradicția fundamentală între cinematografie și operă. De neuitat va rămîne, pentru cei ce au văzut cu mulți ani în urmă filmul lui René Clair „Le Million”, secvența spectacolului de operă, în care o soprană planturoasă și un tenor obez își cîntau dragostea, în timp ce spectatorul avea impresia că bancheta pe care ședeau se va prăbuși în clipa următoare sub greutatea celor doi „amorezi”; scena era de un comic irezistibil.

Și totuși... cîte opere nu s-au filmat în anii ce au urmat apariției filmului sonor, ba chiar au și

1) Vezi: Mihai Rădulescu — „Muzica filmelor de desen animat și de păpuși”, în „Muzica” nr. 10/1954, E. Elian — „Unele probleme ale dramaturgiei muzicale în filmul artistic”, în „Muzica” nr. 6/1957.

E. Elian și Th. Mitache — „În legătură cu filmul nostru documentar”, în „Muzica” nr. 8/1957.

2) „Il film musicale”, în „La Musica nel Film”, ed. Bianco e Nero, Roma, 1950, pag. 61.

avut succes de public! Numai în ultimii ani, la noi s-au putut vedea pe ecrane operele integrale „Aida“, „Tosca“, „Cio-Cio-San“, „Nunta lui Figaro“, „Don Juan“, „Nevestele vesele din Windsor“, „Țar și Dulgher“, „Dalibor“, nemaivorbind de fragmentele substanțiale din operele „Ivan Susanin“, „Ruslan și Ludmila“, „Boris Godunov“, „Cavalleria rusticana“, „Othello“ etc. etc., incluse în filmele biografice despre Glinka, Musorgski, Mascagni, Verdi. Cum de a fost posibil acest lucru?

Explicația stă în faptul că tehnica cinematografică și ingeniozitatea unor regizori de film au reușit să atenueze contradicțiile menționate mai sus, iar în unele cazuri să le facă să dispară.

În primul rând, prin varietatea unghiurilor de filmare, prin alternanța diferitelor categorii de planuri (plan general, plan mijlociu, prim plan) s-a putut crea un ritm al montajului, care ne-a făcut de multe ori să nu observăm că acțiunea stagnează. În același timp, unele opere a căror reprezentare depășea durata medie a unui spectacol cinematografic (1 $\frac{1}{2}$ -2 ore), au fost scurtate prin eliminarea anumitor scene, a căror lipsă nu influența dramaturgia, păstrându-se neatinsă substanța și spiritul operei.

În ce privește alegerea interpreților, filmul oferă într-adevăr condițiile ideale pentru realizarea unui spectacol de operă, în care distribuția să corespundă perfect, atât din punct de vedere vocal, cât și actoricesc. Prin tehnica preînregistrării (play-back) se pot folosi cele mai strălucite voci, peste care în imagine se pot suprapune actorii cei mai potriviți cu rolul, chiar dacă sînt complet afoni. Totul e să știe să miște buzele conform cu textul înregistrat anterior. Evident că nimic nu se opune ca un cîntăreț corespunzînd rolului din punct de vedere fizic și bun actor, să apară în imagine. Nu o dată s-a întîmplat în operele ecranizate, ca în unele roluri să vedem chiar pe cîntăreții respectivi, iar în alte roluri actori, cîntînd cu vocile unor cîntăreți de operă celebri. Astfel, de pildă, în filmul „Nunta lui Figaro“, realizat de cinematografia din R. D. Germană, rolurile Contesei și Suzanei erau cîntate de Tiana Lemnitz și Erna Berger, dar interpretate în imagine de două tinere actrițe de teatru, în timp ce în rolul lui Figaro, a apărut pe ecran baritonul Willi Domgraf-Fassbaender, care cînta totodată partițiunea rolului respectiv. Iată cum un neajuns se poate transforma într-un avantaj, prin justa folosire a unor metode tehnice înaintate!

Imaginile neplăcute de prim-plan ale cîntăreților pot fi și ele evitate, deoarece obiectivul aparatului de luat vederi nu trebuie să rămîna fixat asupra interpretului care cîntă în acel moment, ci se poate mișca arătîndu-ne ambianța sau chiar reacția mimică a unui alt interpret, în timp ce se aude în continuare vocea primului cîntăreț. Este un procedeu devenit curent în cinematografie.

În legătură cu ecranizarea operelor se mai ridică numeroase probleme de stil, de dramaturgie (multe opere valoroase au fost compuse pe

librete slabe din punct de vedere dramaturgic, care se suportă pe scenă, dar trebuiesc neapărat adaptate în cazul folosirii lor în film), de decoruri (totul în interior sau folosirea — după caz — și a filmărilor în natură?), etc. Aceste aspecte sînt dezbătute cu multă competență în studiul filmologului maghiar Béla Balász „Arta Filmului“<sup>3)</sup>, recent apărut la noi în traducere românească și socotesc că ar fi de prisos să redau aici toată argumentația lui Balász pentru a dovedi că ecranizarea unei opere nu este pentru regizor, interpret și întreaga echipă de filmare o sarcină mai ușoară decît aceea a realizării unui film original. Cine dorește să adîncească mai mult această problemă, are acum la dispoziție acest material, fruct al unei activități de 15 ani la Institutul de Artă Cinematografică din Moscova, unde profesorul Béla Balász a educat numeroase generații de cinești.

Raporturile între operă și film nu se rezumă însă numai la ecranizarea unor opere existente. Folosindu-se mijloacele specifice ale cinematografului, se poate imagina o operă scrisă special pentru film, adică un nou gen muzical, cu caracteristicile sale aparte. Din păcate însă — așa cum arată Béla Balász în lucrarea sa citată — este vorba de un gen a cărui existență poate fi dovedită principial, dar care nu există încă în practică. Balász încearcă să explice inexistența unei opere scrise special pentru film prin faptul că modul de expresie al dialogurilor cîntate este stilizat, deci necinematografic, iar mișcarea muzicală nu poate înlocui mișcarea vizuală — mai bine zis lipsa de mișcare vizuală, provocată de încetinirea acțiunii în timpul necesar interpretării textului cîntat. „*Pină cîntărețul termină cîntecul din film, actorul care se mișcă cu o vioiciune naturală, exprimă de mult printr-o altă mimică alte sentimente.*“<sup>4)</sup>. În încheiere, Balász afirmă că filmul-operă este totuși realizabil, cu condiția ca imaginile lui să fie stilizate; iar această stilizare este posibilă dacă se pornește de la conținut, fiindcă atunci cînd este vorba de basme și legende, de povestiri fantastice, atunci forma stilizată a reprezentației nu stînjenește pe nimeni. Cu alte cuvinte, Balász vede realizabilă o operă scrisă special pentru film, dacă ea nu se inspiră din sfera realului, ci din aceea a fantastului.

Cu toată considerația pentru spiritul analitic profund și pentru vastele cunoștințe în domeniul cinematografului ale lui Béla Balász, trebuie să mărturisesc totuși că argumentația și concluziile mai sus expuse nu m-au convins. Neajunsurile pe care le constituie modul de expresie necinematografic al dialogurilor cîntate și imposibilitatea de înlocuire a mișcării vizuale prin mișcarea muzicală nu sînt specifice operei scrise special pentru film, ci și ecranizărilor de opere existente. Și totuși — după cum am arătat — s-au realizat

3) Béla Balász: „Arta Filmului“, E.S.P.L.A., 1957 capitolul „Genuri muzicale“.

4) Béla Balász: op. cit. pag. 334.

ecranizări de opere în care aceste neajunsuri au fost puternic atenuate, ba chiar înlăturate, datorită folosirii inteligente a tehnicii și a posibilităților specifice ale cinematografului. De ce nu s-ar putea proceda la fel și în cazul operei scrise special pentru film? Dacă așadar argumentele sînt neconvingătoare, atunci — după părerea mea — cade și concluzia. Personal, nu socotesc că opera scrisă pentru film ar trebui să se limiteze numai la domeniul basmului și al legendei, ci că ea este supusă — din punct de vedere tematic — aceluiași limitări ca și opera în general.

Și totuși, de ce nu se scriu opere pentru filme? Doar opera ar avea numai de cîștigat prin punerea la dispoziție a vastelor posibilități ale filmului. Eu cred că este vorba pur și simplu de teama de necunoscut, de ignorarea legilor specifice cinematografului și că dacă un compozitor și un scenarist s-ar apropia cu curaj de această problemă, ea ar putea fi rezolvată cu succes. Unii compozitori au și început să reflecteze la eventualitatea unei asemenea creații. Iată părerea unui temerar: „*Munca în cadrul cinematografului a trezit în mine dorința arzătoare de a compune o operă pentru cinematograful. Această problemă de creație îmi pare a fi foarte pasionantă și atrăgătoare. Într-o operă-film trebuie să găsești legi specifice de construire a acțiunii și dramaturgiei muzicale, care să nu fie legate nici de loc, nici de timp. Mă refer la posibilitățile nelimitate de dezvoltare a acțiunii, care poate să aibă loc la început, să zicem, la Moscova, iar apoi să continue în Caucaz, la Paris, la New-York etc. Aș vrea foarte mult să-mi încerc puterile realizînd o astfel de operă, dar din păcate, totul se lovește de lipsa unui scenariu corespunzător*”. Autorul acestor rînduri este Dmitri Șostacovici<sup>5)</sup>. Să nădăjduim că va reuși să-și realizeze dorința, dînd astfel un impuls nașterii operei cinematografice. Nu-i este însă nimănui interzis să încerce să i-o ia înainte!

## 2. OPERETA

Pentru existența operetei cinematografice nu este nevoie de o pledoarie. Ea există de la începuturile filmului sonor, atît sub forma ecranizării unor operete existente, cît și sub aceea a unor operete special scrise pentru film, care s-au numit în mod curent *comedii muzicale*.

Din prima categorie fac parte numeroase opere ale lui Johann Strauss, Milloecker, Ziehrer, Lehar, Fall, Kalman etc., ecranizate în special de cinematografia austriacă și germană. Operetele cinematografice vizionate de noi în anii din urmă — „Liliacul” (R. D. Germană), „Sylvia” (U.R.S.S.), „Contele Mișca” (Ungaria), „Studentul cerșetor” (R. D. Germană) etc. au confirmat încă o dată viabilitatea acestui gen de filme, în care nu se pun probleme complicate privind naturalitatea dialogului cîntat sau corespondența

<sup>5)</sup> Dumă o proidennom puti (Cugetări pe marginea drumului străbătut), în „SOVETSKAIA MUZIKA” nr. 9/1956, reproduș în „Probleme de muzică” nr. 6/1956.

între mișcarea muzicală și cea vizuală, deoarece cîntecul alternează cu textul vorbit, iar desfășurarea acțiunii nu este stînjinită de cerințele legilor specifice ale artei vocale. Opereta se pretează de aceea cu destulă ușurință la ecranizare și este chiar de mirare că nu au apărut mai multe filme după operete atît ale compozitorilor citați, cît și ale altor clasici ai genului, ca Offenbach, Lecocq, Planquette, Heuberger, Zeller, Eysler, Oskar Straus, Nedbal etc. În special operetele lui Offenbach, puternice satire la adresa moravurilor clasei conducătoare din Franța sub imperiul lui Napoleon al III-lea, ar putea prilejui filme de un larg răsunset și de un umor savuros.

Vorbînd despre operete ecranizate, nu pot să trec cu vederea pe de o parte marele avînt pe care îl cunoaște creația de operete în țara noastră în anii regimului popular, iar pe de altă parte lipsa din proiectele cinematografului noastre naționale a unor ecranizări a celor mai reușite operete reprezentate în acest timp. Personal, socotesc că, de pildă, o operetă ca „Lăsați-mă să cînt”, care și-a verificat din plin priza la public, atît la noi în țară, cît și în străinătate, ar putea constitui baza unui film de mare succes, fără a mai vorbi că în felul acesta s-ar populariza figura unuia din creatorii școlii naționale romînești de muzică, Ciprian Porumbescu.

Trecînd acum la categoria comediilor muzicale cinematografice, gîndul ni se duce în mod firesc la cele două școli care au pus bazele genului: școala cinematografică sovietică și cea austriacă.

În U.R.S.S., regizorii G. Alexandrov și I. Pîriev, iar dintre compozitori, în special I. Dunaevski, au creat primele modele. Filme ca „Cercul”, „Volga-Volga”, „Toată lumea rîde, cîntă și dansează”, „Logodnica bogată”, „Tractoriștii” etc., au dovedit că pornindu-se de la teme serioase și importante, oamenii pot fi făcuți să rîdă, să fie veseli și bine dispuși, să fredoneze cîntece vioaie, antrenante. Combaterea prejudecăților rasiale, ridicarea talentelor artistice din popor, schimbarea mentalității țărănilor colhoznici față de noțiunile de proprietate și avere, iată doar cîteva asemenea teme care stau la baza unora din filmele de mai sus și care au dat naștere unor comedii muzicale devenite clasice în istoria cinematografului. Aceste filme, ca și alte comedii muzicale reușite, au lansat cîntece noi, care au cunoscut o popularitate excepțională nu numai datorită faptului că au fost difuzate milioane de spectatori în sălile de cinematograful, ci în primul rînd pentru că erau bune și concepute într-o indisolubilă legătură cu filmul. Problema cîntecului în film îmbracă diferite aspecte mai complexe, care nu-și găsesc locul în cadrul acestui articol și pe care îmi rezerv să le dezvolt într-un viitor număr al revistei.

Școala austriacă a comediei muzicale, născută o dată cu filmul „Zwei Herzen im Dreivierteltakt” (Două inimi într-un vals), care a cucerit spectatori prin cîntecele melodioase ale lui Robert Stolz și prin caracterul vesel, optimist, al acțiunii, a produs în continuare un mare număr de filme de



acest gen, ajungînd însă la un moment dat la o oarecare șablonare, la o schemă aproape fixă a dramaturgiei. De aceea aceste filme, deși agreabile prin buna dispoziție pe care o genereau, au început să intereseze în mai mică măsură publicul care recunoaște în fiecare nou film dispoziitivul altor zeci de filme precedente.

Comedia muzicală nu a intrat numai în atenția cinematografului sovietice și austriace. Și în numeroase alte țări s-au realizat — uneori nu fără succes — filme de acest gen, ca de pildă în Franța, Germania, Italia etc. În S.U.A., așa-numitele „film musical“, comedii agrementate bogat cu cîntece și numere de dans, au pășit foarte curînd pe calea fastului exterior, al marilor montări într-un cadru luxos, reducînd dramaturgia filmelor, acțiunea, la un simplu pretext. În ce privește țările de democrație populară, realizări în acest domeniu poate consemna cinematografia maghiară cu „Magazin universal“, și „2 x 2 = cîte o dată 5“. Cinematografia noastră este din păcate încă absentă pe lista producătorilor de comedii muzicale, fapt regretabil, deoarece poporul nostru iubește filmele vesele, cu muzică și dans și ar saluta cu entuziasm o producție proprie, în care ar recunoaște printre interpreți pe unii din talentații noștri comedieni de teatru sau operetă și ar asculta melodii reușite ale celor mai buni compozitori romîni ai genului. La această afirmație, unii cititori ar fi poate tentați să replice: „Bine, dar noi am avut comedii cinematografice romînești, în care au răsunit cîntece. Oare, de pildă, filmul lui Paul Călinescu „Pe răspunderea mea“, în care Gherase Dendrino a lansat frumosul vals „Mai spune-mi o dată: te iubesc“ nu poate fi considerat o comedie muzicală?“ Nu, — așa răspunde eu —, deoarece nu este suficient ca într-o comedie cinematografică eroii să apară într-o secvență la un restaurant unde un cîntăreț interpretează un vals, pentru ca întregul film să devină o comedie muzicală. Nici dacă la restaurant s-ar interpreta două sau trei cîntece n-am avea încă de-a face cu o comedie muzicală. Condiția necesară este ca numerele muzicale să facă parte organic din dramaturgia filmului, să determine mersul înainte al acțiunii, în timp ce, spre exemplu, în „Pe răspunderea mea“, ele sînt exterioare acțiunii, constituind doar un cadru în care se desfășoară întîmplările filmului. În comedia muzicală interpreții cîntecelor sînt eroi ai filmului, ei joacă roluri care cuprind alături de părți cîntate și numeroase părți vorbite; în „Pe răspunderea mea“, interpretul cîntecului din restaurant nici nu joacă propriu-zis un rol în film, el nu mai reapare în altă parte, ci doar cîntă valsul în timp ce se desfășoară acțiunea interpretată de actorii care au cu adevărat roluri. Aceasta nu înseamnă că un cîntec care apare episodic într-un film, nu poate constitui un „număr“ foarte reușit, ci doar că nu poate acorda filmului caracterul de comedie muzicală.

Iată așadar că rămîne deschisă problema creării unei comedii muzicale cinematografice romî-

nești. Forțe artistice care să o realizeze există fără nici o îndoială. Trebuie numai luată inițiativa și realizată.

### 3. CONCERTUL CINEMATOGRAFIC

Sub această denumire se înțeleg filme fără acțiune (fără subiect), — sau cu un firicel subțire de dramaturgie, aproape un pretext —, și care prezintă, parțial sau integral, lucrări simfonice, opere, operete, balet etc. Scopul acestor filme este de a răspîndi și a face cunoscute în mase lucrări deosebit de valoroase, interpretări instrumentale, vocale sau coregrafice de înaltă ținută, care — fără film — ar putea fi accesibile doar unui număr restrîns de spectatori din sălile de teatru și de concert, sau ar deveni cunoscute prin radio doar sub forma lor auditivă, fără ca marele public să poată vedea pe interpreți. Televiziunea, care de curînd a început să se răspîndească, îndeplinește în bună măsură funcțiunea concertelor cinematografice, dar ea are încă o rază de acțiune foarte limitată, în timp ce filmele pătrund pînă în cele mai îndepărtate cătune și chiar peste hotarele țării.

Înțelegînd importanța filmului concert, cele mai multe cinematografii au produs numeroase asemenea filme creînd posibilitatea ca un mare număr de spectatori să cunoască ceea ce teatrele de operă, orchestrele filarmonice, marile ansambluri de cîntece și dansuri, și în genere viața artistică a țării prezintă mai deosebit la un moment dat. Spectatorilor noștri cinematografici le sînt cunoscute numeroasele filme-concert sovietice (Marele concert, Primul concert, Concertul măștrilor artei ucrainiene, Măștrii baletului sovietic etc. etc.) cu ajutorul cărora au putut vedea scene din „Boris Godunov“, în interpretarea celor mai străluciți cîntăreți de la „Balșoi Teatr“ sau fragmente din baletul lui Prokofiev „Romeo și Julietta“, cu Ulanova, Plisețkaia și diverși alți reprezentanți de frunte ai artei coregrafice sovietice, au putut auzi părți din oratoriul „Cîntarea pădurilor“ al lui Șostacovici, văzînd în același timp orchestra simfonică și pe dirijorul ei Evgheni Mravinski ș.a.m.d. Folosind posibilitățile cinematografului, regizorul care a realizat filmul cuprinzînd acest din urmă fragment, a avut ideea de a părăsi la un moment dat sala de concert și — în timp ce în coloana sonoră continua lucrarea simfonică a lui Șostacovici — ochilor spectatorilor li se înfățișau vederi de păduri, luate de jos sau din perspectiva mai cuprinzătoare a avionului. În felul acesta, sursele de inspirație ale compozitorului erau puse la îndemîna spectatorului. În alt film, interpreta unui cîntec cu caracter popular, pe care o vedem pe podiul unei săli de concert în rochie de seară, ne este arătată în continuare în costum popular, în mijlocul peisajelor minunate ale naturii, în timp ce cîntecul continuă să se audă neînterupt ca din sală. Evident că nu totdeauna asemenea ilustrații sînt posibile; dar este clar că filmul oferă posibilități nelimitate de a difuza

și a face accesibile în masele cele mai largi creațiile artistice.

Exemple de filme concert se găsesc în producția majorității cinematografiilor. Citez la întâmplare — din memorie — filmul german „Philharmoniker“ în care pe un pretext de subiect se vede Orchestra Filarmonică din Berlin executând sub conducerea dirijorilor Eugen Jochum, Karl Böhm și Hans Knappertsbusch două mișcări din Simfonia V-a de Beethoven, partea I-a din Simfonia VII-a de Bruckner, „Les Préludes“ de Liszt și... „Dunărea albastră“, de Johann Strauss, sau filmul canadian „Toronto Symphony“ prezentând în interpretarea Orchestrei Simfonice din Toronto, sub bagheta lui Ernest Mac Millan, uvertura la „Colas Breugnon“ de Kabalevski și cîntecul popular franco-canadian „A. St. Malo“, filmul polonez „Mazurci de Chopin“, în care cinci pianişti de diferite naționalități, participanți la cel de-al IV-lea concurs internațional Chopin, execută cele mai celebre mazurci ale marelui compozitor polonez, filmele maghiare „Nunta la Ecser“, care redă cîntece și dansuri practicate la o nuntă în pustă și „Rapsodia XI-a de Liszt“ — un recital de dans al Ansamblului popular maghiar de Stat etc.

Și la noi s-a realizat în anii din urmă un film-concert care s-a bucurat de primirea favorabilă a spectatorilor din țară și străinătate: „Ciocîrlia“, în regia lui Ion Bostan. Propunîndu-și să înfățișeze dansuri și cîntece populare din diferite regiuni ale țării în peisajul natural al regiunii respective, pentru a se urca pe scena de teatru către sfîrșit, cînd sînt prezentate marile ansambluri profesionale din Capitală, Ion Bostan a creat un film destul de original, care ar fi putut reprezenta chiar un adevărat model al genului, dacă n-ar fi păcătuț prin lungimea sa excesivă și printr-un final fals apoteotic, în care un cor static distruge impresia de avînt irezistibil, de iureș clocotitor lăsată de ansamblul de dansuri care-i precede. Reușite sînt în acest film și interludiile orchestrale ale lui Sabin Drăgoi, făcînd trecerea de la un număr de dans la altul sau însoțind momentele de poezie ale peisajului.

Este bine că s-a realizat un astfel de film. Dar viața noastră artistică, atît de bogată, mai cuprinde încă numeroase aspecte care ar trebui să se bucure de largă difuzare prin filmul concert. De ce nu s-ar da posibilitate cetățenilor din toate orașele și satele țării — nemaivorbind de cei de peste hotare — să cunoască cele mai reușite realizări ale Operelor, Filarmonicilor, teatrelor de operetă, de estradă, de ce să nu-l poată vedea și auzi toți pe George Georgescu, Constantin Silvestri, Ștefănescu-Goangă, Zenaida Palli, Valentin Gheorghiu, Ion Voicu, — ca și pe Maria Tănase, Maria Lătărețu, Iliuță Rudăreanu și pe alții? Asemenea filme ar avea și o imensă valoare documentară, deoarece ar reține pentru posteritate figurile principalilor noștri artiști, pe lîngă faptul că ar putea constitui un mijloc de studiu pentru viitoarele generații de artiști-interpreți. Măcar de am putea revedea pe ecran pe

George Enescu, pe Dinu Lipatti, pe George Folescu!

Cinematografia noastră ar putea să realizeze cu ușurință un număr de filme-concert pe an, îndeplinindu-și în acest fel o datorie de onoare atît față de spectatori, cît și față de artiști. Interesul stîrnit de filmul „Ciocîrlia“ este un indiciu că pe această cale trebuie mers mai departe.

#### 4. FILMELE BIOGRAFICE DESPRE COMPOZITORI ȘI INTERPREȚI

Încă de la începutul filmului sonor, publicul a apreciat filmele istorico-biografice despre marii compozitori și interpreți, deoarece îi permiteau nu numai să asculte mari lucrări ale literaturii universale muzicale, dar să și cunoască împrejurările istorice în care ele au fost create. În decursul anilor s-au realizat în diferite țări numeroase filme despre Mozart, Beethoven, Chopin, Verdi, Mascagni, Paganini, Friedemann Bach, Schubert, Berlioz, Johann Strauss, Glinka, Musorgski, Rimski-Korsakov, Moniuszko, Erkel, Gershwin, despre cîntăreața maghiară de la începutul secolului al XIX-lea Déry, despre cîntărețul popular vienez Alexander Girardi etc.

Unele din aceste filme, create sub influența formulilor hollywoodiene despre biografiile oamenilor iluștri — formule după care au fost create și filme despre mari oameni de știință, scriitori sau artiști plastici ca Pasteur, Zola, Rembrandt ș. a. — conțin însă mai degrabă aspecte anecdotice din viețile muzicienilor respectivi, cu insistență asupra relațiilor lor de dragoste, în timp ce activitatea lor principală, creația artistică, este prezentată cu un caracter senzațional. În aceste filme, Mozart, Beethoven sau Berlioz, au aspectul unor practicieni înguști, lipsiți de orizont, fără o concepție filozofică asupra vieții și artei, supuși doar unor inspirații ocazionale și rupți de mediul social în care trăiesc. Unele întâmplări lipsite de importanță din viața lor sînt amplificate exagerat, iar altele, învăluite în negura legendei, sînt „completate“ prin adaosuri inventate de realizatorii filmelor, pentru a face întâmplarea mai „interesantă“! Un singur exemplu, pentru a ilustra aceste falsificări ale istoriei. Aproape că nu există film biografic despre Mozart sau Beethoven, în care să nu fie redată întîlnirea celor doi titani la Viena în anul 1787, cînd Mozart era un maestru consacrat, iar Beethoven un adolescent care dovedea unele aptitudini muzicale. În majoritatea acestor filme — ultima oară în filmul austriac „Wen die Götter lieben“ (Pe cine iubesc zeii), produs în anul 1942, — scena este concepută în sensul că Beethoven se așază la pian și cîntă faimosul Adagio din sonata sa Opus 27 nr. 2 („Sonata lunii“). În realitate, faptele s-au petrecut astfel: după execuția unei piese de virtuozitate care nu l-a entuziasmat pe Mozart, Beethoven i-a cerut acestuia să-i dea o temă, pe care a improvizat la pian o serie de variațiuni. Aceste improvizatii pe o temă dată de Mozart — și nu Sonata lunii, con-

cepută abia în 1806, — l-au determinat pe Mozart să declare cu prilejul acestei întâlniri: „Fiți atenți asupra acestui tânăr; se va vorbi o dată despre dînsul în lume“. <sup>6)</sup> Dar realizatorii filmului nu s-au sfiit să denatureze adevărul istoric, numai pentru a face concesii senzaționalului. În aceeași ordine de idei nu există film despre Mozart în care legenda despre necunoscutul care i-a comandat „Requiemul“ cu puțin înainte de moarte, să nu fie exploatată pe larg, cu tot felul de detalii misterioase. În schimb, nu aflăm aproape nimic despre procesul de creație al compozitorului, despre relațiile sale cu oamenii din jur, despre poziția sa în societate.

Aceste cerințe par a fi puternic prezente în filmul despre Beethoven „Eroica“, o producție austriacă realizată de Walter Kolm-Veltée, necunoscută încă în țara noastră.

Spre deosebire de concepția burgheză retrogradă asupra filmului istorico-biografic, cineștii sovietici au promovat pe de o parte situarea personalității în epocă și în mediul social, iar pe de altă parte, pătrunderea în laboratorul intim de creație al savantului sau artistului. Aceasta nu înseamnă că detaliile despre viața intimă a personalității trebuiesc înlăturate, ci doar că ele urmează a fi încadrate, în proporția cuvenită. În liniile mari, orientatoare, ale scenariului, fără a deveni un scop în sine. În acest fel au fost concepute marile filme istorico-biografice sovietice despre Lenin, Ceapaev, Nevski, Ivan cel Groaznic, Pavlov, Popov, Miciurin etc., ca și despre compozitorii Glinka, Musorgski, Rimski-Korsakov. Dintre toate acestea, îmi voi îngădui să insist asupra filmului închinat lui Musorgski (regizor Grigori Roșal, comentariu muzical D. Kabalevski), deoarece mi se pare un model al genului.

Multe și grele probleme s-au pus în fața realizatorilor acestui film. Cine dorește să pătrundă în adîncul lor are la dispoziție un substanțial articol al regizorului Gr. Roșal<sup>7)</sup>, din care voi desprinde pentru cititorii revistei „Muzica“, doar două aspecte.

Primul se referă la modalitatea înfățișării prin film a procesului de creație al compozitorului, sarcină pe care și-au asumat-o realizatorii filmului. Iată ce spune în această privință regizorul Roșal în articolul citat: „*Este deosebit de greu și, după cît se pare, aproape imposibil a reda prin imagini cinematografice secretul lăuntric și vraja intimă a creației unei opere de artă de către un artist. Pe de o parte noi doream să arătăm nașterea ideii creatoare, primele încercări de a scrie muzica respectivă, pe de altă parte urmăream — deoarece nu ne puteam bizui decît pe opere finite ale lui Musorgski — să prezentăm aceste opere spectatorilor și auditorilor, fără a ne îngădui să facem presupuneri cu privire la*

*împrejurările în care ele au fost create. Pentru rezolvarea acestei probleme am fost nevoiți să facem unele concesii, deoarece trebuia să arătăm operele lui Musorgski ca și cînd ar fi fost compuse tocmai în acel moment. Consider că această licență este permisă în măsura în care am raportat în permanență aceste opere finite la biografia compozitorului, la ideile și sentimentele sub imperiul cărora au fost create. Prin această melodă, opere bine cunoscute trebuiau să pară ca noi și să trezească impresia că s-au născut nemijlocit sub ochii noștri. Majoritatea criticilor apărute despre filmul „Musorgski“ arată că publicului i se pare verosimil că asistă la munca de creație a compozitorului“.*

Mi-am îngăduit acest lung citat pentru a demonstra — spre deosebire de cazul menționat mai înainte cu scena întâlnirii Mozart - Beethoven dintr-o serie de filme burgheze —, cu cît simț de răspundere și cu cîtă conștiințiozitate s-au apropiat creatorii sovietici ai filmului „Musorgski“ de tema aleasă. Rezultatul a putut fi constatat în asemenea secvențe impresionante ca aceea a concepției prologului „La mănăstirea Novodevicii“ din opera „Boris Godunov“. În tăcerea camerei sale de lucru, Musorgski ascultă — și o dată cu el ascultă și publicul — melodii care se înalță din adîncurile amintirilor sale și din experiența sa de viață. Așa arată un adevărat film istorico-biografic despre un compozitor: emoționant și instructiv totodată.

Un al doilea aspect pe care doresc să-l relev, este acela al contribuției unui compozitor contemporan la un film biografic închinat unui compozitor din trecut. În cazul filmului „Musorgski“, compozitorul D. Kabalevski nu a contribuit numai la selecționarea materialului muzical din opera lui Musorgski, ci a compus și o serie de piese, constituind un fel de comentariu muzical în stilul lui Musorgski, dar cu puternice elemente personale. Muzica pentru genericul filmului, pentru secvențele „răscoala țărănească“, „primăvara“, „păpușarul“, „iarna“, pentru finalul filmului iată cîteva din aceste piese, care — după cum spune și Gr. Roșal, — ar putea fi reunite sub denumirea de „suită despre Musorgski“.

O problemă interesantă care s-a pus în legătură cu contribuția lui Kabalevski la muzica filmului a fost dezlănțuită de întrebarea: „Oare nu ar fi fost preferabil ca pentru generic, final și alte părți ale filmului, să se fi folosit muzică originală de Musorgski și nu compoziții contemporane?“ La această întrebare, autorii filmului au răspuns cu un categoric: nu. Nu, pentru că Musorgski n-a scris muzica pentru acest film. Autorilor li s-ar fi părut nejust să dea muzicii marelui compozitor o altă destinație decît aceea pentru care a fost creată. În film, muzica lui Musorgski este prezentată sau așa cum este sau ca și cînd ar fi fost în curs de creație. Pentru titlurile genericului, pentru peisaje sau pentru diversele întâmplări din film, a fost considerată necesară o muzică originală, însă compusă în stilul filmului. Această concepție dovedește grija autorilor filmului pentru o cît mai mare autenti-

6) cf. Jean Chantavoine: „Beethoven“, ed. Librairie Plon, Paris, 1948 pag. 13.

7) „Din experiența la filmele biografice“, publicat în volumul „Voprosi masterstva sovetkom kinoiskusstve“ (Probleme de măiestrie în arta cinematografică sovietică), Goskinoizdat, Moscova 1952.

citare, deși în practica cinematografului mondial s-au găsit uneori soluții judicioase pentru folosirea multilaterală a muzicii compozitorilor clasici la filmele istorico-biografice muzicale.

Iată numai o mică parte, din complexele probleme pe care și le-au pus autorii acestui film. Experiența lor, concretizată în opera cinematografică creată și comunicată pe calea scrisului, constituie un bun câștigat pentru realizatorii viitoarelor filme istorico-biografice muzicale.

Rezultatele pozitive n-au întârziat să apară în unele filme de acest gen create în țările de democrație populară. Cinematografia poloneză a și produs admirabilul film „Tinerețea lui Chopin“, în care regizorul Aleksander Ford ne prezintă un Chopin entuziast, participând la luptele Poloniei pentru independență, admirând dansurile îndrăgite ale unei nunți țărănești și mai ales transmițând fiorul artei adevărate unui popor întreg venit să-l aclame la teatrul din Varșovia. Sintem departe aci de acel Chopin palid și bolnăvicios, pe care ni l-au înfățișat pînă la saturație atîtea filme ale cinematografiilor burgheze. Pe aceeași linie se situează și „Premiera varșoviană“ a regizorului Jan Rybkowski, relatînd despre bătălia dusă în numele ideilor de patrie și libertate în jurul premierei operei „Halka“ a compozitorului polonez Stanislaw Moniuszko, din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

În Ungaria, Marton Keleti a realizat filmul despre creatorul operei naționale maghiare Ferenc Erkel, autorul operelor „Bánk bán“, „Laszlo Hunyadi“, „Dózsa“, născute în focul luptei cu autoritățile habsburgice, iar Laszlo Kalmár, filmul despre cîntăreața Déry, propagatoarea cîntecului maghiar în plină epocă de oprimare austriacă la începutul secolului al XIX-lea.

Cinematografia cehoslovacă își are și ea filmele sale istorico-biografice muzicale: „Vioara și visul“, realizat de Václav Krška, despre marele violonist ceh Jan Slavik, contemporanul lui Paganini și filmul aceluiași regizor despre Smetana.

Ajuns la sfîrșitul capitolului, ar trebui să consemnez realizările cinematografului noastre în acest domeniu. Din păcate însă, nu este nimic de consemnat, deși stau la dispoziție teme însemnate despre viața și creația lui Ciprian Porumbescu, a lui George Enescu sau a unor cîntăreți romîni de faimă mondială ca Popovici-Bayreuth, totodată unul din promotorii vieții noastre muzicale și al învățămîntului muzical din primele două decenii ale veacului nostru. Cît despre Barbu Lăutaru, proiectul de scenariu abandonat cu cîțiva ani în urmă, ar putea fi eventual readus în actualitate și îmbunătățit.

Este în orice caz regretabil că nu putem trece încă la activul cinematografului noastre naționale măcar un film istorico-biografic despre o perso-

nalitate dintre atîtea din trecutul muzicii romînești.

## 5. FILMELE DOCUMENTARE, DIDACTICE ȘI DESENELE ANIMATE MUZICALE

Filmele documentare muzicale pot trata teme din cele mai variate: portrete de compozitori și artiști din trecut sau contemporani, monografiile despre instituții, instrumente sau concursuri muzicale etc. Mijloacele de care dispune filmul documentar sînt din cele mai variate: filmări reale, reconstituiri, filmări de tablouri, stampe, documente — depinde numai de realizatorul filmului pentru a îmbina toate acestea într-un tot unitar, valabil din punct de vedere artistic.

Dintre portretele de compozitori, filmul care îmi pare că reprezintă o reușită deosebită este producția studioului „Defa“ din Berlin (R. D. Germană), închinat lui Ludwig van Beethoven. Mergînd pe firul vieții compozitorului, regizorul Max Jaap alternează reproduceri de stampe și documente cu filmări de formații orchestrale sau de cameră executînd lucrări de Beethoven. Montajul muzical al coloanei sonore, în care apar orchestre din Berlin, Dresda și Leipzig conduse de dirijori renumiți ca Hermann Scherchen, Hermann Abendroth, Heinz Bongartz și Franz Konwitschny sau Cvartetul Beethoven din Moscova, este realizat cu măiestrie, urmărind îndeaproape desfășurarea montajului de imagine și a comentariului. O realizare interesantă o constituie și filmul maghiar despre Béla Bartók.

Ca monografie cinematografică a unor instrumente, pot cita filmul danez „Orga maestrului Compenius“, un documentar despre celebra orgă din lemn a capelei castelului Frederiksborg construită la începutul secolului al XVII-lea. Pe o ilustrație muzicală din Buxtehude, imaginile ne prezintă părțile orgii, alternînd cu tablouri din viața epocii, extrase din gobelinuri ale vremii. De asemenea, filmul din R. D. Germană „Vioara“, un valoros documentar prezentînd istoricul viorii, alături de marii interpreți ai instrumentului.

Prin posibilitățile tematiche vaste pe care le oferă, filmul documentar muzical este chemat să aducă o importantă contribuție la opera de culturalizare a maselor populare. De aceea inițiativa studioului „Al Sahia“ de a pune în producție un documentar despre George Enescu nu poate fi apreciată decît ca un fapt deosebit de pozitiv. Să nădăjduim însă totodată că acest film nu va rămîne izolat, ci că va fi urmat și de alte documentări muzicale. Teme sînt destule!

★

Filmul didactic muzical este chemat să lămuirească atît tineretului, cît și în genere celor care vor să-și însușească o cultură muzicală, noțiu-

nile fundamentale ale muzicii. Prin filmul didactic se pot pune la îndemîna tuturor elemente de bază ale studiului teoriei și istoriei muzicii, ale instrumentelor muzicale, se poate iniția publicul în diferitele forme ale muzicii etc. Filmul didactic poate fi așadar și el un prețios mijloc de răspîndire a culturii muzicale. Din păcate, el este încă puțin folosit. După cîte îmi amintesc, n-am auzit vorbindu-se decît de un film cehoslovac de inițiere în muzica de cameră, prin prezentarea cu comentariile necesare a unui cvartet de coarde de Dvorak. Și aci este încă un cîmp de activitate larg deschis. Ce bine ar prinde și la noi filme didactice muzicale în școli, ca mijloc auxiliar de învățămînt al muzicii, sau în cămine culturale și cluburi sindicale pentru inițierea în muzica cultă! O inițiativă a forurilor competente de a realiza o colaborare cu studioul „Al. Sahia“ pentru începerea unei producții de asemenea filme ar fi de aceea o operă de înaltă valoare educativă.

★

Desenul animat sau filmul cu păpuși pot avea și ele un caracter de filme muzicale. Am menționat în introducerea la acest articol filmul lui Walt Disney despre istoria instrumentelor muzi-

cale. Un caracter de film muzical a avut și desenul animat românesc „Fluierașul fermecat“ al lui Pascal Rădulescu (muzica de Radu Paladi), deși ideea că artistul trebuie să se inspire din viață și din natură pentru a putea realiza o operă valabilă, era expusă cam pueril și cu multă stîngăcie.

Desenul animat și filmul cu păpuși muzical pot juca un rol însemnat în răspîndirea cunoștințelor muzicale în rîndurile copiilor, deși și oamenii mari văd totdeauna cu plăcere asemenea filme.

★

Înceind considerațiile asupra filmului muzical, trebuie să constat că în ansamblu, bilanțul realizărilor cinematografiei noastre naționale în acest domeniu este deficitar. Desigur că o cinematografie tînără ca a noastră și cu o capacitate de producție relativ redusă, trebuie să acorde prioritate temelor mari, centrale, ale construcției socialiste. Socotesc însă că a sosit momentul cînd, datorită creșterii substanțiale a bazelor de producție, se poate revendica pentru revoluția culturală în domeniul muzical un loc mai bun în planurile tematice ale Studiourilor noastre. Mai ales că poporul român este cunoscut în întreaga lume ca un popor muzical.

## Educația muzicală în lumina organizării noastre școlare

de CONSTANTIN ZAMFIR

În ultimul timp revista „Muzica“ înscrie în cuprinsul său articole ce se ocupă și de educația muzicală, dovedind prin ele prezența subsecției didactice a Uniunii Compozitorilor în viața frământată a școlii noastre și datorita ei de a susține prin toate mijloacele un punct de vedere științific în predarea educației muzicale în școală. Condeie competente au ridicat probleme în acest sens, din care se desprinde rolul important al școlii în viața noastră muzicală. Preocupat de problema accesibilității muzicii — discutată în săptămînalul „Contemporanul“ din 5 iulie 1957 — Prof. A. Trifu în „Muzica“ nr. 8 pag. 11 pune accent, nu fără dreptate, pe rolul principal al școlii în determinarea accesibilității mu-

zicii, propunînd printre altele lărgirea profilului actualelor școli elementare și medii ca și al școlilor populare de artă în direcția formării unui public pentru concert, precum și selecționarea cadrelor didactice și nededidactice folosite în cadrul lărgit al educației muzicale școlare și de mase după criteriul competenței. Subliniem aceste propuneri ca unele ce ridică o serie de probleme ale educației muzicale de azi, cu deficiențele, dar și calitățile ei, meritînd să formeze obiectul unor preocupări mai largi pentru îmbunătățirea continuă a învățămîntului muzical.

În articolul „Temeiuri noi în educația noastră muzicală“ (Muzica nr. 7), Liviu Rusu ridică probleme principiale de interes general pentru în-

vățămîntul muzical, arătînd corelația diferiților factori din viața noastră culturală cu școala, și necesitatea *organizării sistematice a educației muzicale în școală*, ca prim factor al promovării și valorificării culturii noastre artistice a timpurilor de față.

Substanțialul și bine gînditul articol publicat de Nicolae Paroescu în revista „Muzica” nr. 5 pe anul 1957, „*Pentru un punct de vedere științific în predarea muzicii*”, pune o serie de probleme fundamentale care privesc educația muzicală în școlile de cultură generală de la noi, și în primul rînd problema unui punct de vedere științific în programă, oprindu-se cu hotărîre asupra necesității unei adînci reforme din care să respire principiul pedagogiei științifice că educația este determinată de forțele naturale psihice și fizice care apar și se dezvoltă în stadii evolutive.

În cele ce urmează încercăm să corelăm scopul educației muzicale de cel al învățămîntului teoretic de cultură generală, ca și de cel al învățămîntului practic profesional-muzical, spre a răspunde unor necesități stringente de educație și instrucție muzicală în școala noastră de azi și implicit a contribui la o mai bună accesibilitate a muzicii, în straturi din ce în ce mai largi ale poporului nostru.

Acumulînd experiența unor ani îndelungați, învățămîntul public și-a statornicit organizarea pe cicluri după stadiile evolutive în care apar și se dezvoltă forțele naturale psihice și fizice ale maselor de copii pînă ce ajung la maturitate. Ciclul I elementar cu 4 clase (I, II, III, IV,) — i-am zice mai degrabă ciclul primar — corespunde vîrstei dintre 7 și 10 ani cînd forțele fizice în creștere permit educației să treacă de la însușirea empirică, directă, la cea progresiv conștientă a deprinderilor pe baza memoriei și automatismului reflexelor. În acest ciclu se pun bazele educației muzicale și trebuie folosit cu maximum de interes pentru dezvoltarea ulterioară și poate decisivă spre viitorul artistic al copilului. Ciclul II elementar cu 3 clase (V, VI, VII,) — Bulgarii îl numesc pe bună dreptate „gimnaziala” — corespunde vîrstei de la 11 la 13 ani cînd forțele fizice sînt într-o creștere rapidă, iar cele psihice îngăduie educației să se statornicească pe deprinderi însușite conștient pe baza legăturii dintre cauză și efect. Acest ciclu este cel mai favorabil deprinderilor instrumentelor muzicale, cînd creșterea fizică se desfășoară paralel cu dezvoltarea automatismelor, reflexelor, spre o flexibilitate proprie, ce nu se mai poate dobîndi mai tîr-

ziu în aceeași măsură. Ciclul mediu cu 5 clase (IX, X, XI, XII,) corespunde vîrstei dintre 14 și 18 ani, cînd organismul primește transformări adînci făcînd trecerea de la copilărie la maturitate. Această perioadă, a adolescenței, este proprie orientării profesionale și pregătirii teoretice. În sfîrșit, ciclul superior corespunde unei pregătiri profesionale de înalt nivel.

Toate materiile școlare și-au găsit o bună și logică încadrare în aceste cicluri de învățămînt afară de muzică. Cu toate stăruințele unor pedagogi muzicali de seamă, de care n-am fost lipsiți nici în trecut, muzica și în general învățămîntul artistic din școala noastră de cultură generală, neavînd un scop utilitar în sistemul de viață capitalist, a fost lăsată mai mult pe seama educației individuale din familiile burgheze m-stărite, lipsind masele populare de forțele ei spirituale și morale. Crearea școlilor elementare și medii muzicale, are de scop să dea posibilitate păturilor largi din popor să se orienteze către o educație muzicală sistematică și chiar să îmbrățișeze profesiuni muzicale, înlocuind astfel vechiul sistem al educației familiare, printr-o educație artistică a maselor populare. Aceste școli se integrează în spiritul și concepția învățămîntului de cultură generală cu particularitățile și drepturile ce-i sînt conferite acestuia. Dar aceste școli profesionale nu pot înlocui educația muzicală din învățămîntul public, care se desfășoară pe teren teoretic pentru întreaga populație școlară de la sate și orașe. Școlile profesionale muzicale acumulează elemente selectate din învățămîntul public care dispun de inclinații speciale muzicale. Ele reprezintă deci, în mod logic, o colaterală a învățămîntului public, aceste școli muzicale, care se găsesc la orașe, vor putea răspunde necesităților democratice de azi. Întrebarea este, în ce fel se pot ele rezema? Dacă ținem seama de faptul că orășeanul are posibilități mai mari să se ocupe de educația copiilor lui, observîndu-i cu interes și îndrumîndu-i potrivit inclinațiilor, muncitorul de la sate este nevoit din cauza specificului ocupațiilor sale, să lase educația copiilor săi pe seama învățătorilor, care au menirea nu numai să-i observe din punct de vedere al inclinațiilor, dar să-i și îndrumeze, deschizînd ochii părinților să-și trimită copiii la școală potrivit inclinațiilor ce le manifestă. Trebuie să li se lase timp suficient spre a-și aduce la îndeplinire menirea. Cei 4 ani din ciclul I elementar reprezintă *perioada de depistare*, în care educația muzicală prin metodele și procedeele sale variate poate permite unor elemente

dotate să fie orientate către o școală de muzică instrumentală. Se poate vorbi de un principiu general valabil observat de cei mai de seamă pedagogi din străinătate și de la noi, *că o școală instrumentală muzicală trebuie precedată de o școală de educație muzicală*, în care să se dezvolte inclinațiile muzicale la copii, manifestate sub forma simțului ritmic, melodic, armonic, și a memoriei, după ce mai întâi pedagogul se ocupă de fixarea auzului muzical. În stadiul actual al acestor școli, ca orice început, se ridică o serie de greutăți ce trebuie învinse. De pildă în ciclul I elementar la școlile de învățământ public, educația muzicală se predă numai sub formă de cânt, și nu sistematic așa cum impune metoda și procedeele unei bune educații. Problema unei educații muzicale sistematice în ciclul I elementar, ridicată de Nicolae Paroescu în articolul citat, are darul de a preîntîmpina una din cele mai mari greutăți ivite în calea acestei perioade de depistare artistică muzicală.

O altă greutate ce se ridică în fața noastră și care decurge din cea dintîi, este problema corpului didactic, care trebuie pregătit în acest sens, căci important nu este numai *să se facă* educație muzicală, dar și *cine* să facă această educație spre a corespunde scopului. Este adevărat că membrii unui asemenea corp didactic chiar în București i-am putea număra pe degete. Formarea unui corp didactic care să acopere necesitățile tuturor școlilor din țară este o problemă de viitor, poate îndepărtat, dar nu imposibil de realizat. Mai întâi ar trebui strînși profesorii de muzică de la toate școlile pedagogice într-un curs special de tipul cursurilor I.P.C.D. Aceștia apoi, după o practică de un an, ar putea fi îndrumătorii unor cursuri regionale ori raionale și astfel prima etapă a acestei acțiuni s-ar încheia cu roade destul de bogate. A doua etapă ar reveni ca sarcină secției pedagogice a conservatoarelor noastre de muzică, ce are menirea de a pune pe viitorii profesori de muzică în cunoștință de toate metodele și procedeele de predare ce s-au experimentat în străinătate și la noi pe terenul didacticei muzicale, cunoștințe neglijate pînă în prezent în această secție din cauza concepției nu destul de mature la noi în ce privește importanța educației muzicale pentru marile mase. În școlile noastre de toate gradele persistă încă ideea că muzica este o disciplină care trebuie să răspundă sarcinilor diferitelor serbări școlare, astfel încît predarea ei este aservită scopului acestora. Acesta se pare că a fost argumentul decisiv al directo-

rilor de școli spre a susține reintroducerea de curînd a muzicii ca disciplină în școlile de învățământ public. Problema serbărilor școlare pe linie muzicală poate fi soluționată fără să afecteze scopul educației propriu-zise, ori să se încadreze complet acesteia. Nu este cazul să ne ocupăm de ele, totul depinzînd de oamenii care au sarcina de a organiza, conduce și pregăti aceste serbări potrivit celei mai sănătoase concepții pedagogice, armonizînd scopul educației muzicale cu mijloacele materiale și morale pe care le au la dispoziție. În orice caz, nu trebuie părăsită *concepția educației muzicale ca scop al școlii*, unde serbările trebuiesc aservite acestei educații prin mijloace care depind de la caz la caz. Un corp didactic înarmat cu sănătoase concepții pedagogice și bine pregătit în conservatoarele noastre din punct de vedere tehnic și pedagogic, îndrumat să-și facă stagiul de cîțiva ani în mijlocul poporului spre a-i cunoaște nevoile și calitățile lui, ar fi de folos nu numai țării, ci și lui însuși, îmbogățindu-și experiența care permite să pună probleme variate cu mai multă competență și să le rezolve ca atare. Grija forurilor competente pentru înflorirea unei sănătoase pedagogii muzicale, adaptate necesităților vieții noastre artistice din ce în ce mai pretențioase, trebuie să pornească de la învățămîntul superior, pe baza principiului leninist al împlinirii teoriei cu practica.

Greutățile nu se epuizează o dată cu soluționarea problemei corpului didactic de specialitate în școlile de cultură generală. Ele se ivesc și pe linia învățămîntului profesional-muzical. Aci pare că într-un exces de zel, ele apar la polul opus celorlalte. În timp ce școlile de cultură generală duc lipsa unei educații muzicale sistematice, școlile elementare de muzică au în plan începerea cursurilor cu clasa zero! (Va trebui să numărăm de aci înainte începînd cu zero, nu cu unu ca pînă acum). Ce reprezintă această clasă zero? Spre a se respecta principiul după care educația muzicală trebuie să preceadă învățămîntul instrumental, aceasta a fost trecută în ciclul de învățămînt preșcolar și concentrată în clasa... 0, pentru ca elevul să poată începe pianul și vioara în clasa I-a elementară. Concepute și organizate în felul acesta, școlile de muzică instrumentală sînt puse numai la dispoziția unor categorii de orășeni. Cu toate dispozițiile forurilor superioare luate pentru îmbunătățirea componenței sociale a populației acestor școli, rezultatele vor fi slabe din pricina discrepanței ce există între concepția pedagogică a acestor școli față de cele de cultură generală.

Trebuie să subliniem energic că *educația muzicală nu se poate realiza într-un an școlar și cu rezultate bune la orice vîrstă!* Anii de preșcolăritate își au importanța lor educativă, dar nu pot înlocui pe cei consacrați educației și instrucției. Că se vor găsi și excepții, nimic de zis, însă excepția nu întărește totdeauna regula. *Educația muzicală* este menită să dezvolte înclinațiile artistice ale copilului sub toate aspectele, în care acestea apar, dar pentru a-și îndeplini această menire este nevoie de timp.

Experiența a dovedit că anii cei mai rodnici de educație muzicală, în care trebuie să se împletească metoda directă — empirică — cu cea indirectă — conștientă — sînt anii ciclului I elementar, adică clasele I, II, III, IV. Pornind de la joc ca metodă de predare în acest răstimp se pun bazele muzicalității elevului, ajungînd pe nesimțite la însușirea pe cale conștientă a problemelor teoretice muzicale fundamentale. Înarmat cu acestea, elevul începe învățămîntul instrumental nu numai cu competența necesară, dar și în ritmul viu al capacității, rezistenței și creșterii sale fizice.

În general pedagogii instrumentiști de la școlile de muzică se plîng de lipsa de pregătire teoretică muzicală a elevilor, fiind obligați de multe ori să se substituie profesorilor de teorie și solfegeii, pentru a face față cursurilor instrumentale. Ei simt nevoia ca instrucția teoretică muzicală să țină pasul și să se desfășoare paralel cu învățămîntul instrumental, după toate exigențele lui. În realitate, cunoștințele teoretice fundamentale dobîndite la cursul de educație muzicală, trebuie să preceadă începutului instrumentului. Dar cum ar putea să fie realizată această necesitate cînd instrumentul începe din cl. I elementară? O seamă de profesori zeloși, în special pianiști, luînd drept regulă unele excepții de copii ai căror părinți înstăriți s-au putut îngriji mai de aproape și de timpuriu de o instrucție muzicală, și-au impus părerea în această privință în fața forurilor superioare, reușind să dea acestor școli o configurație necorespunzătoare scopului pentru care sînt create. În realitate, începerea instrumentului — pian și vioară — din cl. I elementară se lovește nu numai de lipsa cunoștințelor teoretice muzicale necesare ale copilului, ci și de imposibilitatea de a face față rezistenței fizice și capacității receptive reduse de care dispune copilul la

acea vîrstă în comparație cu cerințele impuse de deprinderea instrumentului. Elevul la această vîrstă este mai mult *chinuit* decât instruit și, aceasta cu atît mai mult cu cît instrumentul îi răpește timpul necesar pregătirii sale teoretice de cultură generală, unde de asemenea are nevoie de punerea bazelor unor cunoștințe fundamentale. Aceste cunoștințe trebuie armonizate cu forțele fizice și intelectuale precum și cu timpul necesar însușirii lor normale. Ele nu trebuie stingherite de zelul însușirii cu forța a instrumentului spre a corespunde unor modele din istoria muzicii ca Mozart, Beethoven, ori Enescu, ei înșiși excepții în această privință. Deprinderea instrumentului muzical poate începe la o vîrstă mai fragedă cu condiția ca accentul să cadă pe dezvoltarea muzicalității elevului, a diferitelor sale însușiri artistice care se pot realiza în cadrul cursului de educație muzicală, nu pe însușirea sistematică a tehnicii instrumentului, care după părerea noastră trebuie să succedă cursului special de educație muzicală. Începerea studiului sistematic al instrumentului în clasa a V-a elementară dă posibilitate dezvoltării unui număr mare de instrumentiști, în special celor de coarde, de care orchestrele noastre duc lipsă.

Un alt aspect negativ pe care-l prezintă începerea instrumentului din clasa I-a elementară este limita locurilor la examenul de admitere. Copilul care-și dă *primul său examen*, declarat reușit fără loc, încearcă o profundă dezamăgire care din punct de vedere psihologic ar putea lăsa urme pentru tot restul vieții. Cu totul altfel se prezintă un examen de admitere în clasa V-a, cînd elevul familiarizat cu asemenea procedee, a căpătat o oarecare experiență, știe să privească greutățile în față și să le înfrunte într-un mod mai real.

În concluzie, factorii care determină o radicală revizie în organizarea acestor școli nu sînt numai de ordin tehnic, ci și de ordin psihologic și pedagogic. Problemele de organizare școlară trebuie privite în complexul lor, ținînd seama de toți factorii care pot servi scopul urmărit. Pentru aceasta nici graba și nici tărăgăneala nu sînt buni sfătuitoari, ci numai experiența. Și după ce experiența a stabilit principiul precedării învățămîntului instrumental de către o educație muzicală sistematică, tot astfel școlile experimentale vor putea da soluția celei mai bune legiferări școlare.





## Ce aduce nou Simfonia a V-a de M. Andricu

de DORU POPOVICI

Mihail Andricu este un compozitor foarte fecund, care a scris în toate genurile muzicale și care are marele merit de a fi încă de la opusul 2, el însuși. Un stil original, cu o unitate perfectă între melosul simplu, tributار cîntecului popular, armonia cu o funcționalitate clară, polifonia derivată din armonie, instrumentația sobră, — iată trăsăturile esențiale ce caracterizează muzica lui M. Andricu. În ceea ce privește forma, se poate afirma fără îndoială că puțini autori romîni o stăpînesc cu această măiestrie. Maestrul Andricu este un continuator al tradiției clasice, căreia îi adaugă sensibilitatea și estetica proprie. Compozitorul are afinități cu o muzică optimistă, lirică, cu nuanțe bucolice, întotdeauna discretă și fără grandilocvență. Întotdeauna a recomandat elevilor săi să evite pe cît se poate artificiile, care sărăcesc expresia muzicii. Pentru autor tehnica este un mijloc și nu un scop în sine.

S-a spus că arta compozitorului nu are dramatism, că e prea luminoasă și fără frămîntări, sau că autorul se repetă adesea în operele sale. Cred că s-au făcut în acest sens afirmații pripite. Este adevărat că fondul artei lui Mihail Andricu este senin, dar nici o lege estetică nu pretinde ca o operă de valoare să fie neapărat sumbră. Tragicismul este un aspect al artei, dar au fost mari creatori care, prin seninătatea și chiar naivitatea simțirii lor, reușesc să ne emoționeze și în zilele noastre. E destul să ne gîndim la un număr însemnat de opere ale lui Mozart sau Fauré, doi dintre autorii cei mai prețuiți ai compozitorului la care ne referim. Analizînd simfoniile lui Mihail Andricu vom observa și aspecte dramatice, dar nu vom întîlni niciodată un fals dramatism.

Simfonia a V-a este rezultatul unei evoluții firești a autorului, o lucrare de maturitate. Prin această operă, în care sînt prezente idei noi, autorul contrazice părerile unora care susțin că muzica sa din ultimul timp nu se mai îmbogățește. Dacă Sonatina de pian, Noveletele, Simfonia de cameră, Serenada, au atins punctele culminante ale epocii de tinerețe, Simfonia a V-a în mi minor se înalță ca una din cele mai bune lucrări ale compozitorului din perioada prezentă. Ea reprezintă un nou aspect al creației artistului.

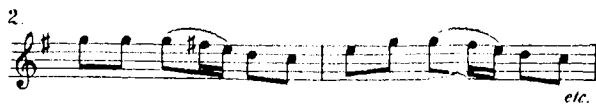
Lucrarea se compune din patru părți, prima și a treia au un conținut mai frămîntat, în timp

ce cea de-a doua și cea de-a patra sînt pline de lumină. În acest fel, contrastul este bine realizat, evitîndu-se orice umbră de monotonie. Forma lucrării îmbracă tiparul clasic al sonatei: sonata-scherzo-lied și rondo, tipar pe care autorul îl păstrează pînă acum mai în toate compozițiile sale de proporții mai mari. (Simfonia a VI-a a maestrului se abate de la acest tipar). Să aruncăm o privire asupra părților componente ale lucrării.

Prima parte este cea mai amplă, mai bogată în idei și cu gama de sentimente cea mai variată. Ideea întîia se imprimă de la început, prin sonoritatea cețoasă a clarinetului și a fagotului, într-o respirație amplă și cu un pronunțat caracter melodic.



Ea păstrează simetria clasică și desenul sinuoidal, tinzînd spre o creștere careia îi urmează o descreștere. Modul eolic în care e concepută, îi dă un caracter puțin arhaic, iar insistența pe treapta a VII-a o face mai aparte, înlăturînd obișnuita septimă de dominantă, care pare să jeneze auzul mai rafinat al auditorului din zilele noastre. După această temă, o punte alcătuită dintr-o idee de o expresie mai veselă, pe care ne-o prezintă flautul, imprimă un colorit nou piesei. Dacă sentimentul pe care-l degajă tema punții este altul, prin melosul său zglobiu, elementul ritmic și construcția frazei nu aduc un element de variație.



Această culoare mai vie este umbră de o creștere, care ne duce spre un „tutti de orchestra”, într-un punct culminant. După aceasta, o a doua idee lirică, cantabilă, cu acompaniamentul

pastoral al unor cvinte de fagot, în relație armonică de mediană, redată tot de clarinet ca și în prima idee, imprimă un sentiment liniștitor, cu o singură înclinare spre visare, spre un peisaj rustic.



Dacă melodia primei teme are un colorit popular mai puțin pregnant, melodia temeii secunde îl are mai penetrant, amintindu-ne de cîntecele populare bănățene. Ideea a doua contrastează nu numai prin caracterul ei intim ci și prin ritmica ei variată, prin introducerea unei măsurii de patru timpi. Arhitectura ei este deosebită. Cîmpul acestei idei are un aspect tripartit, începînd prin ideea lirică, amintită mai sus, urmată apoi de o altă creștere și de reluarea ideii lirice tot de către același clarinet. Astfel ea ne apare mai fragmentată, contrastînd cu prima, mult mai unitară. O concluzie scurtă încheie expoziția, perfect echilibrată și concisă.

Dezvoltarea începe cu o pedală, ce servește drept punct de plecare pentru o creștere intensă, desfășurată gradat. Predomină în acest timp melodia punții din expoziție și a fragmentelor melodice ale acesteia. Ideea a doua nu se mai afirmă, ceea ce pare curios, deoarece mai în toate dezvoltările, elementele temeii secunde sînt nelipsite, pentru a se aduce într-un mod mult mai pregnant repriza primei idei. În cazul Simfoniei a V-a a lui Mihail Andricu se produce o repriză inversată, cu apariția temeii secunde la începutul ei. În acest fel insistența pe elementul primei idei ne pare foarte firească. Pentru a nu expune prea des în discursul acestei părți prima temă, compozitorul folosește în dezvoltare elementul melodic din punte. Acest procedeu ingenios vădește măiestria compozitorului în problemele de construcție. Dezvoltarea conține un dramatism care culminează la sfîrșitul ei, iar repriza coincide cu acest moment de puternică tensiune, în care tema punții ne apare în sonoritățile de fortissimo ale orchestrei. Repriza inversată amintită aduce o destindere, o ușoară liniștire. Tema întâia va reapare și ea, mult scurtată, abia la urmă, după ce ideea lirică a temeii secunde s-a desfășurat în întregime. O codă minunată realizată prin pedala superioară a suflătorilor de lemn, potolește zbuciumarea unui temperament agitat și încheie prima parte a simfoniei.

Scherzo-ul constituie partea a doua a lucrării. El este apropiat de forma celui clasic: scherzo-trio-scherzo. În acest vioi divertisment, predomină ideea întâia, senină, plină de veselie, străbătută de un umor fin.



Este interesant sistemul ritmic, în care alternanța dintre măsurile de 2 și de 3 timpi știrbește

simetria, înclinînd spre asimetrie. Variația ritmică, inspirată din folclor, în această parte este mult mai prezentă decît în prima parte, în timp ce sistemul armonic este mult mai simplu, cu modulații mai puține și cu o sonoritate mai caldă, prin folosirea din ce în ce mai rară a disonanțelor armonice. Se imprimă puternic luminosul și primăvăratul la major. O idee mai puțin curată, fragmentată de coarde, continuă acest sentiment din prima idee ca aceasta să fie în mod neașteptat reluată de corn englez și de clarinet, într-o sonoritate foarte plăcută. E bizară apariția acestui instrument cu nuanțe triste într-un scherzo; folosirea lui aduce un grotesc, pe care l-am întilnit mai rar în muzica maestrului Andricu.

Trio-ul care apare foarte contrastant, poartă amprenta specifică compozitorului; pitorescul, prin tema sa cantabilă și ușor de reținut, revine la o simetrie întilnită adesea la trio-ul clasic al lui Beethoven.



Intonațiile se apropie de cele ale cîntecului popular modern, în modul ionic, cu prezența sensibilei. Repriza scherzo-ului readuce aceeași notă de veselie și umor, într-un acord luminos în care se și încheie miniatura.

Partea a treia este, după convingerea noastră, una din cele mai frumoase pagini ale muzicii românești. Ea are meritul de a fi cu totul aparte în creația lui Mihail Andricu, prin conținutul muzical nou pe care-l prezintă; în acest nobil Andante, se lovesc două lumi, una tristă și alta optimistă.

O idee melodică de o rară frumusețe, într-un colorit modal doric, cu intonații de colind arhaic, înnotată de violonceli și contrabași, ne introduce într-o atmosferă sumbră, de un patetism grav, reținut, fără nimic exterior, care prevestește tragismul acestei mișcări lente.



Este interesantă inventivitatea melodică, dar și admirabila construcție a melodiei, în care apar pe rînd înlănțuirile la-re-fa-ultimul sunet constituind punctul culminant al melodiei, după care urmează o cădere, ce se apropie de tonica din registrul grav. Cealaltă idee ne apare mai vie, întruchipată prin cantilena flautului și frumoasa încheiere a acesteia, adusă pe rînd de solo-urile de violoncel, violă și vioară.



Desigur că nu are intensitatea primei teme ; aceasta aduce mai mult un contrast melodic și mai ales orchestral, față de acea lamentație de la începutul Andantului. În același timp are puncte comune cu tema principală a finalului, realizând un principiu ciclic în simfonie. După aceasta, ideea principală reapare amplificată prin mici adăugiri figurative de culoare. Încetul cu încetul se pregătește o imensă creștere, pornind din celula melodică a primelor măsuri, cărora li se adaugă o îngroșare treptată a orchestrației și o intensificare a asperităților armonice, prin false relații și uneori printr-o politonalitate foarte acidă, redând un tablou tragic cu nuanțe funebre, într-un punct culminant realizat grandios. O descreștere duce apoi spre o încheiere, în care aceeași pedală a instrumentelor de suflat, care sîrșise prima parte, ne sugerează o resemnare, cauzată de o profundă durere. Ca un amănunt interesant, semnalăm fuziunea între modul doric și măjorul de azi, fără a crea o discordanță de stil. Secretul îl constituie modulația diatonică, specifică în multe opusuri ale maestrului. În aceste minunate pagini, tragismul apare ca un element primordial și încă neîntilnit la o asemenea culme, în muzica lui Mihail Andricu, în care predomină totuși elementul lirico-bucolic.

*Finalul* este un rondo sonată, în care nu vom întilni deci forma rapsodică a rondo-ului primitiv, bazat pe refren-cuplet, ci un rondo care are la bază două teme ce alternează, legate de reexponziție printr-o dezvoltare. Prima idee, apropiată, după cum am semnalat mai sus, de ideea secundă a părții a treia, se desfășoară într-un ambitus mai restrîns cu un aspect simetric, într-o mișcare rapidă, cu unele ritmuri punctate.



Ea apare ca un fel de refren, pe parcursul întregii piese, plin de exuberanță și de suflu tineresc. Puntea, scurtă, fără elemente motivice noi, ne introduce în limanul ideii secunde, mult mai cantabilă, în registrul expresiv al fagotului.



Ideea inițială a refrenului reapare și trece într-o mică dezvoltare, ținînd locul unui „c” de rondo. Repriza are aspectul unei respirații mari, neîntrerupte, în care își fac apariția cele două teme, puțin modificate, încheind lucrarea printr-o codă puțin bruscată, într-o plăcută euforie. Din analiza acestui Final, rezultă că nu se pun probleme noi nici în domeniul meșteșugului componistic, nici în domeniul estetic. El apare ca o culoare luminoasă, optimistă, ca o destindere plăcută, după o încordare lăuntrică foarte puternică. Exemple similare sînt multe în literatura contemporană ; e destul să ne amintim de muzica pentru coarde, celestă și percuție de Bartók, în care după partea a treia urmează un rondo cu un rol asemănător.

Considerînd Simfonia a V-a a lui Mihail Andricu o lucrare de maturitate, dorim să relevăm cîteva elemente specifice. Lucrarea reprezintă o nouă etapă în evoluția creatorului. Astfel, concizia formei, simțul proporției și al echilibrului, par a fi calități prețioase în această lucrare, poate mai bine conturate aci decît în orice simfonie a sa. Armonia a ajuns la o clarificare, înlăturînd unele trăsături care dăunau uneori stilului. Simțul tonal este pregnant, elementele de asperitate armonică și chiar o politonalitate accidentală se încadrează organic în sonoritate. Polifonia e mai bogată în această lucrare, în acest sens mă refer mai ales la prima parte și la partea a treia. Ritmica clasică se menține și aici ca și în alte lucrări, îmbogățită cu unele elemente de variație, inspirate din muzica populară. Puterea de expresie a părții întia și îndeosebi a părții a treia este deosebită și alcătuiește elementul noului, prezentîndu-ne un alt aspect al creației compozitorului ; *elementul tragic*. Dacă observăm o culoare sumbră și un simț dramatic și în alte lucrări ale autorului, o asemenea sensibilitate artistică, o atît de adîncă trăire lăuntrică, nu am întilnit în nici una din lucrările sale.

Simfonia a V-a de Mihail Andricu reprezintă o valoroasă realizare ; am putea spune că se află printre cele mai însemnate lucrări apărute la noi în domeniul simfonic în ultimii doisprezece ani. Execuția impecabilă la care maestrul George Georgescu și-a adus contribuția sa prețioasă, în pagini ca marele crescendo al părții a treia, a chezășuit succesul primei ei audiții, confirmat și de entuziasmul publicului.

Ajuns la această culme, așteptăm din partea maestrului Andricu noi realizări, care să îmbogățească simfonismul românesc spre triumful artei noastre componistice.

# Medalioane

## pentru concursul internațional „George Enescu”

de FR. WANEK

În toamna anului viitor se va desfășura la București primul Concurs internațional de interpretare (vioară și pian) care poartă numele marelui muzician George Enescu. În programul concursului au fost înscrise — alături de lucrări din repertoriul universal — Suita de pian Nr. 2 op. 10 de George Enescu precum și un număr de piese,<sup>1)</sup> la alegere, aparținând unor compozitori de vază ai muzicii românești.

În cele ce urmează vom încerca să prezentăm pe scurt fiecare dintre aceste piese facultative cu dorința de a le face astfel mai bine cunoscute viitorilor participanți la această importantă întrecere muzicală.

★

Sonatina pentru pian în fa diez de Mihail Andricu<sup>2)</sup> face parte din creațiile mai vechi ale compozitorului. În ea putem recunoaște cu ușurință trăsăturile specifice ale limbajului său muzical, care în lucrările următoare duc la conturarea precisă a unui stil cu totul personal. În lucrarea de care ne ocupăm întâlnim o intere-



santă tratare a melosului popular cu mijloace și procedee componistice ale căror rădăcini trebuie căutate în muzica franceză din primele decenii ale veacului nostru (în special în ceea ce privește tratarea armonică.)

Partea întâia — un *peu vif* (pătrimea = 100-108) — care face parte din programul concursului, degajă o atmosferă de seninătate și prospețime, de altfel caracteristice pentru sfera de expresie a unei sonatine. Ca formă, această parte respectă în mare pe cea a sonatei, cu excepția secțiunii dezvoltării care nu se afirmă ca atare în mod evident, ea fiind de fapt înlocuită de ampla expoziție (respectiv reexpoziție) a unui bogat material tematic. Astfel distingem de la început un grup de teme care alcătuiesc prima secțiune a expoziției, cele mai importante fiind următoarele:

1. *Un peu vif.*  $\text{♩} = 100$  „98”

etc.

2.

etc.

Desfășurarea lor este însoțită tot timpul de un

1) Piesele lui Tudor Ciortea, Paul Constantinescu, Leon Klepper, Ludovic Feldman, Sigismund Toduța și Constantin Silvestri au fost editate de Uniunea Compozitorilor din R.P.R. Sonatina de Mihail Andricu a apărut la Editura „Hamelle” — Paris iar Rondo a capriccio de Radu Paladi la Editura de Sat pentru Literatură și Artă.

2) Mihail Andricu (n. 1897) — profesor de compoziție la Conservatorul „C. Porumbescu” din București — face parte din generația vîrstnică de muzicieni. Prin creația sa pe tărîmul muzicii de cameră și simfonice (este autorul a patru simfoniette și șase simfonii) el s-a afirmat ca unul din eminenții deschizători de drumuri în muzica românească contemporană.

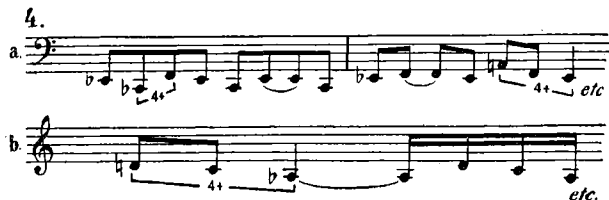
acompaniament acordic cu o pulsație ritmică constantă. Al doilea grup de teme (în La major) debutează cu o melodie în terțe încredințată basului:



Reexpoziția întregului material tematic aduce o îmbogățire simțitoare sub toate aspectele (în special armonic și ca scriitură pianistică). Ca o caracteristică a acestei mișcări trebuie remarcată prezența unor voci secundare care în cuplaj cu tema respectivă adâncesc mult potența expresivă a acesteia din urmă, creînd în același timp frumoase efecte polifonice. Totodată ele sînt hotărîtoare în evoluția dinamică a discursului muzical. Scriitura — realizată cu mult rafinament — relevă o cunoaștere foarte temeinică a resurselor pianului.

★

Capriccio în Mi bemol major din „Trei piese pentru pian“ de Tudor Ciortea<sup>3)</sup> este partea cu care se încheie acest ciclu. Ea se desfășoară într-un „Allegro con spirito“ (pătrimea = 120), mișcare ce predomină tot timpul, imprimînd discursului muzical strălucirea caracteristică unui reușit final. Ca arhitectonică, piesa nu poate fi încadrată într-un tipar anumit, căci construcția ei este mai degrabă rezultatul evoluției logice a unui material tematic a cărui prelucrare și succesiune bine echilibrată asigură o deplină unitate formală. Din punct de vedere melodic compozitorul a recurs la intonațiile cîntecului popular ardelenesc, fapt confirmat printre altele de prezența mai tot timpul a cvartei mărită:



Temele și fragmentele de teme apar în acest Capriccio încadrate mereu de mișcarea generală de șaisprezecimi, fie cu rol expresiv fie doar ca element motoric. În ceea ce privește conceptul armonic se poate observa tendința de a realiza o unitate între vertical și orizontal (prin elemente comune). Astfel sînt folosite succesiuni de acorduri neutre alcătuite prin suprapunerea sunetelor care fac parte din structura liniei melodice, iar ca intervalică sînt prezente aproape cu regularitate secunda mică și cvarta (perfectă și mărită).

Scriitura pianistică exploatează cu ingeniozitate diferitele registre ale claviaturii, ceea ce face ca piesa să cîștige în nuanțe de culori. Ca grafică, compozitorul a recurs deseori la procedee

3) Printre compozitorii de muzică de cameră, Tudor Ciortea (n. 1903) — profesor de forme la Conservatorul „C. Porumbescu“ — București — ocupă un loc de frunte; din lucrările sale amintim cvartete de coarde, lieduri vocale, piese instrumentale.

de scriitură specifice toccatei. (ostinato-uri, mișcarea perpetuă de șaisprezecimi etc.).

★

*Joc dobrogean* în la de Paul Constantinescu<sup>4)</sup> face parte din „Trei piese pentru pian“ și este de fapt, după cum indică și subtitlul, o toccată.

Plecînd de la dansul popular din Dobrogea, compozitorul a organizat materialul melodic în cadrul tiparului forme de rondo. După o introducere în care este imitată sonoritatea și tehnica de a cînta a instrumentului popular țambalul, debutează melodia de dans a refrenului:



Observăm în exemplul de mai sus apariția frecventă a secunde mărite. Pe lângă faptul că trădează apartenența regională a melodiei, ea reprezintă unul din puținele elemente intonaționale preluate din muzica orientală (și mai cu seamă din cea turcească) care a influențat — într-o anumită epocă — folclorul autohton îndeosebi din această parte a țării. Aceași caracteristică putem remarca și la celelalte două melodii de dans care intră în alcătuirea lucrării (cele două cuplete):



Legătura între diferitele expuneri — fie identice fie schimbate — ale acestui material tematic de bază este asigurată de pasajele de trecere (și ele bazîndu-se pe secunda mărită) în care se revine mereu la sonoritățile specifice ale țambalului. O atenție deosebită merită factura ritmică variată a piesei. Observăm dese schimbări de măsură și deplasări de accente (fenomene frecvent întîlnite în muzica populară românească) prin care se obține o interesantă asimetrie în construcția melodică. Datorită acestui procedeu, desfășurarea muzicală oștigă mult sub raportul impulsului dinamic. Suportul armonic prezent în majoritatea cazurilor sub formă de arpegii are o factură tonală. În unele cazuri, compozitorul include în componența acordului secunda, cvarta sau septima, reușind să obțină astfel anumite efecte de disonanță care amintesc de multe ori de practica instrumentală populară și lăutărească.

Caracterul vioi, dansant, al întregii mișcări se datorează și prezenței permanente a valorilor de

4) Paul Constantinescu (n. 1909) — profesor de armonie la Conservatorul „C. Porumbescu“ din București — este unul din cei mai reprezentativi compozitori ai generației mijlocii. Originalitatea limbajului său muzical nutrit de melosul popular și-a găsit o deplină afirmare în opera „O noapte furtunoasă“, în concertul pentru cvartet de coarde, în ciclul dansurilor simfonice, în cele două oratorii (de Crăciun și de Paște) cît și în numeroase piese instrumentale și vocale.

șaisprezecimi. Cu ajutorul lor se realizează o scriitură pianistică care, cu toată simplitatea ei grafică, reușește să creeze sonorități variate fără a îngreuna evoluția în timp a discursului. Totul păstrează o fluiditate continuă. Menținerea de la un capăt la altul a tempo-ului rapid cere multă agilitate și o tehnică de degete avansată.

★

*Dans rustic* se intitulează ultima din cele „Trei piese de concert pentru pian” de Leon Klepper<sup>5)</sup>. Foarte concisă ca dimensiune, această piesă — un lied tripartit — sugerează de la bun început caracterul sprinten și viguros al jocurilor populare românești. Prima secțiune — *Allegro moderato*, ben ritmato e gaio (pătrimea = 96), în Si major — își face debutul prin enunțarea temei principale care stă la baza întregii mișcări:



Această melodie revine apoi de mai multe ori identic (separată de scurte punți de tranziție), dar de fiecare dată însoțită de un nou acompaniament, ceea ce face ca sensul ei expresiv să fie mereu altul, asigurându-se prin aceasta varietatea necesară. Spre deosebire de prima secțiune esențialmente melodică, în cea mediană predomină elementul ritmic care se afirmă prin repetarea insistentă a unei formule sacadate în nuanțe de piano până la piano-pianissimo. Cu toate că tempo-ul rămâne același, prin procedeul folosit se obține tradiționalul contrast din liedul tripartit.

Fără o trecere propriu-zisă, reapare tema principală într-o sonoritate estompată. Urmează o creștere realizată printr-o continuă amplificare a scriiturii în cadrul căreia tema inițială se afirmă din ce în ce mai puternic încheind piesa într-o maximă intensitate sonoră.

Dificultățile în executarea acestei piese se datorează în special acompaniamentului acordic cu sărituri mari cit și apariției destul de recventă a unor pasaje repezi (în șaisprezeciri) la mâna stângă și a unor figurații arpeggiate la mâna dreaptă, fără a aminti alte elemente: a dublările la octavă ale însăși melodiei la care adaugă și notele ce completează armonia.

★

Din cele „Trei piese de concert pentru pian” de Ludovic Feldmann<sup>6)</sup> vom prezenta pe cea de-a

<sup>5)</sup> Leon Klepper (n. 1900) — profesor de compoziție la Conservatorul „C. Porumbescu” din București — s-a impus în muzica românească printr-un șir de creații valoroase printre care se numără poemele simfonice „Drumul Dunării spre mare” și „Oă eroică în amintirea lui N. Bălcescu”, cele patru dansuri simfonice și numeroase lucrări în genul muzicii de cameră. El este totodată autorul muzicii pentru un număr de filme artistice.

<sup>6)</sup> Ludovic Feldman (n. 1893) a debutat în creație la o vârstă matură. Prin lucrările sale simfonice și de cameră (Trio pentru coarde ș. a.) el se alătură cîntului comun ce se depune astăzi în țara noastră pentru ascensiunea continuă a muzicii românești.

doua și a treia care au fost înscrise în programul concursului. Întreg ciclul prezintă — sub aspectul mișcării — o gradație treptată care începe *Andante con moto* (prima piesă), se continuă cu un *Allegretto mosso* (piesa a doua) și se termină într-un *Allegro vivace* (finalul).

Piesa a doua — construită după tiparul unui lied tripartit — începe cu un motiv al cărui contour cromatic descendent aduce după sine o expresie de contemplare tristă, adîncită și de armonia acordurilor arpeggiate (cu nonă mică) din acompaniament:



Urmează o dinamizare a desfășurării cu ajutorul pasajelor de sexte mari — tot cu un mers cromatic — și printr-o îmbogățire a ritmicii. Episodul imediat următor păstrează elementul cromatic în structura liniilor, ritmul însă se transformă amintind, prin caracterul sacadat, de cel al unui marș; atmosfera se schimbă și ea, făcînd loc unui sentiment straniu. Se reexpune apoi de mai multe ori (în diverse registre) motivul inițial împreună cu pasajele de sexte mari. După desfășurarea unei linii ascendente cromatice în terțe cu valori de șaisprezecimi, trei acorduri disonante fac legătura cu secțiunea centrală a piesei — più mosso — alcătuită din două elemente distincte: O figurație în șaisprezecimi în registrul acut al pianului și un scurt și energic motiv (în grav) cu ritm pregnant și intervale expansive, urmat de o gamă descendentă (de asemenea în șaisprezecimi):



Reexpoziția primei secțiuni aduce totul aproape identic iar încheierea se bazează pe alternarea, între mâna stîngă și dreaptă, a pasajelor cromatice de sexte mari.

Ultima piesă a ciclului amintește — prin menținerea consecventă a aceluiași tip de scriitură pianistică, de o anumită factură — de un studiu de viteză. *Allegro-ul vivace e appassionato* (pătrimea cu punct = 80) este anticipată de un scurt unison — moderato (optimea = 112) — a cărui melodie face uz de intonațiile cîntecului popular:



După introducerea de cîteva măsuri se atacă, în forte, mișcarea rapidă de șaisprezecimi care îmbracă în aceste valori melodia introducerii.

Mersul basului în octave menține permanent un ostinato ritmic, doar ici-colo schimbat :

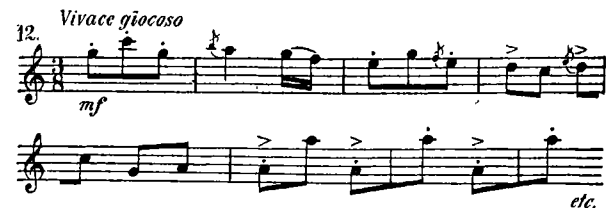


Ca și în piesa anterioară, remarcăm preponderanța cromatismului și utilizarea unor anumite intervale în mersul vocilor. Această suprafață mare care aduce ceva din patosul muzicii romantice este întreruptă doar pentru scurt timp, când apare același fragment din melodia introducerii în forma inițială (fără înveșmîntarea șaisprezecimilor), pe un tremolo al basului. Finalul piesei readuce mișcarea de Allegro vivace cu o mare intensitate sonoră.

★

*Rondo a capriccio* de Radu Paladi<sup>7)</sup> este o piesă plină de nerv și strălucire, spontană ca expresie și bine realizată în ceea ce privește sonoritățile de efect. Închegată ca formă, ea păstrează tot timpul un caracter de improvizație datorită în special scriiturii foarte bogată în ornamentații și unor punți de tranziție ample ca dimensiuni.

Refrenul — vivace giocoso — aduce o melodie cu caracter de dans de factură populară. Anumite deplasări de accente și apogiaturi scurte îi conferă o vioiciune deosebită :



Frînturi ale acestei teme revin sub diferite înfățișări în tot decursul desfășurării, fie integrate în punțile de trecere fie în cele două cuplete, fapt care subliniază caracterul de capriccio al piesei.

Elementul principal de contrast îl prezintă primul cuplet, cu melodia sa simplă și curgătoare, de asemenea de factură populară,



spre deosebire de cel de-al doilea, care dezvăluie înrudiri mult mai evidente cu melodia refrenului.

7) Radu Paladi (n. 1927) se numără printre compozitorii cei mai talentați ai tinerei generații. În piesele sale pentru pian, în lucrările corale cît și în cvartetul său de coarde el pășește pe drumul unei arte care își are rădăcinile în bogăția folclorului românesc. Unele din lucrările sale au fost deosebit de apreciate cu prilejul unor concursuri internaționale, fiind distinse cu premii.

Ceea ce aduce varietatea necesară într-o astfel de piesă de bravură — deși se utilizează un material tematic redus — este scriitura continuă schimbată atît în diferitele expuneri ale melodiilor cît și în episoadele de legătură cu toate că factura rămîne aceeași. Mișcarea rapidă de șaisprezecimi este aproape neîntrerupt prezentă (afară, de primul cuplet) stabilind dinamica generală a piesei.

Greutățile de ordin interpretativ constau în special în realizarea ritmică și în redarea, cu finețe și exactitate, a figurațiilor.

★

*Passacaglia în la* de Sigismund Toduța<sup>8)</sup> este un exemplu reușit de valorificare a acestei forme muzicale contrapunctice preclasice cu ajutorul mijloacelor de expresie contemporane. Lucrarea cîștigă ca interes și datorită faptului că autorul ei și-a propus realizarea celor 12 variații pornind de la un cîntec popular românesc din Ardeal, ale cărui potențe expresive sînt aici pe deplin exploatare.

După expunerea la unison a temei în pianissimo — semplice, (pătrimea = cca 84),



în prima variație, linia melodică — intonată la vocea superioară în piano și însoțită de o contramelodie sinuoasă în optimi — nu prezintă nici o modificare structurală. Tot în forma inițială o vom reauzi și în variația următoare — un poco più mosso (pătrimea = cca 108) mezzo forte — dar de data aceasta pe un acompaniament acordic care realizează un ritm complementar. Gradația treptată care se face de pe acum simțită, va atinge primul punct culminant din cadrul unei intensificări a sonorității, în variația III-a — ancora più mosso, con slancio; poco forte (pătrimea = cca 138 — 144). În melodie — tot la vocea superioară — apar primele modificări, care se reduc la repetarea unor note ce fac parte din profilul cîntecului. O dată cu întoarcerea variației a IV-a — molto sereno; poco piano (pătrimea = cca 126—132) — scade intensitatea, deși scriitura este îmbogățită. Acorduri ținute marchează timpii tari, melodia revine la forma ei inițială, contrapunctată de un mers figurativ în șaisprezecimi, care aduce un pronunțat iz de cîntec popular. În variația ce urmează — tranquillo; pianissimo (pătrimea = cc. 94) — tema (tot nemodificată) trece la bas, iar deasupra se profilează o succesiune de acorduri în optimi în poziție strînsă, sugerînd sonoritatea unor

8) Sigismund Toduța (n. 1908) — profesor de compoziție la Conservatorul „G. Dima” din Cluj — apare în ansamblul creației muzicale românești ca un muzician de seamă care și-a impus un stil și o gândire artistică personală. Preocupat de prelucrarea cîntecului popular el este autorul a trei simfonii, al unui concert pentru orchestră, al multor lucrări de cameră, instrumentale și vocale.

instrumente de suflat. Variația a VI-a — un poco più mosso di nuovo; mezzo forte (pătrimea = 108) este din nou dominată de mișcarea de șaisprezecimi. Registrele în care se desfășoară sînt cel mediu, acut și supraacut al pianului. Tema este situată acum la mijloc. Deasupra ei mîna dreaptă face să sune o contramelodie tot de factură populară, imitînd parcă fluierul cio-bănesc iar dedesubt se impune un acompania-ment acordic, menținut și în variația următoare, — meno mosso ancora come l'inizio; forte fortissimo (pătrimea = cca.72). Aici tema apare în octave în registrul acut. Sonoritatea este din nou amplă și nu va mai scădea pînă la sfîrșit.

Variațiile a VIII-a — Lo stesso tempo —, a IX-a — assai muovendo (optimea = cca 184), — a X-a — Lo stesso tempo, — a XI-a — con anima (pătrimea = 168) și în fine ultima aduc o treptată îmbogățire a scriiturii. Tema, supusă unor transformări structurale, este fragmentată și augmentată, însoțită permanent de figurații, fie cu un contur melodic fie neutre, avînd scopul de a întregi evoluția armonică. Mișcarea de șai-sprezecimi face treptat loc celei în triolete iar în ultima variație, tema — mult transfigurată — se impune într-o scriitură acordică de optimi de-a-supra unei lungi pedale de tonică. Sonoritatea masivă conferă acestui final un caracter apo-teotic.

★

*Baccanala* de C. Silvestri<sup>9)</sup>, este o piesă de virtuozitate în care se urmărește obținerea în mod gradat a unei maxime tensiuni dusă pînă la limită, toate mijloacele expresive folosite concurînd la realizarea acestui scop. Elementul motoric, ritmica pregnantă, ostinato-uri de mari dimensiuni cît și factura consecvent disonantă a suportului armonic devin astfel factori de primă importanță. Aceștia li se asociază și preferința pentru anumite registre ale claviaturii (în cazul de față se remarcă o vădită predilecție pentru cel grav și acut), care servesc cel mai bine efectul sonor urmărit. Elementul melodic, atunci cînd se afirmă sub forma unor teme dar mai ales a unor fragmente tematice, primește funcția de adîncire a unei expresii de forță — am putea spune — primară, cu nuanțe grotești, expresie relevată și prin intervenția seriilor de agregatii disonante.

După o scurtă introducere urmează o amplă suprafață dominată de dinamica evoluție a unei sinuoase linii de triolete în optimi, mai degrabă figurativă decît cu un contur tematic, însoțită de un acompaniament care impune un ritm constant, generator de tensiune. Este primul element constructiv din economia piesei :

9) Constantin Silvestri (n. 1913) — profesor de dirijat la Conservatorul „C. Porumbescu” din București — s-a afirmat cu strălucire în calitate de dirijor, alît în țară cît și peste hotare. El aduce o contribuție prețioasă și pe tărîmul creației, distingîndu-se ca un talent deosebit de fecund, vîguros și original în genul simfonic și de cameră.



După o treptată amplificare își face apariția un nou episod care expune cel de-al doilea element constitutiv — o temă concisă, repetată de cîteva ori modificat. Ritmica inițială se menține, dar capătă un caracter sacadat. Ea va rămîne de altfel neschimbată în tot timpul desfășurării discursului muzical creînd astfel o senzație obsesivă :



Trebuie menționată, în continuare, cea de-a doua temă în acorduri disonante, înrudită întrucîtva cu prima, care stabilește momentul central al piesei :



Acesta este materialul sonor de bază cu ajutorul căruia este construit întregul edificiu al piesei, compozitorul utilizînd pentru realizarea ei forma de rondo.

Coda piesei aduce o ultimă confirmare a invariabilei pulsații ritmice care lasă impresia unei maxime încheștări.

★

O bună parte din piesele de mai sus sînt cunoscute ascultătorilor din programele de concert și de radio. Altele nu au văzut pînă acum într-o măsură suficientă lumina interpretării. În vederea popularizării lor mai largi — cu scopul de a înlesni criteriile de apreciere a diferitelor interpretări ce se vor desfășura la concurs, precum și în acela de a le face cunoscute peste hotare candidaților interesați, — se impune prezentarea lor cît mai susținută, în cadrul unei emisiuni radiofonice speciale și în, concertele de muzică de cameră, în cele mai adecvate tîlmăciri. Totodată ar fi prețios ca Electrecord-ul să realizeze un disc microsillon cuprinzînd aceste piese reprezentative ale creației pianistice românești.



# Un compozitor german din Ardeal: Paul Richter

de L. T. TECLU

Oricine pătrunde în biografia sau amintirile muzicienilor care au participat la viața artistică din Orașul Stalin — de la maestrul Tiberiu Bre-diceanu, meșterul cîntecelor românești, pînă la Victor Bickerich, organist al Bisericii Negre din localitate — găsește la loc de frunte înscris numele lui Paul Richter.

Născut la 28 august 1875 la Brașov, Paul Richter a fost una dintre cele mai marcante personalități muzicale ale sașilor și ale Ardealului din prima jumătate a secolului al XX-lea, iar calitățile sale artistice s-au bucurat în numeroase rînduri de elogiile unor mari muzicieni.

Paul Richter a căpătat primele noțiuni despre muzică și primele lecții de pian de la tatăl său, casier orășenesc și muzician amator. Studiile sistematice le începe tot în orașul natal cu Rudolf Lassel, remarcabil compozitor și organist, pedagog și dirijor. Cu toate aptitudinile pronunțate de care dă dovadă încă din tinerețe, Paul Richter studiază mai întîi medicina după dorința părinților săi. Abia după doi ani de studii medicale făcute în Germania, el se hotărăște să urmeze calea artistică continuîndu-și pregătirea muzicală la Leipzig cu Jadasohn, Arthur Nikisch, Karl Reinecke și Oskar Paul.

În curînd se face remarcant ca un element de valoare, încît la terminarea studiilor i se oferă un post de dirijor în Germania. El renunță însă la această propunere, pentru a se reîntoarce pe pămîntul natal. Astfel, în anul 1900 revine la Brașov ca dirijor al Societății corale, unde activează pînă în 1918, cînd preia conducerea orchestrei orășenești și a Societății Filarmonice. În această calitate, a organizat numeroase turnee, în care era inclus și Bucureștiul. Ca dirijor, Paul Richter a fost apreciat în repetate rînduri de Felix Weingartner, Richard Strauss și George Enescu.

În anul 1935 se mută la Sibiu, activînd în această localitate la „Muzikverein“ iar în 1939 el se retrage, bolnav fiind, în localitatea Cristian lîngă Orașul Stalin, unde își petrece ultima perioadă a vieții. Paul Richter moare în aprilie 1950.

Un mare număr de compoziții — peste 130 opusuri — încununează cariera artistică a lui Paul Richter. În această impresionantă listă figu-

rează 6 simfonii, 3 fantezii pe motive din folclorul săsesc, 2 fantezii inspirate din folclorul românesc, „Suita carpatină“ (una din cele mai însemnate lucrări, în care Paul Richter prelucrează muzica noastră populară; prima audiție a avut loc în 1923 sub bagheta lui George Enescu), un poem simfonic, mai multe uverturi, o serenadă simfonică, 2 concerte pentru pian, un concert pentru orgă și unul pentru violoncel, numeroase lieduri și cîntece, o cantată de doliu pentru soliști, cor și orchestră, 4 cvartete de coarde, o sonată pentru vioară, un cvintet pentru coarde și pian, un cvartet pentru flaut, pian, vioară și violoncel, triouri, muzică corală, muzică ușoară etc.

Numeroase din lucrările sale au fost scrise pentru tineret cu scopuri pedagogice. Dintre cele 6 simfonii compuse de Paul Richter, cele mai reprezentative sînt simfoniile a 3-a și a 5-a.

Simfonia a treia în sol minor, a fost compusă între anii 1926—1927 și executată în prima audiție la Brașov, sub bagheta compozitorului. Scurt timp după aceea (în anul 1929) lucrarea a fost tipărită la editura „Simrock“ — Berlin.

Amintind unele procedee brahmsiene, Simfonia a 3-a începe cu un andante molto moderato, — mișcare în care este expusă tema principală, de factură cromatică și cu o ritmică viguroasă, care crește energetic numai în cîteva măsuri, de la un îndepărtat și surd pianissimo pînă la un agitat și impetuos fortissimo. Ea este apoi prelucrată și dezvoltată, creînd impresia de energie și putere de viață, care domină prima parte. Iată motivul de bază al temei:



Cea de-a doua idee are un caracter mai liric, cantabil:



Ea este folosită în diferite combinații cu prima temă, fie în răspunsuri, fie în contrapunct. Ritmica celor două teme, clară și în același timp diferită, creează un interes deosebit în construcția sonoră.

Partea a doua, Andante molto moderato, are forma clasică de sonată. Prima temă în Re major este liniștită, visătoare, de o factură generoasă, cu un caracter bărbătesc. Iată cum se prezintă în primele prelucrări, imediat după expunerea ei de către corzi :

3.

Cea de-a doua temă, interesant pregătită în tonalitatea si minor, este expusă în Si major. Asemănătoare întrucitva cu prima temă în ceea ce privește ritmul și melodia, ea este cu totul deosebită în ceea ce privește caracterul, datorită lirismului cald pe care îl degajă.

Partea a treia, Scherzo-Allegro vivace, este — ca de altfel în toate simfoniile lui Richter — lucrată cu cea mai mare libertate în ceea ce privește forma. Prima temă, veselă și sprintenă, este subliniată în mod original de un acompa-

niament gingaș și curgător, asemănător acompaniamentului unui cântec de leagăn.

Deosebit de antrenante sînt momentele cu aspect de vals care se desfășoară pe o pedală ținută timp de mai multe măsuri. Trio-ul, care continuă atmosfera dansantă, aduce interesante contraste în instrumentație și prezentare armonică.

Începînd cu un tremolo al timpanilor, Paul Richter face din finalul simfoniei un echilibrat corespondent al primei părți, subliniind o continuă creștere către lumină (începe în sol minor și încheie cu strălucitoare acorduri în Sol major.)

Simfonia a V-a a fost compusă în anul 1936 la Sibiu. Această lucrare de mari proporții (un ciclu de 4 mișcări) reflectă în paginile sale caracteristicile de stil ale compozitorului. Străbătută de la un capăt la celălalt de un entuziast optimism, această simfonie are la bază un material tematic bogat atît din punct de vedere al conținutului, cît și ca posibilități de dezvoltare și prelucrare. Accesibil în toate privințele, acest material tematic este folosit în țesătura orchestrală cu multă ingeniozitate și virtuozitate.

Partea I-a, Allegro molto moderato, începe prin expunerea temei principale la oboi și apoi la clarinet, pe acompaniamentul discret și curgător al instrumentelor de coarde. Timbrul specific al suflătorilor subliniază aspectul deosebit de cantabil, grațios, expresiv al temei, străbătută de un entuziast elan :

4. Ob solo

Cea de a doua temă — cu un caracter mai liric — este adusă la început de corzi. Ea nu contrastează puternic cu atmosfera temei principale :

5.

Un nou motiv formează o contra-temă. Caracterul său este acela de strălucire și măreție, sugestiv rodat de trompete. Prelucrarea și dezvoltarea materialului tematic este deosebit de variată în această simfonie. Cu tot caracterul liniștit al celor 2 teme din expunere, în partea întâia asistăm la momente cu puternice accente dramatice.

Partea a doua — Andante — impresionează prin simplitatea curgătoare a desfășurării muzicale chiar în momentele de amploare orchestrală. Acest fapt este cu atît mai remarcabil, cu cît această parte în întregime construită pe ideea redării unei trăiri intime individuale, în momentele de reculegere și odihnă, este în contrast cu viața colectivității, fremătînd de uriașa putere ce o unește pentru atingerea unui țel comun. Prima temă, intonată de violoncel.



crează de la început o atmosferă de liniște contemplativă, spre deosebire de cea de-a doua care izbucnește, în strigătul alămurilor, asemeni tumultului mulțimilor :



Numeroase alte motive aduse de clarinet, oboi, flaut, întregesc discursul muzical fără a schimba însă atmosfera stabilită de prima temă. De cele mai multe ori ele sînt aduse în contrapunct cu aceasta.

După ce revine ideea tumultului mulțimilor, prima temă este expusă pentru ultima oară de către clarinet, ducînd la revenirea atmosferei de liniște și intimitate de la început.

Partea a treia, un Scherzo vioi și spiritual, este cea mai variată ca aspect din întreaga simfonie. De la început, pe fondul unor ușoare pizzicate ale instrumentelor de coarde, suflătorii de lemn aduc tema principală de o veselă zburdălnicie, care se desfășoară într-o linie ascendentă. În același timp, suflătorii de alamă și fagoții își aduc și ei contribuția prin mici fragmente cu un pronunțat caracter de ironie.

Un grup de motive izvorite din cîntecul popular german, determină o variație în desfășurarea acestei părți, prin aspectele de săgalnică veselie și prin caracterul lor dansant. În partea centrală a Scherzoului — Trio — violoncelul aduce motivul vesel și vioi al unui joc plin de elan.

Ca un răspuns la încheierea nehotărîtă a părții a II-a și în contrast cu ea, compozitorul redă în finalul părții a treia o puternică exclamație de optimism și încredere.

Partea a patra — Allegro maestoso — creează simfoniei un final de o măreață construcție. Sonoritățile de mare amploare sînt realizate prin justa folosire a posibilităților instrumentale și nu printr-o orchestrație încărcată și compactă, fapt care ferește lucrarea de o desfășurare greoaie.

Tema principală, plină de forță, este expusă mai întîi de corn, sprijinit de întreaga orchestră.



Cea de-a doua temă, expansivă, generoasă și în același timp cu accente lirice, este dată mai întîi cornilor dominînd construcția întregului final al simfoniei.



Încheierea o constituie prelucrarea ambelor teme principale. Prin acest procedeu se pecetluiește ideea care stă la baza întregii simfonii : aceea a încrederii și optimismului nezdruncinat.

Simfonia a V-a de Paul Richter a fost interpretată de către Filarmonica de Stat „G. Dima“ din Orașul Stalin, în cadrul „Săptămîinii creației compozitorilor din regiunea Stalin“ care a avut loc în luna iulie crt. sub conducerea lui Victor Bikerich, animator de seamă al vieții muzicale din Orașul Stalin.

O altă lucrare simfonică însemnată a lui Paul Richter este — așa cum am mai amintit — Suita a II-a „Carpatină“, prezentată în primă audiere în anul 1927 la Brașov (Orașul Stalin), sub bagheta lui George Enescu.

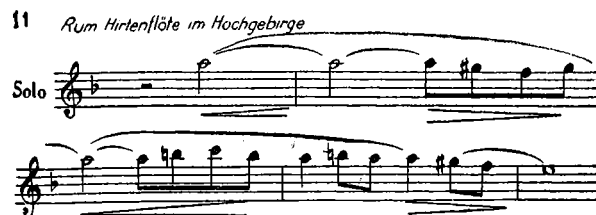
Construită pe baza unui material tematic original, inspirat din folclorul românesc, această lucrare se compune din 3 părți.

Prima parte este un Allegretto, cu un pronunțat caracter rustic, stabilit de tema principală, sprintenă și cu inflexiuni populare :



Partea a doua, un Andante în re minor, intitulată „Gebirgs-Szene“ (Scenă în munți) și amintind întrucîtva de Simfonia Alpilor de Richard Strauss, este cel mai amplu dezvoltată, ocupînd locul central în întreaga suită. Neclintita liniște a munților într-o însorită zi de vară este sugerată de acordurile ținute ale violoncelului și contra-bașilor divizați. Viorile cu surdină dau impresia unei ușoare adieri de vînt.

Din înaltul munților se ridică, plină de dor și alean, melodia unei doine, cîntată (așa cum indică partitura) la fluier ciobănesc.



Acestuia îi răspunde, ca ecoul fluierului unui alt cioban, oboiul solo.

Din această liniștită atmosferă crește apoi, încetul cu încetul, vuietul furtunii care apoi se liniștește, îndepărtîndu-se.

În partea a treia, un final în Allegro vivace, aspectul pastoral este redat de motivele de dans popular :



Calitățile de simfonist ale lui Paul Richter se fac simțite și în lucrările din alte domenii ale creației muzicale.

Astfel, în ceea ce privește muzica de cameră (cele 4 cvartete în do minor, re minor, re minor, Mi major, Trio pentru pian, vioară și violoncel etc.), Paul Richter creează momente în care aspectul orchestral atrage în primul rând atenția. De fapt, din acest motiv, Richter pare să nu fi găsit în muzica de cameră un teren potrivit temperamentului său, așa încît lucrările de acest gen nu se ridică, în general, la nivelul creației sale simfonice.

Același fenomen se petrece și cu liedurile lui care au mai mult aspectul de recitative cu acompaniament de pian. Totuși Paul Richter are meritul de a fi folosit texte foarte variate, mergînd de la poeți germani bine cunoscuți, pînă la poeți sași din Ardeal (ca dr. Flechtenmacher, Sindl) și la poeți chinezi contemporani. Aceste ultime lucrări prezintă interes prin faptul că Richter folosește, alături de armoniile obișnuite și caracteristici pentatonice în realizarea unei atmosfere specifice.

Piesele sale cu instrument solist și orchestră nu sînt de fapt concerte propriu-zise, instrumentul solist integrîndu-se în ansamblul orchestrei. Astfel în „Variațiunile pentru pian și orchestră mică“, compuse în mai 1943 și executate în primă audiție în luna decembrie a aceluiași an

sub bagheta lui Victor Bickerich și avînd ca solist pe Walter Schlandt, pianul solist este folosit în special pentru a da culoarea caracteristică dorită de compozitor. Tema folosită de compozitor în această lucrare amintește parcă de legendele populare săsești. Variațiile sînt scurte și mai degrabă momente ce sugerează diferite stări sufletești, decît prelucrări stricte ale profilului temei.

Dintre lucrările vocal-simfonice trebuie amintită în primul rînd „Cantata de doliu“ (Trauer-Kantate) pentru solo de sopran și bas, cor și orchestră pe un text scris de compozitor. Ea este una din creațiile cele mai remarcabile ale lui Paul Richter. Pornind de la elementele contrastante ale durerii și consolării, compozitorul încredințează prima parte, aceea a durerii doliului, basului solist sprijinit de cor și orchestră, iar cea de-a doua parte — reprezentînd consolarea — sopranei soliste. Deosebit de dramatice sînt momentele părții întîii, în care basul solist și corul redau nu numai durerea, dar și revolta împotriva morții care a răpit un prieten. De un puternic contrast sînt momentele pline de lirism și duioșie ale părții a doua, lucrată în stil de motet, în care sopranul și corul evocă viața care continuă neîntreruptă și tăria omului care trebuie să înfrîngă durerea.

Dintre corurile a capella, deosebit de valoroasă ni se pare balada „Podul de pe Tay“. Folosînd textul poetului german Fontane, scris sub impresia catastrofei de cale ferată întîmplată în Scoția, cînd un tren s-a prăbușit într-o prăpastie chiar în ziua anului nou, Richter redă pe plan muzical, cu multă ingeniozitate și putere de expresie conținutul versurilor — de la complotul vrăjitoarelor care își dau întîlnire la podul de pe Tay și pînă la durerea bătrînului feroviar care își pierde fiul în accidentul petrecut sub ochii săi.

Prin toate aceste trăsături arta lui Richter se afirmă ca interesantă, îmbogățînd patrimoniul muzical al țării noastre.



Înainte de premieră la T. O. B.:

## „Maeștrii cîntăreți” de Wagner

de ALFRED ALESSANDRESCU

În istoria teatrului muzical, Richard Wagner e socotit nu numai ca făuritorul dramei muzicale — formă care, prin noutatea îndrăzneată a reformelor ce aducea, a revoluționat adînc muzica teatrală ajunsă în declin în prima jumătate a secolului trecut — dar și ca artistul care, prin exemplul bogat și fecund al creației sale multilaterale, a avut și cea mai puternică înrîurire asupra contemporanilor și urmașilor săi.

Prin reformele sale, Wagner caută să reînvie toată armonia și tot echilibrul perfect al vechii tragedii grecești, care îmbina într-o strînsă legătură, poezia, muzica și dansul.

Singurul compozitor care mai încercase înaintea lui o asemenea sinteză a fost Gluck; el a readus pe scenă sentimentele de milă și de groază din tragedia antică, creînd o muzică expresivă, emanație vie a textului poetic. Prin el se stabilește astfel legătura dintre cele trei arte surori, care stau la temelia teatrului grec.

Dacă însă Gluck a reușit să dea vocii omenești o puternică expresie dramatică, orchestra a rămas în schimb la dînsul tot pe plan secundar, păstrînd numai un rol de susținător al declamației.

După Gluck, genul „operei” începe simțitor să decadă, elementele ei constitutive fiind complet denaturate, tinzînd spre o muzică de un convenționalism lipsit de logică și în vădită contradicție cu textul poetic.

Drama muzicală a lui Richard Wagner trebuia să dea lovitură de moarte genului demodat al operei.

Pentru prima oară de la Greci, arta muzicală

teatrală avea să cunoască o renaștere atît de înfloritoare, prin contopirea totală a celor trei arte și turnarea lor într-o formă de o logică naturală și de un echilibru armonios, încît drama muzicală a constituit punctul de plecare pentru întreaga concepție a muzicii dramatice moderne.

Reforma wagneriană nu s-a înfăptuit însă dintr-o dată. Inexistentă în *Rienzi*, abia întrezărită în *Vasul Fantomă* și *Tannhäuser*, simțitor perceptibilă în *Lohengrin*, ea capătă adevărata ei semnificație și valoare în *Tristan, Maeștrii Cîntăreți, Parsifal* și mai cu seamă în *Tetralogie*.

De unde pînă la Wagner, muzica nu avea de cele mai multe ori nici o legătură cu textul poetic, la el, aceste elemente se contopesc într-un singur tot inseparabil, textul motivînd muzica, completîndu-se unul pe celălalt. Această concordanță strînsă între poezie și muzică are la bază adevărul expresiei dramatice, care aduce astfel în teatrul cîntat un realism puternic.

Vechea împărțire a operelor, duete, terțete etc. dispăre o dată cu reforma wagneriană. Muzica nu mai apare fragmentată în piese izolate și fără nici o legătură între ele, ci curge de rîndul acesta ca un izvor neseecat, în valuri neîntrerupte, dînd naștere acelei „melodii infinite”, atît de caracteristice stilului wagnerian, care leagă frazele și episoadele muzicale cu o logică dictată numai de veridicitatea expresiei muzicale.

În locul ariilor de virtuozi sau de un gust îndoielnic, Wagner tratează vocea umană într-un stil apropiat de declamație, un fel de recitativ intermediar între vorbă și cînt, în care accentul melodic se confundă cu accentul poetic, nemai-



Șife de costum pentru „Maeștrii cîntăreți”, după machetele pictorilor scenografi Th. Kiriacoff-Suruceanu și Lidia Iovănescu. De la stînga la dreapta: Pogner, o fată din popor, o orășancă și Belkmesser.

facând deci nici o concesie stilului vocal de efect ieftin.

Partea cu adevărat muzicală revine însă orchestrei, care nu mai are rolul șters de acompania-toare, ci păstrează aproape tot timpul conducerea melodică, comentând simfonic acțiunea dramatică în textul poetic prin infinitele mijloace și nebănuitele posibilități descriptive de care dispune, iar principalul mijloc de care se folosește Wagner în acest scop este așa numitul „leitmotiv“, adică motiv conducător.

Leitmotivul e un motiv tipic, un desen muzical, scurt de obicei și ușor de recunoscut, uneori o succesiune de acorduri caracteristice, pe care compozitorul le asociază diferitelor personaje ale dramei, sau de multe ori unor lucruri neînsuflețite sau unor idei abstracte, unor sentimente sau unor situații dramatice anumite.

Ori de câte ori acestea intervin în cursul acțiunii, motivele respective apar în urzeala simfonică a orchestrei, exprimând fizionomia acelor personaje și acelor sentimente în multiplele lor transformări, cu o logică nestrămutată, care dă muzicii un rost și un înțeles.

În opera „Maestrii Cîntăreți din Nürnberg“<sup>1)</sup> se pot distinge astfel peste 50 de „leitmotive“ caracteristice. Dintre cele ce se referă la personaje, dacă Walther von Stolzing, Beckmesser sau

<sup>1)</sup> Opera „Maestrii cîntăreți din Nürnberg“ reprezintă în fond o satiră împotriva concepțiilor retrograde în muzică și un imn la adresa „spiritului creator popular în artă.“

Personajul care întruchiează rutina, critica pedantă, este Beckmesser, spre deosebire de tânărul Walter van Stolzing și poetul cizmar Hans Sachs.

Walter o iubește pe Eva, fiica bogatului giuvaergiu Veit Pogner, care făgăduiește nu numai averea dar și mâna fiicei sale aceluia ce va ieși învingător la întrecerea din ziua de Sf. Ioan și căreia dorește să-i dea un nou imbold.

Beckmesser, scribul municipal, este și el pretendent la mâna Evei. Recunoscînd în Stolzing un rival serios, el îl respinge la un prim examen în ciuda strădaniilor poetului cizmar Hans Sachs care ia apărarea cavalerului înnoitor al cîntului.

În lupta dîră care se dă între Stolzing și Beckmesser, Hans Sachs îl ajută neconștient pe tânărul cavaler.

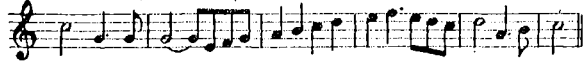
La întrecerea pentru premiul oferit de Pogner, poemul compus de Stolzing reușește prin cîntecul său cald și tineresc și totodată prin măiestria sa, rod al îndrumărilor lui Sachs, cucerind admirația și aprobarea unanimă.

Opera se încheie prin cuvîntarea înflăcărată a lui Hans Sachs care preamărește măiestria, fără de care arta nu poate exista.

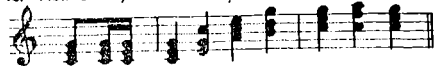
David au fiecare cîte un motiv propriu, Hans Sachs și Eva dimpotrivă nu au de fapt nici un motiv tipic, care să le vestească intrarea în scenă. Găsim în schimb în orchestră mai multe motive foarte scurte, care se aplică la unele sentimente ale acestor două personaje importante ale operei, ca de exemplu motivele „cizmarului“ (16), al „resemnării“ (13), al „amintirilor din tinerețe“ (15) pentru Sachs, sau motivele „grației feciorelnice“ (11), al „dragostei“, al „neliniștii din dragoste“ pentru Eva.

Dăm aci alăturat un tabel al principalelor leitmotive care apar mai des în dezvoltările simfonice ale operei.

1. Motivul Maestrilor Cîntăreți



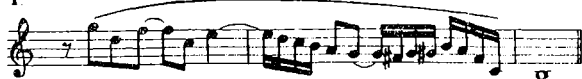
2. Motivul drapelului corporației



3. Motivul adunării maestrilor



4. Motivul dragostei născînde



5. Motivul iubirii



6. Motivul pasiunii nerăbdătoare



7. Motivul lui David



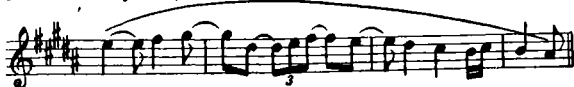
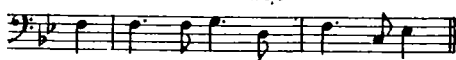
8. Motivul Zilei Sf. Ioan



9. Motivul lui Walther



Eislinger și Eva

10. *Motivul Nürnbergului*11. *Motivul grației feciorelnice*12. *Motivul vrăjii nopții de vară*13. *Motivul resemnării*14. *Motivul bății nocturne*15. *Motivul amintirilor din tinerețe*16. *Motivul cizmarului*

Cele mai importante și mai mult folosite de compozitor sînt motivele care se referă la maestrul cîntăreți și la întreaga lor corporație; astfel motivul 1, cu care începe chiar uvertura operei, avînd un caracter de marș solemn, motivul „drapelului” (2), un fel de semnal de fanfară, format numai din acorduri „perfecte”, precum și scurtul motiv al „adunării maestrilor” (3). Ele sînt aproape tot timpul prezente în orchestră. În special cu ajutorul acestor motive, Wagner și-a făcut un stil muzical cu caracter „vechi german” (alt-deutsch), folosind formule înrudite cu acelea ale marilor compozitori ai trecutului, ca: Froberger, J.-S. Bach, Heinrich Schütz etc. inspirîndu-se în același timp și din vechile cîntece ale poporului german, păstrîndu-și însă totodată personalitatea sa neștirbită.

Mai cităm ca motive caracteristice, motivul „dragostei născînde” (4), motivul „iubirii” (5), care apare în literatură și apoi în cîntecul de concurs al lui Walther, ca motiv al „pasiunii declarate”; motivul „pasiunii arzătoare și nerăbdătoare” (6), care apare sub două aspecte contrastante, unul plin de avînt, celălalt de melancolică visare; motivul lui David (7), pe un ritm zglobiu de scherzo simfonic; motivul sărbătorii Sf. Ioan (8); motivul de intrare al lui Walther (9); motivul solemn al orașului Nürnberg (10),



Scenă din actul III, în montarea de la Bayreuth (1956) în regia lui Wieland Wagner

avînd un contur în zig-zag foarte frecvent în stilul wagnerian; motivul „vrăjii nopții de vară” (52), care creează de fiecare dată cînd apare o atmosferă de poetică reverie; motivul „certei și bății nocturne” (14), care joacă un rol important în scena finală a actului II, fiind tratat într-un stil fugat de o neîntrecută virtuozitate contrapunctică.

Comparînd între ele diferitele motive, putem constata că unele se înrudesesc cu altele sau derivă unul dintr-altul, cum e cazul motivelor 4, 10, 15 și F, toate bazate pe drumul melodic în zig-zag mai sus amintit.

În creația dramatică a lui Wagner, opera „Maestrul Cîntăreți” ocupă un loc aparte, deosebindu-se simțitor de celelalte drame, atît prin tratarea orchestrală, cît și prin aceea a vocilor. Astfel, în orchestră, Wagner întrebuițează aci un stil mai polifonic, bazat mai mult pe combinații contrapunctice. Uvertura operei, de pildă, e de fapt o sinteză admirabilă a acestui stil scolastic, ceea ce nu însemnează că din toată complexitatea polifonică în care ea se desfășoară, nu se desprinde în același timp un arzător entuziasm, care provoacă emoția cea mai puternică.

În special grupul cordelor este tratat în acest stil contrapunctic de filigram sonor, care uneori e de o grație și de o vervă spirituală, de o transparență și de o finețe de adevărată dantelă muzicală, stil realizat cu o măiestrie neîntrecută și care amintește perfecțiunea ultimelor cvartete ale lui Beethoven. Ceea ce mai e de remarcat în această operă e faptul că, folosind o orchestră aproape identică cu cea beethoveniană (în plus bas-tuba, harpa și glockenspiel-ul), Wagner izbuște să realizeze o instrumentație de o uimitoare varietate și de un efect extraordinar. Astfel, în orchestra „Maestrilor Cîntăreți” descoperim la

fiecare pas cîte o nouă formulă, fie ritmică, fie melodică, cîte o nouă combinație de timbre, cîte un colț pitoresc, uneori comic sau grotesc, alteleori de un rafinament și un colorit cu totul original.

În ce privește tratarea vocilor, „Maestrii Cîntăreți“ se deosebesc de celelalte opere wagneriene prin aceea că este singura lucrare care mai cuprinde și alte elemente melodice ce nu pot fi asimilate cu „leitmotivele“: e vorba de importante părți lirice, dezvoltate după toate regulile cîntului, adevărate liederuri, dacă nu chiar arii, inspirate mai ales din vechile cîntece populare germane.

Acest lucru nu poate fi considerat ca o concesie făcută de compozitor vechiului stil convențional de operă, deoarece nu e nimic mai firesc decît ca personajele, al căror rol în viață e de a cînta cîntece, să facă același lucru și în operă.

Printre principalele episoade lirice de mai mare amploare ale operei, cităm cele patru liederuri ale lui Walther, toate pline de arzător avînt tineresc și de înaripată inspirație.

Din melodiile ce formează partea lirică a acestor liederuri, diferite fragmente devin apoi leit-motive, care apar în dezvoltarea simfonică.

Cităm astfel cunoscutul lied al lui Walther (A), un adevărat lied schubertian, prin care el des-tăinuiește cine i-a fost dascăl în arta de a cînta:

A.

La va-tră prins de iar na grea, — ce-n  
ju-rul ca-sei vis-co lea.

Cîntecul de „concurs“ al lui Walther, pagină de o puritate clasică și de o rară noblețe (B):

B.

Zi ua mi-ji-se prin-zării ru-bi-  
ni, mi-res-me-n nari ur cau din flori, etc.

apoi micul lied, naiv dar plin de farmec popular, al lui David (C)

C.

Pe ma-lul ve-chiu-lui Ior-dan, la lon-bo-le-ză-to-ru-l,

Serenada lui Beckmesser (D), cu ritmul șchiop și cu vocalizele ei stîngace și grotești.

D.

Văd zi-ua cum a-pă-re, ce-mi va-fi cred, pe gust.

Cvartetul din actul III, care este o adevărată capodoperă de nobilă inspirație, de echilibru ar-

monios, de expresie concentrată a unor sentimente de profundă umanitate (E):

E.

Blin — dă ca lu-  
ci — reu po-zu — a — u — rari,

Dansul ucenicilor și al fetelor din Fürth în ritmul popular de *ländler*, de un minunat colorit pitoresc (F).

F.

a)  
b)  
fi

Menționăm apoi, în actul I, explicațiile pline de duh ale lui David asupra diferitelor moduri uzitate în arta cîntului, proclamarea legilor „tabulaturii“ de către Kothner, brutarul-secretar al corporației de cîntăreți, coralul religios din primul act, în stilul coralelor lui Luther; în actul II, scurta melopee a paznicului de noapte, monologul lui Hans Sachs și apoi cîntecul cizmăresc (G)

G. a)  
b)

Je rum! Je-rum Hallo hallo he  
Cînd Eva a fost de Dom-nul sînt

urmează în actul III monologul resemnării lui Hans Sachs, și în ultimul tablou, cîntecele atît de caracteristice ale breslelor care sosesc la serbare, și în sfîrșit minunatul coral: „Sculați!“ (Wacht auf).

Considerînd faptul că Hans Sachs, deși mult mai în vîrstă, nutrea și el pentru frumoasa Eva o dragoste nemărturisită și că de mult a aspirat la mîna tinerei fete, credem că nu e o simplă întîmplare, că, în alegerea motivului resemnării (13), Wagner și-a reamintit de conturul melodic al popularului Marș nupțial al lui Mendelssohn.

Toate aceste pagini lirice, cîntece sau liederuri, nu apar în mod arbitrar în desfășurarea muzicii, deoarece trecerile de la stilul recitativ la cel simfonic sau la cîntecele vocale se fac printr-o progresie atît de naturală, încît totul pare dozat într-o proporție de o logică perfectă. Echilibrul și fuziunea dintre muzică și poezie sînt aci atît de complete, încît nu se poate spune că un element domină pe celălalt.

Ultimul coral, prin care poporul adunat la serbarea concursului, salută cortegiul maestrilor și



în special pe poetul său cel mai drag, pe Hans Sachs, e de o frumusețe sublimă atât prin noblețea și puritatea liniei melodice, cât și prin puterea de expresie a sentimentului de devoțiune și de exaltare, pe care-l resimte poporul în fața măreției obiectului ce-l inspiră.

Opera se termină într-o apoteoză solemnă și impunătoare, în sunetele strălucitoare ale fanfarelor și în acordurile unui impresionant imn de glorie înălțat de întreg poporul în cinstea Artei și a omului care încarnează cu atîta generozitate și nobilă umanitate geniul poetic și spiritul progresist ale poporului german.

## Contribuții la cunoașterea artei lui Gheorghe Cucu

de EM. RIEGLER-DINU

La 24 august 1957 s-a împlinit un sfert de veac de la moartea prematură a compozitorului Gheorghe Cucu. Creația sa artistică se întinde de-a lungul a trei decenii, perioadă în care sînt înscrise o serie de compoziții, nu multe la număr dar desăvîrșite. Pentru a le putea înțelege și prețui măiestria trebuie să le discernem de la început calitatea primordială care le dă forță: unitatea dintre conținut și formă. La Cucu nu există echivoc. O melodie nu cochetază cu mai multe stări sufletești. Chiar atunci cînd (compoziția corală fiind strofică), aceeași frază melodică se repetă pe texte diferite, gîndul de bază, generator al stării sufletești, este același. Această strînsă îmbinare dintre conținut și exprimare face cîntecul de neuitat. Ii dă pregnanță și forță de persuasiune.

De la „*Foaie verde baraboi*“, micul cor mixt compus în 1901, pînă la amplul „cor folcloristic“ (cum îl numește autorul), „*Om fără noroc*“, din 1931, se observă aceeași contopire artistică dintre materialul sonor și conținut, concordanța dintre elementul afectiv și melodie. Această lege de unitate este constant menținută. Intervine apoi fantezia combinativă pentru realizarea varietății. Arbitrează bunul simț ordonator la detalii, contraste și puncte culminante.

Întîi empiric, de cînd cînta în satul natal cu copiii și flăcăii, apoi prin sînguinioasă învățătură la Bîrlad și București, avea să-și însușească legile de coeziune și varietate în creația populară. Avea să le respecte. Avea să le transpună pe planul mării arte corale. Pe linia culegerilor de folclor, G. Cucu a ales cu un rar discernămint. El a notat ce-i al copilului, al flăcăului și al fetei, al omului matur, al celui bătrîn. În solida sa memorie, pe lîngă ceea ce avea să-și însușească din muzica înaintașilor clasici romîni și europeni, avea să dăinuie ecoul cîntecului „vechi și simplu de la țară“. Din cele auzite, avea să aleagă lamura. Avea să îmbogățească patrimoniul coral românesc cu cea mai frumoasă liturghie și cele mai fermecătoare prelucrări pe teme populare.

Viața i se curmă în plină ascensiune, la vîrsta de 50 de ani.

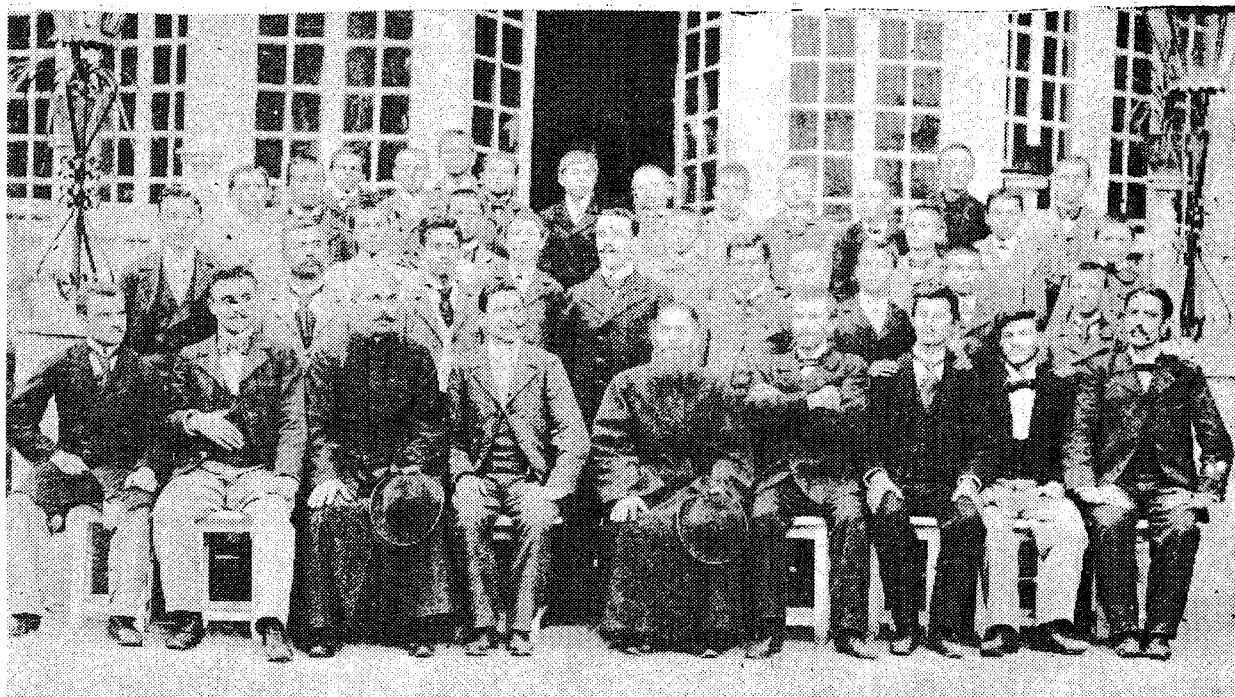
De atunci faima operei sale este în creștere. De atunci începe să fie mai bine cunoscut. Datele noi biografice ne vor ajuta să-i situăm creația.

Ambianța populară a avut-o în casa părintească a tatălui, plugar și cizmar, Vasile Cucu din comuna Puești-Tîrg (fostul județ Tutova). Aici s-a născut în februarie 1882. Orizontul natal n-a fost din cele favorabile. Copilul de 12 ani e trimis la Bîrlad în casa unchiului său, protopsaltul Ion Butoi, fratele mamei, Smaranda Cucu. Ușura astfel povara casei cu patru copii. Venea la oraș să învețe psaltichia. În sufletul micului Ghiță fierbea tristețea lipsurilor și a nemulțumirilor de acasă. În acel an — 1894 — se răsulaseră în Moldova de jos țărani înfomețați. Se auzeau și la Puești cuvinte de groază și deznădejde. Cu toată muștruluiala unchiului, copilul răbufnește des împotriva nedreptăților ce le observă. De acest cusur al criticii exprimate fățiș, profesorii din Bîrlad și apoi cei din București au căutat să-l vindece. D. G. Kiriac — după crunta represiune a răscoalei din 1907, scria cu prudență fostului său elev care se afla la Paris și avea și acolo — pare-se — limba dezlegată: „Repet încă o dată sfatul ce ți-am dat altă dată. E bine să fii cît se poate de discret căci cu vorbă multă și cu aprecieri asupra oamenilor și faptelor lor mai mult se pierde decît se cîștigă.“<sup>1)</sup>

Așa era în preajma sfîrșitului secolului trecut și începutul veacului nostru. Nemulțumirea era pe buzele tuturor dar trebuia ascunsă. Copiii trebuiau să tacă. Durerea mocnea în sufletul părinților și avea să mocnească multă vreme. Concetățeanul contemporan din anii de învățătură ai lui Cucu la Bîrlad, marele arheolog Vasile Pîrvan avea s-o caracterizeze un sfert de veac mai tîrziu, în „Memoriale“.

Între altele cităm: „Gîndul că și astăzi încă se face sistematic educația unei clase

<sup>1)</sup> Dintr-o scrisoare a lui D. G. Kiriac în păstrarea Ing. G. G. Cucu.



Corul bisericii „Domneasca” din Birlad în mijlocul căruia se află Gheorghe Cucu, pe atunci (1898) în vîrstă de 16 ani

pentru a stăpîni și a împila, pentru a avea cît mai multă bucurie în viață și educația altei clase pentru a fi supusă, umilită, răbdătoare, și harnică, pentru a da cît mai mult material brut de plăcere și desfătare a stăpînilor, jalnica fărîmare a sufletelor de copii din clasa de sus în gîndul de a fi veșnic stăpîni, ipsa de oameni liberi, conștienți de egalitate deplină între ei, cu suflet întreg, senin, drept, frumos — această durere a neamului nostru...” De această durere, atît de patetic evocată de Vasile Pîrvan, a suferit din plin Cucu la Puești-Tîrg și apoi la Birlad.

E drept, că aci moș Butoi-protopsalt și podgorean cu vază în tîrg, l-a ocrotit ca un părinte. L-a îndrumat de la atribuțiunile băiatului de biserică pînă la acelea ale cîntărețului bisericesc. N-avea copii și dorea ca băiatul Smarandei Cucu să-i urmeze tradiția. Butoi avea să ajungă în 1902 vicepreședintele societății cîntăreților bisericesci din Birlad. Aci auzi Ghiță de la oameni din popor cîntece bătrînești, satire și doine, de care avea să-și aducă aminte mai tîrziu. Într-un timp, cu alți băieți de biserică, elev fiind la școala de cîntăreți bisericesci, Cucu a trebuit să locuiască în chiliile de pe lîngă Biserica domnească.<sup>2)</sup> Anii de ucenicie de la Birlad nu i-au fost din cei mai ușori. A învățat psaltichia dar s-a format și la școala grea a vieții, la școala de lipsuri pe care a trebuit să le îndure ca fiu de țaran muncitor sărac. De timpuriu a învățat să-și câștige banii pentru hrană și îmbrăcăminte din

cîntecul de strană. După patru ani de ucenicie capătă certificatul de absolvent al școlii de cîntăreți bisericesci din Birlad de sub conducerea renumitului protopsalt Damian Rînzescu. Intra în tagmă! Tagma cîntăreților numită mai în glumă, mai în serios „a treia forță” (după aceea a preoților și învățătorilor).

O fotografie din 15 iulie 1898 ne arată pe Ghiță Cucu la 16 ani. E în mijlocul corului bisericii catedrale „Domneasca” din Birlad. Corul e compus din bărbați „sclivișiți”, mustăcioși și băiețandri imberbi. Femeile nu erau încă admise să cînte în biserică. În primul rînd, șed pe scaune preoții și factorii oficiali. În al doilea rînd, în picioare, coriștii. Au în mijloc pe dirijor. Tip de belfer, provincial cu mustați răsucite și privire blindă de vițel. E „merituoșul maestru de muzică, Athanasie Popoviciu” cum ne lămuresc rîndurile din josul fotografiei. Cucu e la stînga lui Popovici. Era adjunctul acestuia. Bine frezat (la fratele său, Miltiade, ucenic bărbier) cu cravata lungă, legată pe după gulerul scrobit răsfrînt în colțuri, băiețandrul are haine de sărbătoare ca și colegii din cor. Sacoul pare prea strîmt. Așa era moda. Sau poate din cochetărie e dinadins încheiat doar la un nasture de sus pentru a i se vedea lanțul de aur al ceasornicului, atîrnînd din buzunarul jiletcii. Buzele strînse arată voință și gravitate. Privirea e plină de vioiciune, umor și bunătate (privirea lui taică-său Vasile Cucu). Avea s-o păstreze pînă la moarte. În sfîrșit al treilea personaj, din dreapta lui Athanasie Popovici, e moș Butoi. Cu îngrijire îmbrăcat, cu același sistem de cravată, la modă pe atunci, cu barba tăiată mărunt și mustățile sobru arcurite în jos, privirea protopsaltului pare aprigă.

<sup>2)</sup> Protopsaltul Ștefan Enăchescu din Birlad, coleg cu Gh. Cucu, mi-a relatat (în 1952) despre colindatul cu buhaiul, cînd pocneau pe sub ascuns, noaptea, din chilii, cu prilejul anului nou.

Pare gata să răspundă popii din altar sau poate vreunui prieten care i-a adresat vreo glumă.

Tinărul absolvent avea să pornească în toamna aceluia an — 1898 — să-și încerce norocul la Brăila.<sup>3)</sup> A fost îndată primit acolo, la Biserica Sf. Voevozi, cântăreț. Curînd se împrieteni cu alți doi cântăreți moldoveni. Punînd ceva bani de-o parte, peste un an, în toamnă, toți trei părăsesc Brăila pentru a cuceri Capitala.

Se știe că la școlile de cântăreți se predau cursuri auxiliare de drept și medicină veterinară. Ajunși la București, găsesc toți trei locuri de cântăreți bisericești. Unul din ei urmează și cursuri de medicină și devine agent sanitar cumuînd aceste atribuții cu cele de protopsalt, iar celălalt urmează cursurile de drept, își ia licența și pe lângă muzică prefează avocatura.

Cucu nu se gîndește la chiverniseala la care pînă la urmă au ajuns cei doi prieteni. Vroia să învețe compoziția. Rîvnea la glorie în muzică. A ajuns-o. Dar a murit de timpuriu. A murit sărac și a fost înhumat într-o groapă alături de alți 12, cu toții miluiți de un cîrciumar.<sup>4)</sup>

În toamna anului 1899, Cucu se înscrie deci la conservator în clasa de teorie a lui Gheorghe Brătianu. Funcționează ca paracliser, la biserica Dobroteasa și moș Butoi îl ajută cu sume lunare pe care i le trimite din Bîrlad. La moartea profesorului său trece în clasa de armonie a lui D. G. Kiriac. Era în toamna anului 1900. Pășea cu dreptul pe pragul noului secol. Profesorul său de armonie îi descoperă talentul. Îl atrage în corul „Carmen“ pe care-l înființase în iunie 1901. Pentru programul de compoziții corale religioase și laice al lui Kiriac, Cucu era o prețioasă achiziție. Era fiu de țaran, cunoștea folclorul moldovenesc. Avea cunoștințe de muzică practică religioasă, citea bine psaltichia. Kiriac îl ajută să-și consolideze situația materială prin ocuparea unui post de cântăreț, mai bine plătit. În procesul-verbal,<sup>5)</sup> cu data de 1 martie 1901, de la biserica Brezoianu, între altele citim: „Comisia compusă din Dl. Pană C. Brăneanu, cântăreț-maestru și economul N. Avramescu, parohul bisericii Brezoianu, a dispus ca aspiranții să execute pe rînd, doi cîte doi, mai multe piese de cîntări din octoih, triod și mineiu. După ce s-au perindat în această ordine, în trei rînduri consecutive toți concurenții, la orele șase comisiunea a declarat închis concursul. Apoi apreciînd vocea, cunoștințele și aptitudinea fiecăruia dintre concurenți, a ales pe D-nii Popescu Stancu

și Cucu Gheorghe ca unii care au corespuns mai mult cerințelor însărcinării ce-și iau“.

Paralel cu însărcinarea de protopsalt ce-și luase tinărul moldovean urmează cu sîrguință cursurile de armonie la conservator. În clasa lui Kiriac era cunoscut ca unul care solfegia fără greutate la prima vedere o melodie cu oricîți accidenti la cheie. Realizările temelor sale de armonie erau date ca model. Din compozițiile de încercare arătate, prelucrarea unui cîntec popular, desigur după îndrumarea dată de Kiriac, fu socotită vrednică a figura pe programul viitorului concert al Societății „Carmen“.

La 14 februarie, 1902, în saloanele „Lieder- tafel“, se aude pentru prima dată în public un cor al lui Gheorghe Cucu — prelucrare pentru formație mixtă — a cîntecului popular, „Foaie verbe baraboi“. Tinărul moldovean de 20 de ani debuta strălucit. Se vedea, cu literă de tipar, pomenit alături de nume vestite ca Ciprian Porumbescu, G. Dima și I. Vidu. Dar substratul acestei promovări din partea lui Kiriac, avea și alte considerente, poate, în afară de talentul elevului.

E semnificativ că nu s-a cîntat nici o bucată de Musicescu la acel concert și nici la altele ale Soc. „Carmen“. I se recunoștea marelui dirijor ieșean meritul inițierii avîntului patriotic de compoziții corale pe teme populare romînești (pentru care luptase cu succes de un sfert de secol), dar reforma sa de transcriere a psaltichiei pe notațiune apuseană lineară întîmpina rezistență la București. Sau mai bine zis, se accepta noua notație dar nu se adoptau



3) După relațiile prof. maestru Ion Croitoru și protopsaltului R. Frumuzachi.

4) C. Teodorescu care ținea restaurantul „La schituleț“ unde Cucu se întâlnea cu cântăreți bisericești prieteni și oameni simpli din popor. Acolo se pare că a compus „Om fără noroc“ și „Haz de necaz“.

5) Comunicat prin bunăvoința pr. Dron.

compozițiile reformatorului.<sup>6)</sup> Nifon Ploeșteanu, vicarul Mitropoliei din București, era principalul critic oficial al lui Musicescu. În polemica sa împotriva vestitului muzician de la Iași nu era în principiu împotriva notației sistemice. Preconiza coexistența celor două sisteme. Chiar în anul aceluși concert, în 1902 ieșea de sub tipar cartea sa intitulată „Carte de muzică bisericească pe psaltichie și pe note lineare pentru trei voci”. Partea a doua constituia (fără spirit critic) o antologie de tot ce se compusese și bun și dubios pentru biserică de către români, în armonizare modernă. Erau reprezentați: Flechtenmacher, Podoleanu, I. Bunescu, Teodor Georgescu, Eduard Wachmann, I. Kart, D. G. Kiriac etc. dar numele vestitului Musicescu, autor al „Rînduiei liturghiei” apărută în 1885 „cu toate cântările și troparele

trebuitoare” nu se afla citat. Vicarul Mitropoliei din București dorea, pentru Capitală, continuarea hegemoniei inaugurate prin reforma lui Macarie Ieromonahul. Convins de superioritatea armonizărilor lui Kiriac dorea promovarea acestuia, format la Schola Cantorum din Paris. Musicescu era exponent al școlii rusești. Era cu 19 ani mai în vîrstă decît Kiriac. Între el și Cucu erau 35 de ani — trecerea unei generații. În 1902 poziția lui Musicescu era tare. Dacă la concertul „Carmenului” din acel an și din anii următori compozițiile sale lipseau, școala sa triumfa prin străluciții elevi Ion Vidu și Timotei Popovici. În mod practic, compozițiile lui Musicescu se impuseseră în toată țara și erau cunoscute și în străinătate,<sup>7)</sup> atît cele religioase cît și cele populare. La promovarea lui Cucu, încă elev de conservator dar proptopsalt strălucit al bisericii Brezoianu, parohul preot N. Avramescu și vicarul Mitropoliei, Nifon Ploeșteanu, au jucat un rol hotărîtor. Trei ani mai tîrziu, tot într-un concert al „Carmenului” se aud compoziții religioase ale elevului Cucu.<sup>8)</sup> Dar de abia peste treizeci de ani avea să fie preferată, tuturor liturghiilor apărute pînă atunci, liturghia lui Gheorghe Cucu, devenit dirijor al corului Patriarhiei.

Publicul bucureștean ignora în 1902 aceste lupte culturale de preponderență între Musicescu și Kiriac. Nici nu era educat la acea dată pentru concerte corale cu conținut folcloric muzical românesc. Pentru a atrage mai cu succes auditorul iubitor de muzică al Capitalei, Societatea „Carmen” anunță concertul ca o „Serată muzicală-dansantă”. Nu importau compromisurile. Celebritați externe își dădeau concursul. Din programul tipărit aflăm că la „serată”, I. Brătescu-Voinești și-a citit nuvela „Puiu”. Alexandrina Măcărescu a declamat un monolog din „Candidat și deputat”. Elena Drăgulinescu a cîntat din „Lakmé”, iar D. G. Petrovicescu a intonat din liederurile în stil schumanian ale lui G. Dima. Dar punctul de atracție al seratei era la urmă: „Quadrilul român” executat de membrii Societății sub conducerea D-nei E. M. Pavelescu, membră în societate și profesoară de gimnastică”. Așa anunță programul.

Tineretul cult de atunci nu ținea prea mult la caracterul sobru al unui concert coral. Dorea și distracții, dorea și stafide în pîinea curată a artei mari. Dorea să cînte dar să și danseze. Era de altminteri un omagiu adus elementului feminin care se prezenta pentru prima dată în public în corul mixt al „Carmen”-ului. (Primul concert fusese dat de această societate doar cu corul său bărbătesc). Mai tîrziu asemenea serate devin intime dar debu-

6) După relațiile verbale ale p. prof. Dr. Nae Popescu, D. G. Kiriac nu socotea armonizările lui Musicescu adecvate armoniei latente a vechilor moduri.

7) Maria Ana Musicescu: „Gavril Musicescu”, „Muzica” 1953, nr. 4.

8) Concertul „Carmen” din 26 mai 1905 la Ateneu: „Răs-punsuri liturgice”.

20. VIII. 1903  
 la v. are în as. în  
 pe se. prof. L. Popovici  
 Nois

9 August 1923.

- Tratatul de armonie de al profesor G. Cucu este o lucrare serioasă, cu o expunere clară și metodică și este de mare folos pentru elevii Conservatorului de Muzică, -mai cu seamă pentru aceia cari nu se pot servi de tratate străine.

Tratatul acesta fiind foarte util pentru elevii noștri, tînt de părere aș fi de a autoritatea cerută de autor, de a fi introdus în Conservator și scolare de amplexu din țară și fiindcă o altfel de lucrare de specialitate se adresează la un număr restrîns de cititori și din produsul de vânzare nu se poate acoperi niciodată costul imprimării, socotesc ca Ministerul să încurajeze pentru autor și-ar putea acorda și un ajutor pentru tipărire.

D. G. Kiriac  
 Profesor la Conservatorul de Muzică din Brașov.

Referatul pus de D. G. Kiriac pe petiția prin care G. Cucu propunea Ministerului Învățămîntului tipărirea tratatului său de armonie.

tuł compozitoricesc al lui Cucu a avut parte de concert public cu dans în costume naționale. Într-o fotografie de mai târziu, din 1904, îl vedem pe tânărul protopsalt alături de viitoarea sa primă soție, Lucreția, fiica artistei Teodorescu de la Teatrul Național. Și Gheorghe Cucu și Lucreția — membră și ea în cor — se fotografiaseră în costume naționale.

Sub auspicii favorabile deci, lucrarea din 1902 a tânărului de 20 de ani a plăcut și s-a repetat și la alte concerte ale „Carmen“-ului. Analizând-o obiectiv i se pot recunoaște fără îndoială calități de măiestrie.

„Foaie verde barboi“

nota re, tonica modului dorian. Primele două articulații  $A_5 A_1$  au 12 tacte, celelalte  $B_5 B_1$  în mod normal 8 tacte. De la început deci intervine o disimetrie artistică. Altă diversiune în debitul ritmic prosodic: primele două șiruri melodice  $A_5 A_1$  cuprind câte două silabe (din obișnuitul octosilab popular) într-un tact; ultimele șiruri melodice  $B_5 B_1$  cuprind în primele două tacte câte patru silabe ale textului în câte un tact pentru a lăsa loc refrenului nostalgicului „of și iar of“ (câte două silabe într-un tact), să imprime nuanțe de dureroasă răbufneală întregului cîntec. Primul șir, în suire melodică, utilizează sexta doriană (și natural). În urmare însă, basul nuanțează coborîrea pe si bemol, realizînd cu celelalte voci trisonul major al subdominantei treptei a treia.

Melodia se prezintă aici cu nota sol, sextă adăugată cvintei acelei subdominante care e în același timp sextă a cvintei treptei a 6-a (și bemol) în sus după regulile clasice ale armoniei, pe nota la (*sixte ajoutée* a lui Rameau). Așa se întîmplă în primul și al doilea șir melodic. Cucu recurge la un artificiu artistic, în al treilea și al patrulea șir melodic, ajutat de melodia care merge în sus. Nu rezolvă sexta treptat cu o secundă, ci cu o cvartă. Rezolvarea pe nota la e preluată de bas, o octavă mai jos. Urmează sensibilizarea tot la bas a treptei a 7-a (sensibilă do diez) care duce la tonică dar nu după bara de măsură ci anticipativ pe timpul slab al penultimului tact. Tot subtilități armonice demne de un maestru! Presupunem că profesorul său de armonie l-a ajutat. Și credem că l-a ajutat și la al doilea cîntec popular „Frunză verde cimbrîșor“ cîntat într-un concert al Societății „Carmen“ la 31 octombrie 1904 la Ateneu. Presupunerea noastră se bazează pe faptul că în manuscrisele Soc. „Carmen“ acest cor se află multiplicat de mîna pentru două voci egale: sopran și altist. Sub titlul de mai sus al bucății stă scris: „Cules de G. Cucu“. La dreapta titlului stă scris D. G. Kiriac. Ar reieși că Kiriac e compozitorul iar Cucu doar culegătorul. Probabil însă că maestrul profesor a făcut doar corecturi care au îndrituit pe copiator să-i atribuie compoziția. Rămîne însă „ajutorul“ pe care Kiriac l-a dat elevului său preferat. Acesta și-a însușit temeinic lecția și în ultima sa compoziție se va folosi de sobra și nobila sextă adăugată. Optsprezece ani mai târziu, primul război mondial se oglindește într-un cor pentru două voci egale. Cucu l-a preluat în culegerea sa critică, antologie publicată în 1932 sub supra-vegherea sa<sup>9)</sup>. E tot un cîntec de cătănie. Versurile populare sînt de o rară plasticitate. Soldații în repaus rezemați de puști, sînt muștrați de ofițerii lor. Nici un apel vitejesc, nici o plîngere jalnică. O evocare a vieții din campania 1916—18 și atîta tot.

9) G. Cucu: „Coruri pe tone populare romînești“. Editura „Scrisul Romînesc“, Craiova, 1932.

1. Șirul melodic 1

Șirul melodic 3

e o prelucrare pentru cor mixt a unui cîntec moldovenesc de cătănie. Tonalitatea doriană (bisericească) sau frigiană după vechile moduri grecești. Măsura e de 2/4. Are forma  $A_5 A_1 B_5 B_1$ .

Cezurile cadentează pe treapta a 5-a a tonicii, cea principală și sfîrșitul cadentează pe tonică. Toate aceste cadențe se aud în armonia trisonului minor al tonicii re. Debutul e încredințat vocii altistului care cîntă motivul melodiei în primele două tacte. Celelalte voci tac. Sopranul intervine în tactul 3 cu același motiv, o cvintă mai sus, în felul unui canon trecînd prin sexta adăugată la cvinta subdominantei (treptei a treia) apoi prin armonia cvart-sextacordului treptei a treia, încheie melodia în re minor, susținut armonic de celelalte voci. La repetarea lui A, sopranul nu mai cadentează pe cvinta tonicii ci pe treapta I-a,

Capul cântecului

2. *Alliegretto*

frun-ză ver de de doi brazi și iar  
doi brazi ver de de doi brazi  
Lea ră de doi brazi Hai, hai, hai, hai,  
și iar Lea ră de doi brazi Hai, hai, hai, hai,  
hai, hai, hai, hai, hai, hai, hai, hai,  
hai, hai, hai, hai, hai, hai, hai, hai

2. În bălăne din Carpai (bis)  
Mullă făcăi sint adunăți  
Hai, hai, hai, etc.

3. Slau în pușca razameli (bis)  
Și de ofițeri mustreți  
Hai, hai, hai, etc.

e susținut pe nota sol. Versul e recitat ca într-un cântec bătrânesc pe coarda de recitare a treptei a 3-a din modul dorian, de către altist. Sopranul intervine (ca și în „Foaie verde baraboi“), în tactul 3 cu motivul propriu-zis, atacat pe cvinta tonicii notei mi, adică pe nota si natural. Forma este AA BC în care AA și B cadentează pe cvinta tonicii mi în armonia trisonului minor al acesteia. Al patrulea și melodic C aparține refrenului „Hai, hai, hai, hai“, încheind cântecul pe nota mi, fundamentală a modului dorian în care este începută melodia. Se evită intonarea sensibilei re diez<sup>10</sup>). Stilul modal este sugestiv păstrat de armonizare. Prelucrarea, simplificarea și forța la care ajunsese Cucu la începutul celui de-al treilea deceniu de creație, sînt calități datorite măiestriei contopirii unitare dintre text și muzică.

Primele compoziții de muzică religioasă realizate de Cucu se aud deci la concertul „Carmen“-ului din 26 mai 1905; sînt câteva răspunsuri liturgice. Dar la acea dată Kiriac îl considera pe picior de egalitate. După relațiile unui martor ocular (prof Justina Cucu, văduva compozitorului), Kiriac îl luase pe Cucu acasă la dînsul, prin 1905, în afara orelor de conservator pentru a colabora la compoziția unei „liturghii pentru copii“. Acest lucru este posibil. Cucu cînta minunat după psaltichie și-l ajuta pe maestrul său care nu cunoștea decât foarte slab notația psaltică<sup>11</sup>). În acel an, 1905, Cucu obține diploma de absolvent al cursului de contrapunct cu cea mai mare medie (nota 10) și premiul I al Conservatorului din București. Împreună cu ansamblul corului Carmen, sub

conducerea lui Kiriac, tînărul moldovean cunoaște la concertele date cu succes în Ardeal pe Ion Vidu și Timotei Popovici. La București se pregătește pentru 1906 festivalul la care vor participa corurile de peste munți.

Kiriac dă lui Cucu o sarcină importantă: înființarea unui nou cor în Capitală. Conducătorul „Carmen“-ului avusese grijă să dinamizeze un cor slab din Breaza și altul din Dumbrăveni, coruri provinciale. Dar Capitala țării trebuia să se prezinte la acel festival (la care erau așteptate zeci de coruri bănățene și ardelenene) cu cel puțin două coruri. Astfel luă ființă corul „Doina“ sub conducerea lui Cucu. A și cîntat la Arenele Romane, în ziua de 29 august 1906 „Nouă azi ne-a răsărit“ de D. G. Kiriac și „Cîntec ostășesc“ de P. Giorogariu. După acel an corul lui Cucu a dispărut din viața muzicală bucureșteană: avusese un zbor de o zi.

Kiriac apreciind virtualitățile fostului său elev, a stăruit ca Gheorghe Cucu să fie numit dirijor al corului capelei romine din Paris. În martie 1907 iese numirea spre amărăciunea conducerii bisericii Brezoianu care se făcuse vestită prin corurile religioase conduse de protopsaltul său. Înainte de a pleca, Gheorghe Cucu lasă succesoriului său ultima sa compoziție care oglindește jalea din țară după singeroasele reperiuni ale răscoalelor țărănești. Maestrul Croitoru relatează că la prima ei audiere executată cu corul său chiar în 1907, acest cor bărbătesc „Ursitoarea“ a avut un puternic răsunet. Corul „Carmen“ îl introduce în repertoriul său începînd din 1909 cînd se aude în concertul dat la Ateneu.

Acea izbucnire sinceră a unui cîntec popular, prelucrată cu măiestrie ca o acuzare a țărănimii exploatare, are o mare putere artistică de persuasiune. Cu atît mai mare i-a fost efectul atunci cînd oglindea starea jalnică a țăranelor răscolite:

„Drum la deal și drum la vale,  
Îmi fac versul tot pe cale.  
N-am în lume sărbătoare  
Bat-o crucea, ursitoare!

Care m-a ursit pe mine  
Să n-am nici un ceas cu bine  
Ci să mă trudesc pe lume  
Năcazul să mă sugrume“

G. Dem. Teodorescu publicînd cîntecul popular după Anton Pann, presupune că acesta i-a adăugat o strofă (de îndulcire a strigătului de deznădejde).<sup>12</sup>)

Adevărul e că lăutarii au folosit întotdeauna „lipituri“ de inimă albastră pentru a fi pe placul clasei dominante. Melodia „Ursitoarea“ o regăsim într-o variantă culeasă de Cucu în

<sup>10</sup>) Această evitare a sensibilei în minorul dorian (recomandată de unii puriști modali și la celelalte voci ale acordurilor), nu este lege la Cucu. În orice caz (ca în primul exemplu), utilizează sensibila la inflexiuni modulatorii în vocile de sub melodie.

<sup>11</sup>) Relație verbală prof. dr. Pr. Nae Popescu.

<sup>12</sup>) G. Dem. Teodorescu: „Poesii populare“, București, 1885, p. 278.

care același cap de text se contaminează de un cântec net de dragoste lascivă :

„Drum la deal și drum la vale  
Drum prin poarta dumitale  
Te văzui la luminare  
Cu cămașa albă floare ... etc.

În partitura de cor ritmul e notat 3/8, 2/8. În varianta cu textul lasciv găsim tactul alternant 5/8, 9/8, iar altă variantă de notație prevede tactul 5/8, 7/8, 2/8.

3. *Moderato*

Drum la deal și drum la vale  
Te văzui la luminare  
Cu cămașa albă floare ... etc.

Melodia populară  
*Moderato*

4.

Drum la deal și drum la vale Drum prin poarta  
Du mi - ta - le Drum prin poar - ta Du mi - ta - le.

Există în manuscrisele lui Cucu un contrapunct la 2 voci cu indicația măsurii 5/8, 9/8 pentru aceeași melodie a ursitoarei

Contrapunct la 2 voci  
*Allegro M.M. ♩ = 152*

5.

Corul „Ursitoarea“ (bărbătesc) debutează printr-un atac vehement al tuturor vocilor (pe trisonul major al notei do a basului, în poziție largă cu *mi*, la tenorul prim. Are forma AA BB + CC BB în care după contrastul în p. p. al articulației C (atac pe nota culminantă sol din acordul major al notei do) melodia coboară pe *tonică* (nota la) în acordul minor al acesteia.

Tot înainte de plecare, Cucu s-a achitat de sarcina pe care i-o trasase Kiriac de a colabora la cartea ce sta să apară sub îngrijirea sa cu cântece școlare.<sup>13)</sup> În culegere apar în 1909 două cântece armonizate de Cucu „Stema țării“ pe versuri de G. Coșbuc și „Înainte“ pe versuri de I. Nenițescu.

În toamna anului 1907 începe studiul compozitorului român la Paris cu profesorul Causade. În decembrie 1908 Cucu devine elevul lui Vincent d'Indy la Schola Cantorum, unde Kiriac studiasse cu zece ani în urmă. În același timp, beneficiind de o bursă, maestrul Cuclin urmează și el cursurile de compoziție la Schola Cantorum. Între cei doi români se încheagă la Paris o caldă prietenie. Într-o scrisoare a lui Kiriac către Cucu, maestrul din București dă sfaturi pentru amândoi foștii săi elevi.

Poziția de afirmare a specificului românesc în compozițiile sale se menține și se întărește la Cucu în tot timpul studiului la Paris. Dar ne-au rămas în manuscris remarcabile realizări pe texte franceze în care se vede că elevul român adâncise și comentarul muzical în moduri medievale.

În acestea din urmă se remarcă prin adecvatul comentariu armonic și ritmic la melodia inventată, pe un text din marele poet al Renașterii literare franceze, Pierre Ronsard. În josul foii cu cântecul, Vincent d'Indy semnează următoarea judecată : „D'excellentes choses mais parfois trop de subtilités rithmiques“.

E un cântec în stilul obișnuit „galant“ cu un fond filozofic adresat unei fete. Putem urmări „lucrurile excelente“ despre care vorbește d'Indy atît în melodia cît și în ritmica lui Cucu. E și aci realist evocator : o stare sufletească veselă apoi ușor umbrită — amintirea tinereții ce trece, dar care e totuși, în final, triumfătoare. Melodia în la major coboară la dominantă prin cvinta do becar-fa becar (caracter minor din modul frigian cu semitonul în coborîre, fa natural-mi) ca să revie imediat prin septima re la afirmarea formulei melodice do diez la, a tonalității majore.

(Manuscrisul arată că elevul român de la Schola Cantorum nu reținuse corect ortografia versurilor lui Ronsard. Le învățase pe dinafară, lucru suficient pentru scrisul gingaș me-

<sup>13)</sup> În culegerea „Cântece și coruri școlare“ (Kiriac, Bănuțescu și Saxu) la sumar se atribuie greșit piesa „Înainte“ lui Kiriac. (În corpul cărții figurează ca autor Cucu). Nici ediția din 1923 a aceleiași cărți n-a rectificat eroarea sumarului din prima ediție (1909).

lodic pe care l-a găsit. Semna însă în ortografia franceză numele Georges Coucou. Și mai târziu acest „paysan du Danube“ îndrăgise atât de mult limba franceză încît la întoarcerea sa la București vorbea franțuzește cu ai săi și punea adnotații franceze cum se poate vedea la cîntecul pentru copii „20 pitici voi-nici“ notat în capul partiturii „pour enfants“).

În ce privește acele „cîteodată prea multe subtilități ritmice“, constituie o judecată a lui d'Indy de care trebuie să ținem seama avînd în vedere preocupările de ritm ale lui Cucu și în cîntecul popular românesc.

Cucu își încheie producția corală din primul deceniu cu compoziții îndeosebi prețuite de Kiri-riac. Colindul „Crăciunul“, fabulele corale „Mincinosul“ și „Greierul“ (texte de I. U. Soricu) și cîntecul de masă „Luceferii“ pe versuri de P. Dulfu, apar la 1911 în cartea intitulată „Culegere de coruri“ sub îngrijirea lui Kiri-riac, Bănulescu și Cucu.<sup>14)</sup>

În anul apariției cărții trimite de la Paris încă două coruri care de fapt alcătuiesc o singură compoziție muzicală bipartită în genul lucrărilor corale ale lui Vidu: o mișcare lentă și alta — de încheiere repede. Una e intitulată „Frunză verde dedițel“, completarea „Pe ridichi de hohorină“. Cucu, de altfel, indică într-o notiță pe partitură că aceste bucăți se vor cînta împreună. Pe noi ne interesează — în legătură cu finul său simț ritmic — o rectificare pe care a făcut-o primei bucăți după ce, întors de la Paris, a reușit în Moldova acest cîntec popular cules mai de mult de D. Vulpian. „Auzindu-l însă în urmă“, scrie Cucu în capul unei noi transcrieri,<sup>15)</sup> am observat că nu era bine ca măsură. Măsura este de 3 timpi dar lucru surprinzător: timpul al treilea este puțin mai lung, puțin reținut. Nu știu dacă vreun muzicant folclorist a observat această particularitate care de altfel se mai găsește și în cîntecul „De-aș ajunge pîn' la toamnă“ și în cîntecul de joc numit „Tîntărașul“ care se joacă sau se juca mai bine zis mult în Moldova de mijloc. Este ceva savuros în această particularitate și trebuie mărturisit oă cine nu l-a auzit nu-l va putea cînta așa cum trebuie și încă... Eu l-am notat acest timp prin o trasă deasupra“.

6.

The image shows a musical score for the song "Frunza verde dedițel". It consists of two staves. The top staff is for the voice (V.) and the bottom staff is for the piano accompaniment (B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/16. The lyrics are written below the vocal line: "Foa-re ver-de de-di-țel-". The piano accompaniment features a rhythmic pattern with a longer note on the third beat of each measure, as described in the text.

Ritmul acesta (savuros, cum îl caracteri-

14) Vezi „Muzica“ anul VII, martie, nr. 3/1957

15) Prima versiune e în tonalitatea si major cu cadență autentică (dominantă — tonică) la încheiere. A doua (definitivă) e coborâtă cu un ton. E în la major cu cadență plagală (subdominantă tonică) la încheiere.

zează Cucu) ar putea fi ritmul de „Geamparale“ sau (după unii compozitori) de „Invîrțită“ adică măsura de 7/16 așa cum îl aflăm la corul lui Achim Stoia în „Fetița ardeleană“ și cum Béla Bartók a notat unele colinde românești și jocuri, ca să nu mai vorbim de felurile jocuri bulgărești în care „trasa“ deasupra, cu prelungirea timpului respectiv, se aplică în grupul de trei timpi cînd la primul, cînd la al doilea, cînd la al treilea, însumînd însă tactul de 7/16.<sup>16)</sup> E interesant de relevat că Gheorghe Cucu l-a presimțit fără să insiste asupra punerii lui în măsura 7/16. Probabil că pentru corurile sale l-a găsit complicat. Într-un ansamblu coral de fapt, atunci în 1912, ca și acum, ritmul de 7/16 e greu de executat.

Reîntors în țară luptînd cu greu să-și capete o catedră în București (Ministerul îl repartizase în 1914 la Slatina), Cucu izbutește către sfîrșitul celui de-al doilea deceniu de creație să fie numit dirijor al corului Patriarhiei. Din 1914 deținea catedra de armonie la Conservator. În acest al doilea deceniu de creație lucrează mai ales în timpul primului război mondial (1916—1917) la liturghia care va rămîne după părerea noastră, cea mai frumoasă compoziție românească din repertoriul de muzică religioasă. Atunci creează „Heruvicul mare“, „Ectenia mare“, „Nu pricep curată“, răspunsurile și mai ales bucata de concert religios „La rîul Vavilonului“, „Psalmul 50, „Dumnezeu este Domnul“.

În al treilea deceniu de creație, Cucu a ajuns la culmea măiestriei artistice. Pe lângă prelucrările colindelor meditează îndelung la cele patru prelucrări folcloristice corale de dimensiuni mai mari: „Cîntec de dor“, „Mînia“, „Haz de necaz“ și „Om fără noroc“. Era în fruntea creației corale românești a capella. În mod metodic, predînd cursul de armonie la conservator, dorea să alcătuiască un manual al acestei discipline. L-a propus spre tipar Ministerului Învățămîntului. Acesta a cerut avizul lui Kiri-riac. Cităm din referatul pe petiția lui Cucu următoarele: „Este o lucrare serioasă cu o expunere clară și metodică și este de mare folos pentru elevii conservatoarelor de muzică mai cu seamă pentru aceea care nu se pot servi de tratate străine... și fiindcă o astfel de lucrare de specialitate se adresează la un număr restrîns de cititori și din produsul desfacerii nu se poate acoperi niciodată costul imprimării, socotesc că Ministerul ca încurajare pentru autor, i-ar putea acorda și un ajutor pentru tipărire“. Încurajarea a rămas literă moartă. Funcționarul de resort al Ministerului, în dreptul elogiosului referat al lui Kiri-riac, a opinat: „Se va cere și avizul Domnului Castaldi“. Acest contrareferat nu există pe hîrtie. Gheorghe Cucu, din deferență pentru Kiri-riac și cu simțul de demnitate ce-l caracteriza și-a retras cere-

16) Christo Obreschkoff „Das Bulgarische Volkslied“, Bern, 1937.



rea. Manualul, în manuscris frumos caligrafiat, a rămas un deziderat neîmplinit al unor vremi vitrege.

Lucrarea de armonie a lui Cucu nu era decît o conștiincioasă compilație a tratatelor franceze utilizate și de Kiriac (A. Savard, H. Reber, Th. Dubois etc.). Azi ar fi depășită de tratatele de armonie funcțională, adoptate în învățămîntul occidental. Dar atunci împlinea un gol. Rezuma practic și util cursul de armonie predat de Cucu la Conservator. Din acest punct de vedere constituie un document care își are importanța sa în istoria învățămîntului nostru muzical.<sup>17)</sup>

Analizele compozițiilor de dimensiuni mai mari (religioase și laice) bine cunoscute prin audițiile din ultima vreme, necesită intrări în amănunte care ar depăși cadrul considerațiilor de aci. Despre muzica religioasă a lui Cucu nu s-a scris nimic mai de seamă pînă acum. Totuși, faima lui de mare compozitor liturgic este bine stabilită. Maestrul I. Croitoru ne-a relatat că un inginer de sunet german, încîntat de audiția imprimării „La riul Babilonului“ (era în anul 1935), a cerut-o pentru Lipsca, de la Radiodifuziunea din București. Această recunoaștere desigur e necontrolabilă, dar contează, dată fiind sursa de unde provine. În ediția critică a operelor lui Cucu, desigur că măiestria compozițiilor sale liturgice, în comparație cu cele mai de seamă realizări românești în acest sector, și în special Liturgia mare își va găsi în sfîrșit comentariul necesar.

Între 1922—1932 se situează epoca creației marilor „coruri folclorice“, cum le numea Cucu, „Cîntec de dor“, „Haz de necaz“ și „Om fără noroc“. Sînt printre cele mai iubite de auditorul de muzică vocală. Auzindu-le, ne dăm seama că legătura între formă și conținut de care am pomenit la început e într-adevăr intimă. N-avem niciodată impresia de ceva silit. Totul decurge spontan, unitar și antrenant. Jocul contrastelor, condensarea expresiilor, fraza simplă dar sugestivă, armonizarea sobră, niciodată banală, cadențele finale puternice, iată cîteva din caracteristicile măiestriei corale a marelui compozitor.

Pentru a ajuta o viitoare ediție critică ce se impune operei lui Gheorghe Cucu, trebuie să semnalăm greșeala comisă de ESPLA în caietul comemorativ apărut în 1952 sub titlul „Gheorghe Cucu — Cîntece populare“ în două din cele mai cunoscute coruri „Cîntec de dor“ și „Om fără noroc“. Textul original popular care l-a inspirat pe compozitor, a fost înlocuit cu alte versuri, pretins populare și de îndoielnică valoare.

17) N-am putut cerceta decît caietul de exerciții de armonie, anexă a tratatului. Nu se referă decît la prima parte a unui curs perfect de armonie teoretică și practică: „Armonia consonantă“, precum indică și titlul primei pagini. Are 49 de pagini, nenumerate, scrise de Gh. Cucu.

În ediția Cucu (1932) citim :

„Mîndra mea cu părul galbăn,  
De dorul tău eu mă leagăn.  
Că mă leagăn din picioare  
Ca o mică lumânare  
Cînd o pui vara la soare...“

În ediția ESPLA (1952) sub aceeași melodie, iată textul nou :

„Frunză verde de sulfînă  
Aștept mîndra în grădină.  
E tîrziu, ea nu mai vine.  
Somnu-ncepe să se anine...“

Substitutorul n-a ținut seamă de nepotrivirea între muzică și textul nou, iar vigilența responsabilului de carte a lăsat de dorit.

La „Om fără noroc“, nenorocul cu substituirea a fost și mai mare. Nu s-a ținut seama de atmosfera de dezamăgire în dragoste a compoziției. Textul „vesel“ al ediției ESPLA pare o parodie fără haz a primului vers „Frumosul vine pe apă“. De fapt, debutul acestei poezii populare reluate și de Cucu e un cîntec cu caracter de proverb care servește de preludiv adevăratului conținut cu caracter dramatic din care Cucu a desprins starea de suflet dezamăgită care dă caracterul său întregii bucați și mai ales în final. E cîntecul unei îndoite înșelări : a iubitei și a prietenului.

În ediția J. Cucu (1937) citim sfîrșitul poeziei după cum urmează :

„Căci aseară-am fost la voi  
Și te-am găsit între doi  
Cel ce ședea lîngă tine  
Era prieten bun cu mine ;  
Cel ce ședea lîngă masă  
Era cu inima arsă  
Ca și mine din fereastră“

În ediția ESPLA (1952) sub aceeași melodie, cu aceleași tacte, evocînd resemnarea :

„Urîtu-i denos, posac  
Și juoaie pe sîrac  
Și se dă la pîrăluțe  
Ca porumbii la cotruțe.  
Dar frumosu-i muncitor  
Sărîntoc și sârîtor  
Și-are inima de foc  
Și la treabă și la joc  
Cu frumosu-mi șade bine  
Parcă-ar fi făcut de mine“

Ediția ESPLA are și o prefață nesemnată. Nu pomenește nimic de înlocuirea versurilor populare originale pe care Gheorghe Cucu a compus cele două coruri. Ne e penibil și pentru Institutul de Folclor și pentru ESPLA din

1952 — să declarăm că nu putem analiza cele două capodopere ale lui Gheorghe Cucu cu textele substituite. Revenim deci la edițiile originale din 1932 și 1937.

Finalul din corul „Om fără noroc“, pe ultimul vers: „Ca și mine din fereastră“ a preocupat mult pe compozitor. Există două variante ale compoziției în manuscrisele rămase. O versiune ne dă o cadență plagală la final

7. „Om fără noroc“, versiune februarie 1931

Sopran și Alto cu gura închisă

ca și mine din fereastră  
mai mai

Basul mereu cu gura închisă

Sopran cu gura închisă

mai mai mai mai

Tenorul și Basul cu gura închisă

A doua variantă care s-a dat tiparului este cea socotită definitivă de autor. Aci Cucu introduce în cadența finală sexta adăugată la cvinta subdominantei, care dă o întorsătură de mai mare sobrietate și noblețe finalului de bărbătească și meditativă resemnare

8. Varianta ulterioară definitivă (1931)  
Sopranul cu gura închisă

Mai mai

Mai mai

Tenorul și Basul cu gura închisă

Vedem din cele două exemple că ultima versiune este superioară celei dintii. Cucu a știut să dea și în această compoziție ca — în toate celelalte — încheierea firească, puternică, produsă ca un fel de chintesență a conținutului.

E interesant de observat pe manuscris indicația lui Cucu „Atenție la bariton“. Această subliniere poate părea pedantă. E însă de mare importanță la frazarea încheierii melancolic meditative a aceluși comentariu de simplu refren „mai, mai!“ al baritonilor față de corul feminin care cântă cu gura închisă. Autorul știa din practica sa de o viață întregă ce înseamnă indicarea precisă a nuanțelor și a frazării.

Cu șase luni înainte de moarte, Gheorghe Cucu recomanda unei cântărețe din corul său, devenită dirijor de cor în provincie:

„Desigur că e frumos „Isus Prunc“ de P. Ceaikovski, dar trebuie să și știi a-i scoate frumusețea la iveală prin păstrarea mișcării și a nuanțelor care nu trebuie nicicând exagerate. Apoi, lucru capital: frazarea. Foarte mulți muzicanți nuanțează, păstrează tempo, aleargă la toate trucurile (of, trucurile, caracteristica celor slabi cu duhul) și cu toate acestea, în ciuda tuturor eforturilor și a bunelor-voinți, nu iese nimic pentru că s-a uitat lucrul principal frazarea.. A delașa un desen melodic de un altul sau a le împreuna pentru a determina o frază, a respira unde trebuie, cu toate că foarte deseori acestea nu sînt arătate cituși de puțin, sau a face pe cîntăreți să nu respire unde nu trebuie, cu toate că ei ar fi la ultima lor putere, e mare lucru și pe care de cele mai multe ori îl găsim prin intuiție și nu prin aquisiție...”

Continuînd pe un tot glumeț, neafectat (care-l caracteriza în relațiile sale cu elevii), Cucu încheie familiar: „Așadar să cîntați frumos și s-auzim de bine!“ Dar, ceva îl mai frămînta: gîndul reînnoirii repertoriului coral românesc. Acest gînd îl exprimă și în scrisoare într-un Post-Scriptum: „Ar trebui să mai deschideți ferestrele să intre aer nou și curat; nu rămîneți numai în Musicescu (sic) trebuie să vedeți largi nu numai pînă la vîrfurile nasului“.<sup>18)</sup> În felul acesta după relațiile unor foști elevi, și de pe patul de suferință autorul „Omului fără noroc“ împărtășea cu drag certitudinile sale artistice celor care veneau să-l consulte, puțin înainte de moarte.

Într-o scrisoare adresată la Paris, Kiriac reproșează lui Cucu faptul că nu-i destul de dezghețat. Era într-adevăr modest. Era rezervat, nu din umilință, ci din instinctul unei demnități sigure. Ocolitor al celor săraci și slabi, prieten și îndrumător al foștilor săi colegi cîntăreți bisericești și al foștilor săi elevi și coriști, marele compozitor a rămas pînă la moarte exponent al țărânimii muncitoare din mijlocul căreia plecase și în mijlocul căreia trăia prin corurile sale. Dar toate aceste calități ale unui caracter blînd și generos n-ar fi fost suficiente dacă nu intervenea talentul înnăscut și meșteșugul însușit la școală și prin contact neîntrerupt cu ansamblurile corale. Iată cum, prin măiestria creației corale, Cucu dezvăluie pentru epoca sa orizontul nemărginit al adevărului și al frumosului permanent în cîntecul popular românesc.

<sup>18)</sup> Vederile critice ale lui Cucu asupra învățămîntului coral și asupra celui de la Conservatorul unde era profesor, intră în alt capitol.

Jan Sibelius, venerabilul patriarh al muzicii finlandeze, s-a stins la 20 septembrie, în urma unei congestii cerebrale, la Tuusula lângă Helsinki, în vîrstă de aproape 92 ani. Sibelius a făurit o operă uriașă și durabilă, care, inspirată de mitologia ca și de pămîntul și viața patriei, poartă azi pretutindeni în lume renumele său și al țării căreia îi aparține.

Născut (8 decembrie 1865) la Hämeenlinna, azi Tavestehus — Sibelius a învățat singur pianul, la care cînta și chiar compunea, încă de la vîrsta de cinci ani. Mai târziu a fost atras de vioară. A studiat dreptul la Helsinki, dar muzica rămînea marea sa preocupare și pasiune. Remarcat și ajutat de Martin Wegelius, compozitor și pedagog de faimă (1846—1906) care a pus temelia educației muzicale în Finlanda, Sibelius termină Conservatorul din Helsinki (unde îl are profesor pe celebrul pianist Ferruccio Busoni), după care studiază la Berlin (1889—90) apoi la Viena (1890—91).

Anul 1892 reprezintă o răsplată, nu numai în cariera compozitorului dar chiar în muzica finlandeză, prin cea dintîi audiție a importantei sale lucrări pentru soliști, cor și orchestră *Sinfonia Kullervo*, compusă pe baza epopeei naționale *Kalliewala*. Atunci dirijorul Robert Kajanus, el însuși compozitor, a mărturisit că este copleșit de realizarea tînărului său prieten și că el încetează de a mai scrie muzică. Fapt este că finlandezii au regăsit în lucrarea lui Sibelius spiritul vechilor cîntece ale poporului, legendele bătrînilor cit și expresia măreției liniștite a naturii; s-au regăsit pe ei. Acest drum al muzicii naționale ales de Sibelius, avea să fie continuat, fără abatere, de-a lungul întregii sale activități creatoare.

*Kullervo* a fost urmată de multe alte lucrări simfonice — poeme și suite de orchestre inspirate de tezaurul inepuizabil al *Kalliewalei*: *Lebăda din Tuonela*, *Întoarcerea lui Lemminkäinen* — unele dintre cele mai populare — apoi *Treminkäinen în Tuonela* ș. a. În tînerete Sibelius a scris mai multe lucrări corale pe poeme din *Kalliewala* și a dat la iveală colecția de cîntece lirice „Kantelar”. El a revenit și mai târziu la temele mitologice — poemele simfonice *Fata lui Pohjola*, *Tapiola*, *En Saaga* și *Imn lui Väinö* fiind unele din cunoscutele sale lucrări ce au la bază această sursă de inspirație.

Unul dintre cele mai frumoase



poeme ale sale, *Finlandia*, expresie a sentimentului de libertate și independență a poporului, a fost scris — într-o perioadă (1890) de întîrire

## O apreciere a lui Jan Sibelius despre muzica noastră

Anul trecut, redacția revistei „Contemporanul” a primit scrisoarea următoare:

Vă mulțumesc foarte mult pentru amabila dv. scrisoare și pentru revista „Muzica” pe care mi-ați trimis-o. Ea este o vie mărturie a înaltului nivel muzical al României.

Nu l-am cunoscut personal pe George Enescu, dar el mi-a transmis adeseori salutările sale prin diferiți artiști care m-au vizitat și lucrul acesta mi-a produs întotdeauna o mare bucurie. Enescu a fost un excelent și extrem de talentat muzician. Am avut adeseori posibilitatea să-l apreciez măiestria, ascultîndu-l la Radio și pe discuri.

V-aș fi foarte recunoscător dacă ați avea amabilitatea de a transmite salutările mele cele mai cordiale prietenilor muzicii din România.

JAN SIBELIUS

Helsinki, septembrie 1956.

a politicii de asuprire și deznaționalizare țaristă — ca o culme finală a unor „scene istorice”. El se bucură de o celebritate universală, ca și cunoscutul *Vals trist* (1903), destinat, la început, pentru o operă a lui Järnefelt.

O mare importanță au în creația compozitorului cele șapte simfonii compuse între 1899 și 1928 precum și concertul său pentru vioară și orchestră. Sînt lucrări de o adîncă concepție și puține piese moderne din repertoriul simfonic universal pot sta alături de ele în ceea ce privește frecvența audițiilor, cu deosebire în Marea Britanie și S.U.A.

În voluminoasa producție a compozitorului se mai înscriu menumărate piese de muzică de cameră: sonate, piese pentru vioară și pian, precum și cvartetul pentru coarde „*Voces intimae*” (1909), în care maturitatea artistică a compozitorului este deplin afirmată. Sînt de citat de asemenea o seamă de piese corale, cantate, apoi muzică de scenă pentru 11 piese printre care „*Pelléas și Melisande*” de Maeterlinck, „*Lebăda albă*” de Strindberg, „*Jedermann*” de Hofmannsthal, „*Furtuna*” de Shakespeare — în total peste 200 de compoziții.

Ultimele sale lucrări, cinci schițe pentru pian solo și șapte compoziții pentru vioară și pian (opusurile 114—116) datează din 1929.

\*

Care sînt elementele împrumutate de Sibelius creației populare finlandeze?

Poporul finlandez are o bogată creație de cîntece vechi și noi. Cele mai vechi, *joika*, au caracterul unor recitative, după care urmează așa-zisele *runos* — cîntecele ce întovărășesc tradiționalele poeme epice denumite „runes” în frunte cu celebra *Kalliewala* și ale căror melodii și ritmuri (cu folosirea frecvență a măsurii de 5/4) apar deosebit de vi-guroase.

Creațiile din vremea din urmă, aparținînd muzicii populare finlandeze, constau în cîntece noi care, în ciuda originii lor relativ recente, au păstrat o factură veche, îndeosebi în ceea ce privește gama pentatonică precum și folosirea unor anumite progrese modale.

O seamă de muzicieni ca Frederik Pacius (1809—1891) de origine germană, Martin Wegelius (1846—1906), Robert Kajanus (1856—1933) ș. a. au dat o deosebită atenție muzicii

populare finlandeze, fie culegînd-o, fie cultivînd-o în unele imnuri și chiar poeme simfonice. Cel care însă a compus realmente în spiritul muzicii finlandeze, stabilînd stilul respectiv și reușind ca această muzică să se bucure de o largă audiență mai pretutîndeni, este Jan Sibelius. Compozitorul s-a lăsat pătruns adînc de muzica poporului său, fără a împrumuta însă nici cel mai mic motiv de-a dreptul. Sibelius însuși a arătat totdeauna — nu fără un sentiment de mîndrie — că și cele mai mici fragmente ale temelor sale sînt de invenție proprie. Tocmai în această constă arta compozitorului, de a fi reușit perfect să realizeze climatul, atmosfera specifică a muzicii finlandeze. Nu se pot nega, desigur, influențele unor romantici ca Brahms, Grieg și Ciaikovski. Dar, așa cum a scris fostul său profesor Busoni în „Zürcher Theater —, Konzert und Fremdenblatt“ din martie 1916: „...Sibelius s-a dezvoltat repede și sigur pe tărîmul artei populare finlandeze, tărîm pe care nu l-a părăsit, afară de cazul cînd în mod trecător, s-a adăpat la izvorul ceaikovskian. El nu s-a lăsat însă în-

riurit decît pentru ea — mai împede și mai matur — să reîntre spre a se afirma, pe făgașul său propriu. Sibelius poate fi numit un Schubert finlandez și cîntecul țării sale curge, din inimă, prin pană...”

Muzica sa a fost legată îla început cu deosebire de mitologia finică și de peisajul patriei sale. Nu trebuie exagerat însă caracterul descriptiv, evocator, al acestor lucrări din prima perioadă de creație. Sibelius s-a ferit de a fi totdeauna să dea precizii de ordin programatic. (Este cunoscută anecdota cu privire la audierea la Paris, a uneia din creațiile sale simfonice; întrebare de mai mulți reporteri, care este semnificația lucrării; Sibelius s-a amuzat să dea fiecăruia o explicație diferită, pentru ea, după audiere, toți să declare că au recunoscut... exact cele spuse de maestrul...!)

Pătrunse de melodii de largă accesibilitate, armonizate și orchestrate cu mult meșteșug, lucrările sale, a căror arhitectură apare puternică și impunătoare, sînt străbătute deseori de o melancolie senină, altelei chiar de tragism și totdeauna de un larg suflu poetic.

Cu prilejul morții compozitorului, cunoscutul dirijor Malcolm Sargent, unul dintre consecvenții interpreți ai muzicii lui Sibelius, a spus că „Finlanda a pierdut un rege care nu lăsa moștenitori...”

Lucrurile poate că nu stau tocmai așa.

În cadrul săptămîinii muzicale „Sibelius“, organizată în fiecare an la Helsinki, maestrul însuși a cerut, pe cînd se afla în viață, să se cînte nu numai lucrările sale dar și ale altor compozitori finlandezi. Selim Palmgrén, Geevi Madetoja, Yrjö Kilpinen, Aarre Merikanto, Erik Bergman, Uuno Klami, Ahti Sonninen, Einar Englund și Eino Ruutavaara sînt tot atîtea nume care au avut și au în față exemplul marelui lor înaintaș și care — păstrînd proporțiile — s-au împus atenției iubitorilor de muzică.

Cu atît mai mare este moștenirea pe care o lasă ilustrul exponent al genului poporului finlandez.

În țara noastră, muzica lui Sibelius care a pătruns în tradiția vieții de concert s-a bucurat și se va bucura și de aici înainte, de caldă prețuire a ascultătorilor.

J. V. P.



## DE PESTE HOTARE

# Insemnări despre Festivalul Internațional de la Edinburg

de LUDOVIC FELDMAN

Edinburg-ul, capitala Scoției, oraș de origine medievală, teatru al unor lupte îndelungate și crîncene — cetatea care domină și azi orașul, construită și reconstruită de-a lungul veacurilor, e o mîntoră grăitoare — este una din cele mai frumoase și interesante așezări omenești de pe glob. O cultură veche și multilaterală — aici s-au născut și au trăit renumiți scriitori, poeți, pictori, savanți ca Walter Scott, R. Burns, Raeburn Maxwell, Simpson și alții — o înclinare și o pasiune pronunțată pentru toate artelor, pentru muzică în special în ultimul secol, clima agreabilă în timpul verii, mulțimea sălilor de concert și de teatru, cu acustică superioară și dimensiuni apreciabile, totul predestinează acest oraș, presărat cu parcuri și grădini, cu împrejurimi atrăgătoare și cu marea aproape, pentru festivaluri internaționale de artă.

Începînd din 1946, aceste festivaluri se succed anual spre sfîrșitul verii, timp de 3 săptămîni și cuprînd numeroase manifestații de muzică, operă, balet, teatru și arte plastice.

Festivalul nu trebuie privit drept singurul eveniment muzical din cursul unui an, ci ca un punct culminant, care leagă sfîrșitul și începutul unor stagiuni bogate în concerte multiple și variate.

Orchestra națională scoțiană, cu sediul permanent la Glasgow, absolvă un mare ciclu de concerte simfonice săptămînale, la care se adaugă altele solistice, corale și de muzică de cameră.

Muzica populară scoțiană și în special dansurile sînt de mult cunoscute în lume. Mulți compozitori de seamă au preluorat sau au luat drept model dansul „Ecosaise“, de ex. Beethoven, Schubert, Chopin și alții. Ne amintim

totodată de vizita mai îndelungată a lui Mendelssohn-Bartholdy în Scoția și de puternicele impresii primite cu această ocazie, care s-au cristalizat apoi în Uvertura „Hebridele“ și în „Simfonia scoțiană“.

Mă voi limita aici exclusiv la concertele simfonice și de cameră desfășurate între 24 august și 7 septembrie — delegația noastră a isosit cu o ușoară întîrziere — și la 3 concerte ascultate ulterior la Londra, în drum spre casă. Din capul locului, vreau să atrag atenția că nu e vorba de un festival de muzică modernă sau contemporană. Organizatorii lui au ținut seama în mare măsură de gustul și preferințele unui public larg și au întocmit programele în acest sens, înglobînd pe lîngă numeroase creații, de la preclasici la post-romantici și unele mai noi și chiar contemporane.

Desigur că autorul acestor rînduri — în calitate sa de compozitor — ar fi dorit ca numărul acestora din urmă să fie mai amplu și să fie inoluse mai multe lucrări ale compozitorilor reprezentativi de azi ai Marii Britanii. Ținînd seama însă de imensele cheltuieli pe care le necesită astfel de Festivaluri — orchestre simfonice, indigene și străine, dirijori, soliști, formații de muzică de cameră, operă, balet etc. dorința organizatorilor de a avea sălile complet vîndute apare legitimă.

Pentru informarea cititorilor voi adăuga că înainte de sosirea noastră au mai concertat orchestra simfonică cu renume „Hallé“ din Manchester sub bagheta lui John Barbiroli, cu diverși soliști ca János Starker, Clara Haskil și alții, ansamblul de suflători Dennis Brain, o asociație corală de muzică scoțiană etc. Concertul de deschidere a fost consacrat marelui compozitor englez Elgar (100 ani de la nașterea lui), pe al 2-lea program

a figurat, pe lângă Requiemul de Brahms, Simfonia Psalmilor de Strawinsky, la al 3-lea concert s-a executat pe lângă 2 piese de Mozart, Simfonia I a lui Mahler. Ansamblul de suflători purta numele celui mai celebru conist englez, Dennis Brain — pe cât se pare, cel mai mare din lume — care din nefericire a murit apoi la Edinburg într-un tragic accident de mașină, cu câteva zile înainte de simfonicul destinat în întregime lui Richard Strauss (6 septembrie), al cărui concert pentru corn Nr. 2 urma să-l execute. Tocmai această formație de cameră a dat o deosebită atenție muzicii noi și contemporane. Pe cele două programe figurau, pe lângă Mozart și Beethoven, lucrări de Hindemith, Poulenc, Malipiero, Dukas și R. Fricker. Am ascultat 12 concerte simfonice, 12 concerte de muzică de cameră, un concert de lieder și am asistat la un spectacol de balet. În medie 2 concerte zilnic.

În total am putut asculta 5 orchestre simfonice: „Orchestra Națională Scoțiană“ — din Glasgow, formată din nou în 1950; „Orchestra Scoțiană B.B.C.“ — formată în 1935, ulterior mărită, „Orchestra Radio-ului Bavarez“ — München, formată în 1949, „Orchestra Filarmonică din Londra“ — formată în 1945 și în fine Orchestra „Concertgebouw“ — Amsterdam, formată în 1888.

A comenta în detaliu toate concertele ce au avut loc este un lucru imposibil; mă voi limita la câteva observații asupra unora dintre lucrările mai noi sau contemporane, la câteva aspecte generale, încercând să trag apoi concluziile care mi se par mai semnificative.

Nu voi insista asupra operelor clasice și romantice și a celor mai apropiate din epoca noastră sau chiar contemporane bine cunoscute la noi, la care accentul se pune mereu pe o impecabilă interpretare. Las la o parte deci autorii de la Bach până la Brahms, relev totuși pe cele ale lui Bruckner, Mahler, Dvorak, Richard Strauss care au o priză puternică asupra publicului acestor festivaluri. Mă opresc un moment asupra celor foarte apropiați de sensibilitatea noastră — Debussy și Ravel — primul figurând cu „Prélude a l'après-midi d'un faune“, „Marea“ și cele „Trei nocturne“, al doilea cu Suița nr. 2 din „Daphnis și Chloé“. Deși în parte contemporani cu autorii anteriori citați, ei reprezintă un stadiu special de înaintat al muzicii noi, care a deschis drumuri originale neașteptate pentru viitor. Am putea observa o înțelegere remarcabilă pentru acești autori și pentru lucrările amintite, intrate mai de mult într-un repertoriu permanent. Aceste piese sînt bine cunoscute și la noi și nu au nevoie de analize detaliate. Dintre compozitorii în viață, au fost prezenți în programe: Strawinsky cu suița „Pulcinella“ și „Pasărea de foc“, Hindemith cu „Dansuri simfonice“ și „Mathis pictorul“, Martinu cu „Concertul nr. 4 pentru pian“; dintre compozitorii mai puțin cunoscuți cităm pe Hans Kox cu „Simfonia concertantă“ pentru trompetă, corn și trombon și Boris Blacher cu „Variațiuni pe o temă de Paganini“. Nici una din acestea nu au reprezentat o primă audiție, concertul lui Martinu numai în parte (în Europa). Suița „Pulcinella“, „Pasărea de Foc“ și „Mathis pictorul“ nu mai reprezintă probleme nici pentru publicul festivalului, nici pentru al nostru, aceste opere fiind executate și apreciate și la noi în diferite rânduri.

Mă opresc un moment asupra ciclului „Nopti de vară“ al lui H. Berlioz (pe versuri de Th. Gautier) pe care, spre surpriza mea, îl aud pentru prima oară. Aceste 6 piese vocale constituie pentru mine una dintre cele mai profunde și impresionante pagini ale marelui simfonist. Victoria de Los Angeles le-a interpretat cu o artă cu totul superioară. Mă întreb de ce această lucrare nu apare măcar o dată în programele noastre?

„Variațiunile pe o temă de Paganini“ (din capriciul 24 pentru vioară, utilizată de Liszt, Brahms, Rachmaninov) reprezintă fără îndoială o compoziție de mare merit, originală ca concepție, tratare armonică și orchestrală. Autorul ei, Boris Blacher, de origine baltică, născut în China (1903) și locuind de multă vreme în Germania de vest, dezvăluie în această lucrare un meșteșug componistic neobișnuit. Parafrazele extreme de libere și adeseori spirituale, se depărtează pe alocuri mult de tema inițială, nu o dată complet înecată în

tonurile unei orchestre masive și complexe. Numai din când în când tema mai reapare ca o veche cunoștință. Prima audiție a acestor Variațiuni a avut loc la Leipzig în 1947.

Concertul nr. 4 pentru pian de Martinu (născut 1890), căruia autorul i-a adăugat titlul sugestiv „Incantație“, s-a executat la acest festival pentru prima dată în Europa (prima audiție efectivă, cu un an înainte la New York). Martinu și-a câștigat de multă vreme o popularitate neobișnuită datorită în bună parte și limbajului foarte accesibil unui public mai larg. Stilul său deși prolix și modern, în care nu sînt evitate disonanțele, fără a fi agresiv, apare și în această recentă lucrare a autorului. Facltura caleidoscopică cu lux de culori orchestrale, folosind teme scurte — cele două părți ale concertului sînt quasi monotematice — face ca personalitatea lui Martinu să apară aici deosebit de caracteristică. Instrumentului solist îi sînt rezervate mari posibilități de expresie și virtuozitate pe care interpretul E. Firkusny le-a utilizat cu o tehnică și muzicalitate de mare concertist. Dacă publicul a manifestat oarecare reticență față de Simfonia concertantă și Variațiunile pe o temă de Paganini, el a primit totuși cu multă caldură și simpatie celelalte lucrări ale autorilor contemporani, — e adevărat cu o faimă de mult stabilită.

Merită toate laudele formațiile simfonice scoțiene alcătuite cu resurse artistice și financiare locale. Aceste orchestre pot susține orice program — de la muzica clasică pînă la cea contemporană — indiferent de greutățile tehnice, în cele mai bune condiții de interpretare și execuție, ceea ce nu e puțin lucru.

Orchestra Radio-ului bavarez creată în anii din urmă începe să-și câștige un nume internațional datorită atât calității sale în plină ascendență cit și importanței pe care o acordă repertoriului contemporan. Orchestra Filarmonică din Londra și Concertgebouw din Amsterdam, de origine mai veche, au un renume de mult consacrat în viața muzicală. Ele ating un sumum în ce privește calitatea excepțională a sunetului și a perfecțiunii tehnice cit și echilibrul perfect între grupele de instrumente.

Dacă toate concertele simfonice au avut fără discuție o înaltă ținută artistică, unele dintre ele s-au ridicat la mari culmi ale artei interpretative, producind puternice și profunde impresii care nu se uită. Fără îndoială că arta și personalitatea unor șefi de orchestră de talie mondială au contribuit într-o bună măsură la aceasta. Așa au fost de exemplu concertele orchestrei Radio Bavarez cu Otto Klemperer (Bach, Strawinsky, Brahms), apoi ale orchestrei Naționale Scoțiene cu Swarowsky (Beethoven, Hindemith, Berlioz), Filarmonicii din Londra cu Klemperer (Mozart, Mahler), aceleași orchestre cu Rafael Kubelik (Dvorak, Martinu, Beethoven), ale orchestrei Concertgebouw cu Ormandy (program Richard Strauss) și ale aceleiași orchestre cu van Beinum (Schubert, Strawinsky, Debussy și Ravel), ale Filarmonicii din Londra cu Ormandy (program Ceikovsky). Publicul și-a manifestat entuziasmul la aceste concerte prin nesfîrșite ropote de aplauze și în să remarc pe acela complet impresionant dezlănțuit la terminarea programului destinat exclusiv lui Ceikovsky.

Dintre soliștii acestor concerte care s-au remarcat în mod cu totul deosebit sînt, în afară de Firkusny (Martinu, Beethoven): pianista Clara Haskil (Mozart), violonistul Simon Goldberg (Mendelssohn-Bartholdy), cântărețele Lois Marshall (R. Strauss) și Victoria de Los Angeles (Berlioz). De asemenea, trebuie relevat aportul flautistului Baarwahser („L'après midi d'un faune“).

Țin să atrag atenția asupra unui concert simfonic pentru tineret al orchestrei scoțiene B.B.C. dirijat de Whyte, șeful ei permanent, cu un program mai popular, în care figura și o lucrare a sa proprie „Un dans scoțian“, căci Jan Whyte este și un distins compozitor. Deși tineretul predomina în sală, programul în care mai figurau Sullivan, Mozart, Elgar, Beethoven (Concert nr. 1 pentru pian solistă N. Milkina) a ratas un numeros public de toate vîrstele.

În ce privește muzica de cameră — la care și-au dat concursul formații de prim ordin ca „Robert Masters

Piano Quartet" (Londra), „Cvartetul de coarde din Hollywood“, „Cvartetul nou“ din Edinburg Simon Goldberg, Gerard Hengewald, formația vocală Deller Consort și „Cvartetul de coarde Parronin“ (Paris) — se poate observa o mai cunajoasă programare a muzicii noi și contemporane. Cvartetul Masters a adus lucrări de Martinu și Walton, S. Goldberg lucrări de Bartók, Strawinsky, Debussy, Cvartetul Parronin lucrări de Debussy, Bartók, Ravel, Milhaud. La aceste concerte publicul a reacționat printr-o receptivitate superioară față de creatorii de mai sus. Pentru a nu abuza de spațiul acordat, nu voi intra în detalii privind aceste lucrări; doresc să subliniez totuși marea putere de expresie a minunatului Cvartet nr. 3 de Bartók, măiestria deosebită a celui de Milhaud (nr. 13) și a celui de Walton. Cvartetul francez Parronin este format din patru tineri entuziași, muzicieni și instrumentiști de mare forță, care manifestă o deosebită sensibilitate pentru muzica nouă, programând-o cu pasiune. O mare revelație a fost apariția violonistului S. Goldberg, cu o sonoritate neobișnuit de frumoasă, cu o virtuozitate impresionabilă și o muzicalitate subtilă și nobilă. Mare concertist și mare muzician de cameră totodată, s-a remarcat în special în dificila sonată de vioară solo de Bartók. A fost pe vremuri prim concert maestrului al Filarmonicii din Berlin. Pentru menținerea lui Goldberg, marele dirijor Furtwaengler a dat o luptă înverșunată, punându-se în conflict cu regimul nazist. Ascultându-l prima oară la aceste concerte, am înțeles mai bine gestul lui Furtwaengler. „Deller Consort“ este o formație originală și foarte atrăgătoare în genul celor de muzică corală, cu adânci rădăcini tradiționale în Anglia. Un număr variabil de cântăreți și cântărețe (la concertul în chestiune până la 6), se așază în jurul unei mese și interpretează — fără dirijor și sau fără acompaniament de lăută — motete, madrigale, cântece foarte vechi, noi, populare, cu o admirabilă sonoritate, cu o deosebită muzicalitate și disciplină artistică. Am putut asculta lucrări de Tallis, Morley, Byrd, Campion, Dowland etc. Dintre concertele soliste subliniez: recitalul violoncelistului James Starker (Suite de Bach), recitalul de lieder-uri Dietrich Fischer-Dieskau (Schubert), recitalul cântăreței Lois Marshall (Purcell), Schumann, Mahler, Ravel, Britten) și altele la care n-am putut lua parte. Toți artiștii de mai sus s-au dovedit a fi interpreți de foarte mare clasă.

Ce concluzii putem trage? Organizatorii au reușit într-adevăr să dea acestui Festival internațional un sâmbu mare de artă superioară, de o calitate excepțională din toate punctele de vedere, în special din punct de vedere al interpretării, astfel că și-au atins într-o mare măsură scopul urmărit. Înainte de a încheia impresiile puternice culese la Edinburg, subliniez primirea foarte călduroasă și deosebita atenție acordată delegației noastre de către primarul orașului — o personalitate de mare prestigiu și distincție — cu ocazia recepției date în cinstea delegaților și participanților la Festival.

În trecere spre țară, ne-am oprit câteva zile la Londra, unde adevărata sărbătoare muzicală încă nu începuse. Totuși, am putut asculta trei concerte simfonice zise de promenadă, în fond concerte populare cu programe de muzică serioasă foarte variată, în celebrul Albert-hall cu o capacitate de cea 7000 locuri.

La primul concert, după o serie de piese de Haendel și Bach a figurat în prima audiție lucrarea „Invenzione Concertata“ a compozitorului azi bine cunoscut Goffredo Petrassi. Orchestra simfonică din Londra condusă de Basil Cameron a încheiat programul cu „Bolero“ de Ravel. Piesa lui Petrassi scrisă pentru coarde, alamă și percuție numeroasă, pe principiile muzicii seriiale, cu tot meșșugul indiscutabil al autorului, nu-i ușor iscusibilă, la o singură audiție, fără partitură și pregătirea anterioară. O judecare superficială ar fi nedreaptă și o vizibilă neticenie a publicului nu e concludentă nici pentru autor și nici pentru auditor.

Al doilea concert cu aceeași formație și același dirijor, a înglobat pe lângă numeroase piese de Richard Wag-

ner, Simfonia a II-a de Rachmaninov, operă de maturitate, executată de curind și la noi.

La al treilea concert cu orchestra B. B. C., dirijorul Sir Malcolm Sargent a prezentat pe lângă o avertură de Vaughan Williams, Concertul V pentru pian de Beethoven, excelent interpretat de Myra Hess, Simfonia nr. V de Șostacovici, primită cu multă căldură, și o primă audiție: Concertul pentru violoncel de Kenneth Leighton, dirijat de autor, partea violoncelului fiind susținută cu prestanță de Florence Hooton. Această compoziție a fost a doua piatră de încercare pentru ascultători, în ciuda valorii ei indiscutabile. Deși modernă, lucrarea este cu mult mai accesibilă decât cea a lui Pettrassi.

Din programele stagiunii viitoare a B. B. C.-ului, rezultă atenția serioasă acordată muzicii noi și contemporane, engleze și străine, aceeași figurind aproape fără excepție la toate concertele în perspectivă. După informațiile mele, celelalte formații mari de orchestră își alcătuiesc programele în același spirit. Cu ocazia unei recepții oferite de ambasada noastră din Londra, în prezența a numeroși oaspeți englezi și străini din multiple domenii ale artei și culturii, am putut deduce că creația noastră muzicală — în afară de câteva lucrări ale maestrului nostru George Enescu — este aproape total necunoscută în rândurile compozitorilor, dirijonilor și interpretilor, cu tot interesul și curiozitatea manifestată cu acest prilej. Faptul că numai o mică parte a celor mai reușite lucrări din ultima vreme este tipărită — cele simfonice aproape în completul lor fără material de orchestră — apoi lipsa totală a imprimării pe discuri microsilon și imperfecțiunile multor benzi de magnetofon — toate acestea îngreunează sensibil cunoașterea și propagarea acestei creații. Sunt mai bine cunoscuți unii dintre interpreții noștri, marile succese la Londra ale maestrului Constantin Silvestri ne-au fost confirmate și reconfirmate în numeroase rânduri (minunatul său talent de șef de orchestră nu umbrește nici un moment pe acela tot atât de mare al compozitorului). Mi-a fost imposibil în tot timpul festivalului să-mi opresc imaginația de-a face comparație cu talentele numeroase din țara noastră, să-mi pun întrebarea în închipuire: cum s-ar prezenta în momentul acesta pe scenă — în ambianța artistică din jur — cântare interpret cu faimă de la noi? Cum s-ar prezenta și cum ar fi primită cutare lucrare a unuia dintre maestrul nostru de seamă? Pot răspunde fără exagerare, fără fals patriotim și cu toată modestia: cit se poate de bine și cu mari șanse de succes, fără îndoială și la alte festivaluri similare. Mi-am dat seama că nu există un mijloc mai bun pentru orientare a legăturilor cu alte popoare decât un schimb intens de soli ai artei, creatori și interpreți, pentru cunoașterea reciprocă, prețioasă și apropierea dintre națiuni; că e o necesitate imperioasă pentru noi compozitori să fim prezenți la o serie de manifestări muzicale din toată lumea și în special la acelea de muzică contemporană. Strădaniile, frământările și realizările creatorilor de peste graniță ne interesează în cea mai mare măsură. Conștient de forța talențelor muzicale de la noi, în ce privește creația și interpretarea (succesele din ultimii ani la diferitele concursuri sânt tot mai grăitoare), îmi revine în minte un vechi vis al meu — și desigur și al altora — de a vedea înjghebată la noi (poate la Sibavia), festivaluri cu caracter internațional, cu punerea în evidență a tot ce are țara mai prețios în domeniul muzical, cu programe din care să nu lipsească nici creatori și interpreți străini. Avem orchestre simfonice la un nivel înalt, care pot prezenta creația noastră cea mai valoroasă, avem șefi de orchestră cu faimă internațională și câțiva tineri cu mari aptitudini și mult entuziasm, avem o pleiadă de interpreți instrumentali și vocali cu care ne putem mândri oriunde. Eu unul nu mă îndoiesc că acest vis se va realiza. Un felicit început va fi cu siguranță Concursul internațional George Enescu din anul viitor și luna culturii, inclusiv săptămâna muzicii românești, din luna decembrie a acestui an.

# In amintirea lui Eusebiu Mandicevschi

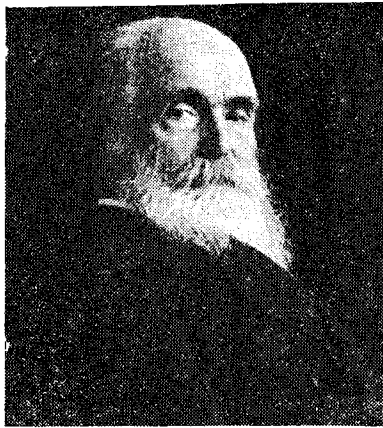
de dr. HANS GÁL

Dacă ar trebui să spun cine a avut cea mai puternică influență asupra dezvoltării mele cuprinzând și pe cei mai apropiați din familia mea aș numi, fără o clipă de șovăială, pe profesorul meu Eusebiu Mandicevschi. În vârstă primitivă de la el, oricât ar fi fost de importantă și de temeinică, nu constituie decât ceea ce este mai puțin însemnat din toate cele ce i le datorez. Propriul, esențialul pe care îl dădea studenților era el însuși, conștiința sa, neabătută lui veracitate, integritatea sa artistică și omenescă. Aceluia care nu găsea drumul spre el îi rămânea străin, precum și el i se arăta străin. La optsprezece sau nouăsprezece ani ești prea tânăr pentru a pricepe conștiința asemenea lucruri și ele nu mi-au devenit limpezi decât cu mult mai târziu. Dar ceea ce tânărul simțea chiar din primul moment, instinctiv, era autoritatea unei convingeri fără margini în forța activă a ceea ce spiritul celor mari, celor nemuritori, crease în decurs de veacuri. El te învăța meșteșugul așa cum ar fi trebuit să fie predat în mod ideal, prin exemple și explicații, după metoda de pe șantierul de construcție gotice. Nu mi-a fost dat să văd prezentat niciodată vreun manual, cum nici eu, ca profesor, nu am putut folosi vreodată unul.

Dacă primul țel al profesorului era transmiterea meșteșugului, firește că el nu uita niciodată, de dragul mijloacelor, scopul: acela de a-l învăța pe elev ca prin libertatea de creație, dobândită prin muncă, să se găsească pe sine. Că acest lucru nu se putea petrece decât pe o temelie unică și de nezdruccinat, pe temelie veracității fără margini, era pentru el un lucru de la sine înțeles. „Acel care nu e sigur că, pentru fiecare notă pe care o scrie, va putea da socoteală odată și odată, să nici nu înceapă o asemenea activitate“. Această frază poate că nu a fost rostită de el, dar constituia esența a ceea ce a preferat Mandicevschi. Pentru neatenție, pentru artificial, pentru atitudini orgolioase, pentru modă

Ecoul centenarului lui Eusebiu Mandicevschi, inițiat de Uniunea Compozitorilor din R.P.R., ne aduce o evocare caldă, profund umană, a profesorului de știința muzicii din Edinburg (Scoția), dr. Hans Gál.

Hans Gál s-a născut la 5 august 1890 la Brno și a studiat la Viena, fiind elev al lui Eusebiu Mandicevschi și al lui Guido Adler. Școlii vieneze îi datorează acea dublă calitate de compozitor și muzicolog, unanim recunoscută. Hans Gál a dat la iveală alături de opere (Der Fächer, Der Arzt der Sobeide — 1919, Die



Eusebiu Mandicevschi

Heilige Ente 1923, Das Lied der Nacht), muzică simfonică (O simfonie în mi major, o fantezie simfonică, un scherzo fantastic, o uvertură etc.), muzică de cameră (un cvartet de coarde, un trio cu pian, cinci intermezzi pentru cvartet de coarde, o suită pentru violoncel și pian, lieder), coruri și o serie de studii muzicologice dintre care cităm: „Particularitățile de stil în creația tânărului Beethoven“ (1916) sau „Îndrumător pentru citirea de partituri“ (1923).

Hans Gál a trăit la Viena ca profesor și compozitor, fiind numit în 1918 lector la universitate pentru studiile armoniei, contrapunctului și formelor muzicale. După ce a fost un timp directorul Conservatorului din Mainz, el trece în 1933 ca docent la Universitatea din Edinburg unde trăiește și astăzi în retragere.

Hans Gál a fost unul din elevii preferați ai lui Eusebiu Mandicevschi.

Evocarea trimisă revistei noastre constituie mărturia unuia din puținii oameni în viață care au trăit alături de Eusebiu Mandicevschi.

LIVIU RUSU

și ahtiere după reclamă, el nu avea nici înțelegere și nici răbdare. Termina cu acestea tot atât de repede și tranșant, cum caracteriza câteodată pe oamenii pe care îi respingea din motive principiale: „Ce vrei — obișnuia el să spună — nu e decât un „cîrpaci“ sau un „superficial“.

Se șerea de „cîrpaci“ sau de „superficiali“, dar niciodată nu l-am văzut întimpinind pe unul din aceștia decât cu o deosebită amabilitate. Fenomenul „cîrpaciului“ fusese rezolvat de el prin aceea că știa că există, că face parte din firea lucrurilor și că trebuie doar personal, să stai departe de el, ca să nu te minjească; și ceea ce era valabil pentru oameni, era la fel de valabil și pentru acțiunile și formele de manifestare de orice fel.

Dacă există noblețe a săpturii și spiritului, atunci din toți cei pe care i-am cunoscut în viața mea, Mandicevschi a avut-o în cea mai mare măsură. Această noblețe spirituală era întipărită și pe fața sa, în trăsăturile desăvârșit de frumoase, liniștite, gîditoare, ale unui om care era traian ancorat în lumea sa launtrică și din care viața făcuse un stoic. După o operație grea, el răspundea, surizînd, medicului la întrebarea dacă simte dureri: „Știam doar că n-o să fie plăcut“.

Făț de bogăția uriașă a priceperii și cunoștințelor sale, a publicat puțin, dacă lăsăm la o parte colaborarea sa la edițiile integrale ale marilor clasici — Schubert, Haydn, Brahms. Cunoștințele sale enciclopedice, sprijinite de o memorie fără greș, stăteau la dispoziția oricui dorea să le folosească. Cărțile groase pe care ar fi putut să le scrie, n-au fost create niciodată căci nu a simțit niciodată nevoia de a împărtăși altminteri ceea ce știa, decât sub forma comunicărilor de la om la om. Profitul nescabibil a revenit aceluia care s-au bucurat de fericirea de a-l fi cunoscut. De altminteri, nu trebuie să se uite că nici înțeleptul printre înțelepți, care a fost Socrate, nu a lăsat cărți după el.

# Note despre dezvoltarea cîntecului coreean

de SIN DO SON

Moștenind tradiții progresiste și democratice din trecut, cîntecele coreene au continuat, după eliberarea țării, să stăpînească tradiții noi.

Tema esențială a cîntecelor coreene de după eliberare este dragostea față de patrie. Din cele mai vechi timpuri, poporul coreean nutrește puternic simțămînte patriotice, îmbogățite în prezent cu un patriotism de o formă nouă — patriotismul poporului care a salvat patria și a luat puterea în propriile sale mîini.

După eliberarea țării acest spirit s-a reflectat în primul rînd în cîntecele „Gaë”, un gen care exprimă realizările poporului coreean de după eliberarea patriei. Din acest gen fac parte multe lucrări printre care „Cîntec despre patrie” și „Cîntec despre Kim Ir Sen” de compozitorul Kim Von Ghiun.

Există de asemenea și cîntece revoluționare de masă, care reflectă nemijlocit lupta pentru unificarea pașnică și democratizarea patriei. Aceste cîntece au început să se răspîndească pe o scară largă chiar în preajma războiului coreean, cînd planurile agresive ale forțelor imperialiste americane de ocupație din Coreea de Sud și ale clicii lui Li Sin Man au devenit din ce în ce mai vizibile. În desfășurarea războiului, aceste cîntece revoluționare au jucat un rol de seamă.

După eliberare, în viața nouă a poporului coreean, rălături de cîntecele de masă, un loc însemnat îl ocupă cîntecele lirice și romanțele.

Cîntecele lirice și romanțele coreene sînt strîns legate de minunata natură a patriei noastre. Chiar în primii ani după eliberare a început să se formeze un stil al lor, bine determinat. Ca exemplu pot fi date cîntecele „Spre munți și spre mare”, „Cîntec de primăvară” de Li Men San ș. a.

Vorbînd despre cîntecele coreene de după eliberarea patriei, trebuie neapărat să remarcăm prezența genului de cor mic, care ocupă un loc deosebit în viața muzicală a maselor. Iubit foarte mult de coreeni, acest gen este strîns legat, prin caracterul său, cît și prin răspîndirea sa, de creația de cîntece populare a maselor.

Intrucît Coreea a fost mult timp supusă expansiunii coloniale a imperiaștilor japonezi și politiciii de distrugere a culturii naționale, după eliberarea patriei, grija pentru muzica populară și stimularea activității cîntăreșilor naționali a devenit o sarcină de interes național, de stat.

După zece ani de la eliberare, această muncă s-a desfășurat cu succes. În primul rînd, această sarcină a fost rezolvată pozitiv în sensul întăririi legăturilor cu muzica populară, datorită faptului că moștenirea muzicală din trecut a fost însușită direct de compozitori.

Multe dintre lucrările compozitorilor au îmbrățișat diferitele stiluri ale cîntecului popular.

Un fenomen obișnuit este prelucrarea cîntecelor populare și aranjarea lor pentru orchestra sau cor, precum și folosirea tematicii lor. Drept unele dintre cele mai bune exemple pot fi considerate aranjamentele corale făcute de Hvan Hak Gin la „Cîntecul barcașilor din Bepsenpho” și „Marea Tharen”, precum și cîntecul „Norian” aranjat pentru cor de Pian Rak Hi.

Orientarea în cîntec a devenit și mai precisă. Chiar dacă am exclud „cianga”, cîntecele revoluționare de masă și marșurile, mai sînt multe alte cîntece închinăte muncii în care se descrie viața țărănilor, pescarilor, tăietorilor de lemne și care se dezvoltă în diferitele forme ale cîntecului popular. Ca exemplu pot servi cîntecele „Două mii de ri ale lui Amnokgan” de Li Men San, „Ce bine-i în cooperativă” de Han Si Han, „Cîntecul mării” de Pak Han Ghiu, care reflectă în spirit popular viața oamenilor muncii.

Noua creație a cîntăreșilor naționali reprezintă un aspect al legăturii dintre moștenirea muzicală și muzica populară. Avînd în frunte pe An Ghi Ok, artist emerit, Iu Den Cer, Kim Din Men, mulți cîntăreși naționali au merite deosebite atît în acțiunea de păstrare a moștenirii muzicale din trecut cît și în crearea de noi cîntece populare în care se reflectă viața epocii de azi. Astfel, piesa lui An Ghi Ok „Cîntecul fluerarilor din Bepsenpho” prelucrată de Hvan Hak Ghiun, a făcut înconjurul lumii, iar lucrarea „Elluksoia hai mai repede” de Kim Din Men a însufleșit pe țărani din spatele frontului, care au venit în sprijinul celor ce luptau. Cîntăreșul național Iu Den Cer a creat numeroase cîntece. Astfel lucrarea lui „Cîntecul reconstrucției” a reflectat lupta poporului coreean care a pornit pe drumul construcției pașnice, în intonații caracteristice pentru cîntecul popular muncitoresc, devenind în felul acesta un nou exemplu în acțiunea de apropiere de cîntecul popular.

În prezent, în cîntecul coreean se formează și se dezvoltă unele stiluri și genuri, arătate mai sus, cum ar fi „Gaë”, cîntece revoluționare de masă, marșuri, cîntece lirice, romanțe, cîntece de masă în formă de cîntec popular, precum și creația cîntăreșilor naționali.

Datorită politicii juste a Partidului Muncitoresc din Coreea și a guvernului RDP Coreene, muzica coreeană își întărește din ce în ce mai mult legăturile sale cu muzica populară și folclorul, subliniind menirea combativă a cîntecului. Odată cu înființarea Institutului de creație populară, ne așteptăm la o activitate și mai intensă.





# VIATA MUZICALA

## Prima audiție a Simfoniei a III-a de S. Toduța

Prezentarea în primă audiție a Simfoniei a III-a de Sigismund Toduța, într-un concert dat la 28 septembrie de Filarmonica de Stat din Cluj, constituie unul din momentele semnificative ale simfonismului nostru. Lucrare de un efect impresionant prin material tematic și limbaj, ea confirmă încă o dată cu forță faptul că se poate porni de la elemente folclorice, fără nici o limitare a expresiei, cu condiția transfigurării surselor folosite de gândirea creatoare a compozitorului.

Simfonia a III-a a fost concepută de Sigismund Toduța ca o apologie, cu prilejul bimileniului lui Ovidiu și a dramei sale umane. Prin clasică frumusețe a imaginilor și motațiile fine asupra sentimentelor omenești, *Pontica* și *Tristia* au reținut timp îndelungat atenția compozitorului, pentru care poetul relegat la Tomis, reprezentând și un prețios izvor de informație asupra etno-genezei poporului român, devine simbolul spiritului triumfător asupra îndoielii și deznădejdiei.

Conținutul melodic al Simfoniei pornește de la un tetracord ascendent și inversul său descendent: mi diez, fa diez, sol diez, la — la, sol diez, fa diez, mi diez, cănuia Toduța îi atribuie valoarea unui „motto”. Cunoscută din arhaicele psalmodii ebraice, din melodia elină și din *Cantus planus* medieval, celula aceasta, ca „idiom melodic”, există și în cîntecul liturgic sau popular românesc (Glas VI — „Pe grece”). Din embrionul tetracordal ia naștere tematica melodică a Simfoniei a III-a, pe care autorul o construiește prin dezvoltarea expresivă a valențelor latente în celulă, conform cu evoluția ideilor poetice — principiu ciclic magistral promovată de George Enescu în *Sonata nr. 1 pentru vioară și pian*.

Primele două părți (*Moderatamente mosso* și *Largo*) sînt concepute în formă de sonată. Expoziția părții întâi anunță, la corzile grave, un motiv cu caracter recitativ, peste care se suprapune motivul energic și tăios, intonat de suflători de lemn în registrul acut. Aceste motive — primul de o nesfîrșită tristețe, al doilea plin de orgoliu și causticitate — ilustrează peisajul roman: Aventinul și Palantinul. Structura metrică diferită a motivelor — 6/8 și 4/8 — acuză sugestiv abisul ce desparte *miseria plebs* de „memuritorii” cezari. Un cîntec (*rubato parlando*), avînd profilul unei aulodii, completează portretul Romei lui August, dar atmosfera bucolică — evocată de glasuri de aulos și tibia — este întreruptă de scurte fraze întretăiate, ce se succed în replici tăioase, cu mari contraste de registre — ogîndă a agitatului focar al lumii antice. Din tumultul orchestrei se desprinde un glas care rostește necruțătoarea sentință a relegării poetului, urmată de prăbușirea lui. Repriza ideilor din expoziție este dominată de culori crepusculare și mișcarea se stinge prin recitarea motivului inițial, în care s-a strecurat fiorul unei presimțiri chinuitoare.

Partea a II-a începe cu motivul surghiunului, pătruns de deznădejde și singurătate, intonat de flaut, flaut-piccolo și vioară soli cu surdină, în mixturi de octavă. Melopeea aceasta de jale este urmată de un motiv nostalgic adus de clarinet-bas, corn englez și oboi, acompaniat de freacă a corzilor în tremolo. Sigismund Toduța a realizat pagini admirabile în ilustrarea tristeții fără margini a inimii omenești în suferință. Accentele dramatice ale disperării și revoltei marchează punctul culminant al *Largo-ului*, pentru ca epilogul să evocă viziunea unui bust prăbușit de pe soclu de o măprasnică furtună.

Partea a III-a finală (*Allegro moderato*) este o *Passacaglia*, care — pretindu-se la mari gradații în

succesiunea strofelor — a fost folosită de compozitor spre a zugrăvi treptele ascendente parcurse de geniu spre nemurirea literară.

Folosind armoniile naturale cele mai apropiate de intonația sa modală, un fond de ritm liber, peste care se suprapune o agogică (*Semper poco rubato, quasi una trena* din partea I-a), spre a pronunța și mai mult fluxul ritmic al discursului, apelînd la antiteze motivice spre a sugera antagonismele opulență — mizerie, glorie — prăbușire, deznădejde — resemnare, vremelnicie — eternitate, Sigismund Toduța pledează pentru o scriitură polifonică adecvată genului simfonic. Orchestra lui amintește monumentalitatea post-romanticilor, nelipsind din partitură nici chiar ceața lor stufoasă. Un lirism filtrat de gândirea matură, căruia simțul profund pentru tragic îi conferă înalte virtuți comunicative dă *Simfoniei a III-a* — prin universalitatea conținutului ei și viziunea artistică a compozitorului — valoarea unei importante etape în dezvoltarea muzicii noastre simfonice.

Orchestra Filarmonicii de Stat din Cluj, sub bagheta lui *Anatol Chisadij*, a prezentat lucrarea cu o desăvîrșită înțelegere a intențiilor compozitorului. Finețea nuanțelor, gradarea corespunzătoare a dinamicii și disciplina colectivului sînt calități de care nu dispun decît ansamblurile instrumentale de nivel. Succesul simfoniei se datorează, desigur, și interpretării.

GEORGE SBIRCEA

## La deschiderea stagiunii T. O. B.

Stagiunea trecută a Teatrului de Operă din Capitală s-a încheiat cu un bilanț care, dacă din punctul de vedere al calității spectacolelor a marcat, în general, un progres, în ceea ce privește îmbogățirea repertoriului a vădit o adevărată rămînere în urmă. Căci deși s-a continuat reprezentarea a două valoroase creații românești, „O noapte furtunoasă” de Paul Constantinescu și „Ion Vodă cel Cumplit” de Gheorghe Dumitrescu — ceea ce este un fapt îmbucurător — și deși este clar că cele două reluări „Carmen” de Bizet și „Nunta lui Figaro” de Mozart (dintre care prima, cu toate că a fost cîntată de multe ori în ultimii 30 de ani, a fost numită „premieră”) au fost realizări izbutite, totuși, prin această activitate nu s-a făcut pasul dorit, în ceea ce privește înnoirea repertoriului. Publicul, în special generațiile tinere (pentru educarea cănuia opera trebuie să-și dea o mare contribuție), se întrebă pe bună dreptate: dacă se merge în acest ritm de melc, cînd vom ajunge să cunoaștem — măcar în parte — uriașul tezaur pe care-l constituie creația universală de opere (Pergolesi, Cimarosa, Haendel, Gluck, Mozart, Weber, Massenet, Thomas, Glinka, Musorgski, Ceaikovski, Wagner, Richard Strauss etc.) și cele românești (Alexandru Zirna, Constantin C. Nottara, Mihail Jora, Sabin Drăgoi, George Enescu etc.)?

Repertoriul operei noastre este axat, ca și acum 50 de ani pe opera italiană („Traviata”, „Rigoletto”, „Aida”, „Tosca”, „Boema” etc.) îndeosebi pe Verdi și Puccini. Dar nici acești mari compozitori nu sînt cunoscuți în tot ce au mai bun, căci operele „Othello” și „Falstaff”

de Verdi și „Mignon Lescaut“ și „Turandot“ de Puccini nu sînt reprezentate.

O bună parte din public se mai întrebă: dacă nici marii preclasici și clasici universali și nici înaintașii noștri nu sînt cîntați, dacă nu s-a ajuns măcar la „Tristan și Isolda“ de Wagner, oare vom putea înțelege pe deplin „Oedip“, capodopera marelui nostru Enescu, care se va reprezenta anul acesta, cu ocazia Concursului internațional „George Enescu“? Și dacă se continuă cu acest ritm, atît de lent, cum și cînd vom putea ajunge să ascultăm creațiile de operă modernă (Debussy, Richard Strauss, De Falla, Alban Berg, Bartók etc.)? Iată întrebări legitime. Dar, o dată cu deficiențele repertoriului și ale educării continue și metodice a publicului, mai este de relevant și o altă latură a problemei, destul de importantă: deși avem un număr impresionant de soliști vocali (dintre care foarte mulți — vîrstnici sau tineri — de o valoare incontestabilă), totuși, o bună parte nu au avut ocazia să cînte și să-și apropie o operă mai înaintată, cum ar fi drama muzicală wagneriană, (caracterizată prin leit-motive, melodia continuă și rolul activ al orchestrei), piatra de temelie care înlesnește trecerea la interpretarea operei contemporane.

Acești cîntăreți vor trebui să facă eforturi serioase pentru a-și însuși o seamă de creații de operă, de la Monteverdi la Richard Strauss, ca să poată aborda apoi cu succes creațiile moderne. O dată cu ei se va educa și va crește și publicul bucureștean, a cărui dragoste pentru teatrul muzical are tradiționale și adînci rădăcini.

La sărăcirea repertoriului a mai contribuit — fără îndoială — în ultimii ani, tendința spectaculozității și monumentalității scenice. Desigur am fost cu toții plăcut impresionați de măreția decorurilor și de frumusețea costumelor din „Dama de pică“, „Aida“, „Lakmé“, „Ion Vodă cel Cumplit“ etc. Dar aceste materiale se confecționează greu, necesită bani mulți și timp îndelungat, contribuind prin aceasta la împușimarea și rărirea premierelor. Mai adăugăm că schimbarea greoaie a decorurilor masive face ca timpul prelungit între tablouri și acte să întrerupă emotivitatea artistică a publicului, să prelungească spectacolul peste limitele normale iar unii spectatori să părăsească sala, înaintea ultimului act. Anumite decoruri de proporții mari, mai cu seamă în înălțime, cînd sînt lipsite de un plafon, reduc considerabil din acustica necesară iar vocile se aud vătuite.

Aceste constatări ne conduc la concluzia că principiul primordialității muzicii în spectacolele noastre de operă nu a fost întotdeauna în mare favoare în stagiunea trecută.

În ceea ce privește premierele din sectorul baletului, situația este mai bună, dacă ne gîndim — mai cu seamă — la promovarea creațiilor românești. În adevăr, în stagiunea trecută am putut aprecia ca pozitive realizarea baletelor „Haiducii“ de Hilda Jerea și „Călin“ de Alfred Mendelsohn, despre care revista „Muzica“ a vorbit pe larg în numerele 2, 6 și 7/1957.

În această direcție însă, mai sînt încă lucrări valoroase care așteaptă lumina rampei ca: scenele de balet din „Oedip“ de George Enescu, „La piață“, „Cînd strugurii se coc“, „Curtea veche“, „Demoazela Măriuța“ de Mihail Jora, „Nunta în Carpați“ de Paul Constantinescu, „Priculiciul“ de Zeno Vancea etc., ca și unele baleturi din creația universală.

Trebuie să subliniem însă că problema de competență a operei bucureștene — repertoriul — expusă sumar mai sus, este bine cunoscută de Direcția Muzicii din Ministerul Învățămîntului și Culturii care a luat cele mai potrivite măsuri pentru remedierea și îmbunătățirea situației, măsuri care își vor da roadele cu timpul.

\* \* \*

Stagiunea 1957—1958 s-a deschis la 15 septembrie cu „Nunta lui Figaro“ de Mozart, după care a urmat în prima săptămîină: „Tosca“, „Boema“ și „Cio-Cio-sam“ de Puccini, „O noapte furtunoasă“ de Paul Constantinescu și „Traviata“ de Verdi. După cum vedem, s-a

continuat deocamdată același repertoriu din stagiunea trecută. Cuvîntul de ordine din consfătuirea cu reprezentanții teatrelor muzicale, ce a avut loc la Direcția Muzicii, între 17 și 19 iunie a.c., „nici o deschidere de stagiune fără premieră“ nu și-a găsit realizarea. Așteptăm însă, cu deplină încredere și cu justificată nerăbdare, premiera baletului „Lacul lebedelor“ de Ciaikovski, care va avea loc în jurul zilei de 7 Noiembrie, în cinstea celei de-a 40-a aniversări a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie și a operei „Maestrii cîntăreți din Nürnberg“ de Wagner, care va fi prezentată publicului bucureștean imediat după „Lacul lebedelor“, așa după cum a declarat ziarului „Săgețul Roșu“ din 15 septembrie 1957, noul director al Teatrului de Operă și Balet, dirijorul Constantin Bugeanu.

Pînă atunci am reascultat, în această primă săptămîină a stagiunii noi, trei opere: una din repertoriul italian — „Tosca“ de Puccini, a doua din repertoriul german — „Nunta lui Figaro“ de Mozart și a treia, din repertoriul românesc — „O noapte furtunoasă“ de Paul Constantinescu.

Deși aceste spectacole au fost cîntate de foarte multe ori pe scena operei, am avut totuși bucuria să constatăm că din punct de vedere muzical ele nu s-au degradat, că și-au păstrat prospețimea, iar unele momente au fost îmbunătățite. Partiturile, cu excepția de care vom vorbi mai jos, sînt respectate iar concordanța între muzică (orchestră, soliști, cor) și celelalte mijloace scenice este din ce în ce mai bine realizată, fiind rezultatul unei bune colaborări între dirijor — care are răspunderea principală și de ansamblu a spectacolului — și toți ceilalți factori, în frunte cu regizorul.

Am putut să deslușim de asemenea strădania rodnică pentru realizarea stilului operei și al epocii respective, mai cu seamă în decolul, costumele și interpretarea dată operei „O noapte furtunoasă“. Fără a se cădea în vulgaritate, s-a creat cu multă plasticitate, atmosfera românească a folclorului mahalalei bucureștene, a romanței și „valsului dimineții“ de la periferia Capitalei de acum 50—60 de ani (regizor: Jean Rînzescu).

În rolul titular din „Tosca“ de Puccini, soprana Maria Voiculescu a dispus de vocea sa caldă și bine timbrată, creînd, cu accente contrastante de un lirism cuceritor sau de un puternic dramatism, momente de rare emoții artistice și culminînd în aria „Visi d'arte“.

Tenorul Ionel Tudoran în Mario Cavaradosi ne-a desfășurat nu numai cu vocea sa excepțională, clară, catifelată, unitară, dar și prin adîncă înțelegere și trăire a personajului. După mai bine de 20 de ani de carieră artistică, tenorul Tudoran încă mai studiază tehnica vocală, aceasta vîdîndu-se în progresul făcut la registrul acut și în posibilitățile crescînde de nuanțare.

Baritonul Mihail Arnăutu, interpretînd pe Scarpia, a realizat o creație care constituie o mîndrie pentru opera noastră și o artă interpretativă românească.

Regizorul Hero Lupescu a dovedit suficientă competență, multă îndrăzneală, fantezie creatoare și o remarcabilă inteligență muzicală. El a dat un relief colorat caracterului revoluționar al operei și luptei poporului italian împotriva asupraînzării habsburgice de la începutul secolului al XIX-lea. Este însă de dorit să revină total asupra înlăturării flagrante a indicațiilor precise date în partitură de Puccini, în finalul actului al II-lea.

Cuvinte bune merită Valentin Loghin, Silviu Gurău, și Constantin Popescu pentru interpretările date celorlalte roluri.

În „Nunta lui Figaro“ de Mozart, soprana Arta Florescu (contesa) ne-a dăruit din plin remarcabilele sale resurse vocale și scenice, baritonul Șerban Tassian (contele) a cîntat cu multă suplețe și convingere iar soprana Iolanda Mărculescu (Suzana) și-a mlădiat cu vioiciune atît vocea cît și jocul de scenă. Viorel Ban (Figaro) a folosit cu iscusință vocea sa rotundă de bas, generoasă în grav, clară în mediu, dar insuficientă uneori în acute. Două tinere cîntărețe — Zoe Dragotescu (Cherubinul) și Vali Niculescu-Bugarin (Barbarina) — s-au integrat în rolurile respective, reușind să ne păstreze atenția și prin puritatea și gingășia vocilor. Scenele de ansamblu (de la Trio pînă la Octete), la care

au participat și Jean Bănescu, Maria Snejina și Constantin Popescu (au fost bine puse la punct, sunînd armonios și sudat (regizor: Panait Cottesu).

În ceea ce privește „O noapte furtunoasă” de Paul Constantinescu, această splendidă pagină muzicală românească de satiră și umor a fost redată cu un ritm antrenant și o plasticitate impresionantă. Decorul, atît de sugestiv (Th. Kiriacoff), susținerea atentă a orchestrei și participarea ei (de foarte multe ori pe primul plan), interpretarea meritorie a soliștilor vocali: Jean Bănescu, Silviu Gurău, Constantin Niculescu, Nella Dimitriu, Valentin Teodorian, Thea Rădulescu și Iolanda Mărculescu, totul s-a contopit organic într-un spectacol de bună calitate.

Credem însă că uneori se depășește o anumită limită, printr-o caricaturizare excesivă a personajelor (în special cele bărbătești).

De asemenea este de menționat că această operă merită a fi ascultată de mai multe ori, pentru a fi gustată pe deplin. Atenția este atrasă în primul rînd de interesantul text literar, reprodus în mare parte după Caragiale, apoi de variatele aspecte scenice care se succed ca într-un film, într-un ritm trepidant. Auditorul neacomodat cu muzica contemporană nu poate reține, de la prima audiere, valoarea de netăgăduit a panturii orchestrale. Este necesar ca opera aceasta să fie mai des popularizată prin radio. Din acest punct de vedere programul de sală nu este satisfăcător.

Remarcăm aportul lăudabil al dirijorului Mihai Bredeanu (în simțitoare ascensiune), care a interpretat dificila pantură cu multă grijă pentru dozarea intensităților și planurilor sonore, pentru redarea unui colorit variat prin combinarea timbrilor, neuitînd nici complicațiile „întrăni”. Aceleași însușiri a dovedit dirijorul și în „Tosca”.

Maestrul Alfred Alessandrescu a ținut sub autoritatea baghetei sale întregul spectacol al operei „Nunta lui Figaro”. Am reținut exuberanța și brio-ul splendidei uverturi, precizia și claritatea scenelor de ansamblu.

Cu privire la orchestră, semnalam calitatea necorespunzătoare a unor instrumente atît din grupa suflătorilor cît și a coardei.

La acest început de stagiune (poate prea monotone prin repetarea aceluiași vechi și cunoscut repertoriu), un public foarte puțin numeros a reacționat tobiși cu căldură, răsplătînd pe interpreți cu aplauze îmbelșugate.

AL. COLFESCU

## Despre recitalele din studioul Filarmonicii

În preția reluării activității stagiunii de concerte și recitale din toamna aceasta, un bilanț al realizărilor din sala Studioul Ateneului ar putea ajuta atît interpreților cît și organizatorilor acestor recitale. Este ceea ce încercăm în prezentul studiu.

Sala Studio a găzduit săptămînal, uneori chiar de două ori pe săptămîină, recitale susținute în special de debutanți în interpretare dar și de artiști de mai mult sau mai puțin timp consacrați. Programul la care își dau concursul doi sau trei soliști și uneori și cîte o formație de cameră, a ajutat la împlinirea a două nevoi: pe de o parte s-a dat posibilitatea afirmării unui număr cît mai mare de interpreți, pe de altă parte, prin restringerea timpului rezervat fiecăruia, s-a facilitat posibilitatea ducerii la bun sfîrșit a programului. În felul acesta s-a adoptat o măsură care vine desigur în ajutorul debutantului.

Problema sălii reprezintă la rîndu-i una din coordonatele de seamă ale reușitei recitalului. Studioul Ateneului are două defecte: o condiție acustică nu tocmai optimă și un pian care, deși acordat, sună înacceptabil pentru o execuție de calitate. În aceste con-

diții un solist nu-și va putea desfășura toată gama posibilităților lui, mai cu seamă cînd este pianist. Dacă îmbunătățirea calităților acustice ale sălii este poate mai greu de realizat, în schimb înzestrarea Studioului cu un pian acceptabil s-ar putea mai ușor înfăptui și ar constitui o măsură neapărat oportună.

Rămîne însă o altă problemă mult mai serioasă: mărirea interesului publicului pentru aceste recitale, căci uneori sala este aproape goală. În acest scop popularizarea programului recitalului va trebui susținută nu numai prin afișe dar și prin ziare sau radio. Apoi tinerii studenți de la Conservator sau elevii Școlii Medii de Muzică ar fi necesar să fie antrenați pentru a asculta pe proprii lor colegi și în felul acesta s-ar crea un firesc spirit de emulație. Dar în același timp și intenpreții vor trebui să fie mult mai exigenți în alegerea programului. Desigur, nu se pot da norme într-un domeniu atît de vast ca literatura muzicală. Totuși preferăm unui program alcătuit din mai mulți autori aparținînd unor epoci diferite, un program care să ne pună în fața unei serii de lucrări ale aceluiași compozitor. Latura educativă a unei asemenea execuții nu se poate contesta: facilitează pătrunderea stilului compozitorului respectiv (un ciclu complet de lieduri se aude astăzi atît de rar!). De asemenea ar fi de ales piese mai puțin executate la noi, ca de pildă cele aparținînd preclasicismului sau epocii contemporane. În sfîrșit, trebuie preferate lucrările interesante și reprezentative pentru autorul ales.

Relatînd pe scurt impresiile culese din unele recitale ne vom îngădui în cele ce urmează și cîteva sugestii.

### I. Recitale de pian.

Cristea Zalu a prezentat un program bogat. Este un pianist cu mari posibilități naturale și în progres în ceea ce privește cunoștințele dobîndite. Tehnica de degete, agilitatea, ar trebui completată, întărită printr-un studiu special al brațului. Este poate cauza pentru care în pasajele rapide, crescendo-urile nu sînt suficient conturate și uneori sunetele puternice nu ating sonoritatea maximă. De aici rezultă o anumită uniformitate în nuanțe și deci și în sentiment care, credem, ar putea fi ușor remediată. Preludiul de Bach sau Arioso-ul și Fuga din Sonata op. 110 de Beethoven s-au bucurat de o îngrijită execuție.

Suzana Carusso, o pianistă specializată mai ales în acompaniament, ne-a oferit un recital cuprînzînd trei sonate de Mozart. S-au remarcat mai ales părțile rapide, executate cu nerv, în stil și cu participare emotivă; pasajele de virtuozitate au fost redade cu strălucire. În special sonata K. V. 331 s-a bucurat de o interpretare deosebită.

Simona Faru a prezentat un program variat și interesant, cu excepția unei piese care nu a justificat efortul cerut pentru asimilare și memorizare: Variațiuni de Mendelssohn-Bartholdy. Excelează în minia-turi pe care le execută solemn, colorat și cînd e cazul scilicîtor: Fabule de P. Constantinescu, primul din „Dansurile fantastice” de Șostacovici (în bis). În lucrările ce necesită însă o construcție sonoră de amploare pierde uneori din vedere viziunea în mare. Așa bunăoară, temele principale ale Sonatei II — partea I de Hindemith nu au fost suficient diferențiate, poate și din cauza execuției cu mult prea rapide — lucru observat și în Largo-ul ce precede Rondo-ul final. Este însă demnă de relevat preocuparea pianistei pentru muzica modernă și dorim să o reascultăm eventual cu un program alcătuit numai din lucrări ale modernilor. Bach și Enescu s-au bucurat de execuții adecvate stilului lor.

Anamaria Hunzl (Cluj) a cîntat Blütenstück op. 19 și Kreisleriana op. 16 de Schuman. Muzicală, realizată pianistic, execuția a fost mai bună în părțile rapide, dar din lipsa punctelor culminante, mănunchiul de piese care alcătuiesc fantezia „Kreisleriana” nu a putut fi sudat într-o unitate.

## II. Recitale de muzică de cameră

Florența Goilav-vioară și Josef Prunner-pian au interpretat două sonate, una de Haydn (sol) cealaltă de Mozart (Do). Dacă în prima sonată i s-ar putea obiecta violonistei o execuție nediferențiată și unele mici imperfecțiuni de detaliu, în schimb sonata de Mozart a fost executată și în stil și cu participare emoțională. Din păcate însă, pianistul I. Prunner, probabil din cauza puținelor repetiții în ansamblu, nu a reușit să urmărească toate intențiile violonistei, deplina reușită a interpretării avînd astfel de suferit.

Adrian Semo — vioară și Helmut Plattner — pian au prezentat un program neunitar, în care piesa de bază, a fost Concertul în Sol major de Mozart. Ne întrebăm de ce nu a ales una din minunatele sonate pentru vioară și pian de Mozart și a preferat un concert care pierde enorm prin reducerea la pian? Violonistul excelează în pasajele de virtuozitate, are o mecanică bună, tehnică de arcuș, stăpînire. Uneori însă exagerază printr-o intransigență ritmică (partea a II-a din Concert) sau printr-o interpretare indiferentă (Adagio de Bach). Piesele de V. Filip, Paganini, Sarasate au fost remarcabil cîntate. Exceptînd unele durități (partea I) și momentele de o concepție ritmică rigidă (partea II), Concertul de Mozart, la care contribuția seriosului acompaniator Plattner a fost esențială, a beneficiat de o bună execuție.

În interpretarea lui Constantin Ungureanu — clarinet și a lui Ion Filionescu — pian s-au putut asculta sonata tînarului compozitor A. Winkler, bine construită și frumos executată, Canzona de Tanev și Concertino-ul de Weber. Remarcăm același lucru ca la A. Semo: Concertino-ul de Weber putea fi înlocuit cu una din splendidele sonate de Brahms, cu Sonata de Hindemith, Sonata de Honegger, Piesele pentru clarinet de A. Berg etc. C. Ungureanu este un apreciat și cunoscut clarinetist. Posibilitățile tehnice, execuția colorată, nuanțată, au fost puse în valoare mai ales în Weber. Ii dorim interpretului o creștere și în asimilarea repertoriului contemporan.

Se cuvine să reținem cuplul Petre Lefterescu — vioară, Victoria Ștefănescu — pian care a parcurs într-un crescendo expresiv Sonata în re minor de Brahms, culminînd cu finalul (Presto agitato). Bisul, partea I din prima sonată de G. Enescu, brahmsiană ca suflu, a completat foarte bine impresia, creînd momente de muzică autentică.

Al. Grossu-pian, Avi Abramovici-vioară și Petre Sopov-violoncel au executat trio-ul de G. Fauré, fapt pentru care trebuie să prisosință felicității. Lucrarea este scrisă în 1923, un an anterior morții, formînd împreună cu nemuritorul Cvarțet de coarde (1924) ultimele lucrări ale marelui compozitor francez. Stilul contrapunctic, modal, extrem de simplu, dezbrăcat de orice artificiu exterior (de remarcă filiația cu Cvarțetul nr. 2 pentru pian și coarde de G. Enescu, lucrare dedicată de fostul elev memoriei maestrului

său G. Fauré) este greu de înțeles și de executat în adevăratul lui sens. Interpreții au dat dovadă de gust atît prin alegerea lucrării, cît și prin execuția ei. Am dori reluarea recitalului, eventual în sala Dalles sau la Radio, pentru ca și alți auditori să se poată bucura de frumusețile unei asemenea muzici.

## III. Recitale de lieduri.

Honorius Zaharescu — bariton, care a executat pe dinafară întreg programul, nu a dovedit o dicțiune prea olară mai ales în limbile străine. Mai aproape de stil au fost interpretate liedurile de Brahms, Liszt, Mahler, P. Bentoiu.

Emma Török — soprană, deși nu întotdeauna cu participare emotivă, s-a remarcat prin icalități de sensibilitate pur feminină. Mozart ne-a convins mai mult decît Haydn.

Un program bine alcătuit din lieduri de Clara Schumann, Robert Schumann (Dragoste și viață de femeie) și I. Brahms (3 duete) a fost interpretat de Maria Caracaș — soprană și Ludmilla Algeorge — mezzosoprană. Reușita recitalului ni s-a părut a fi Brahms.

Merly Argeșiu — mezzosoprană a cîntat cu interiorizare un program în care s-a remarcat în Brahms și Respighi.

Milly Barbalat-soprană a interpretat muzical o serie de lieduri dintre care cele care afectau sentimente grave, adînci, de interiorizare, i s-au potrivit mai mult temperamental decît cele care necesitau ironia și gluma. S-a remarcat în Hugo Wolf (Fata părăsîită), Schubert și Silvestri.

Cristina Popovici — soprană s-a prezentat onorabil evidențiindu-se mai ales în Haydn.

Unul dintre cele mai interesante programe a cîntat Kemeny Klio — mezzosoprană. Dacă în Beethoven și Brahms a prezentat unele frazări confuze, în schimb liedurile lui Musorgsky au însemnat o frumoasă reușită cu toată interpretarea dublată de o exagerată mimare. Liedurile compozitorului Zeno Vancea, dintre care Moina ni s-a părut deosebit de expresiv, ca și cele ale lui Zoltan Kodaly, au găsit în Kemeny Klio o bună interpretă.

În același concert Hărăștășana Pompei-bas, posedînd un material vocal încă brut, de foarte bună icalitate, s-a relevat în Beethoven și P. Bentoiu.

Caracterizîndu-se prin exces de sentimentalitate, Agnes Fociuc Popa-soprană, a executat un program dominat de romanticii ruși. Solista are icalități dramatice.

Acompaniatorii acestor recitale — Josette Hîrsu, Jolanda Zaharia, Radu Drăgan, Josef Prunner, Nicolae Rădulescu, Eugenia Botezat — sînt cunoscuți drept pianiști cu experiență și au contribuit la buna desfășurare a concertelor.

ȘTEFAN NICULESCU



