

CUPRINSUL

<i>ION DUMITRESCU</i>	
Comemorînd pe George Enescu	1
<i>VIOREL COSMA</i>	
George Enescu și ideea unității naționale	2
<i>TITUS MOISESCU</i>	
Cvartetul de coarde în creația lui George Enescu	5
AMINTIRI DESPRE GEORGE ENESCU	
<i>CONSTANTIN RÂSVAN</i>	
Interviu cu prof. Alexandru Rădulescu.	12
OMAGIU FIILOR IALOMIȚEI	
<i>WILHELM BERGER</i>	
O manifestare cu valoare simbolică.	14
<i>MIRCEA CHIRIAC</i>	
Ionel Perlea	15
Gheorghe Folescu	17
★	
<i>MIRCEA M. ȘTEFĂNESCU</i>	
Anul 1877 în cântecul patriotic	19
VIAȚA MUZICALĂ	
Semnează :	
<i>Edgar Elian, Iosif Sava, Alfred Hoffman, Mihaela Marinescu, Valentina Stoicescu, Grigore Constantinescu, Despina Petecel, Titus Moisescu, Dumitru Bughici, Vasile Spătărelu, Constantin Răsvan, Emil Dragea, Romeo Alexandrescu</i>	21
RECENZIE	
<i>GEORGE SBĂRCEA</i>	
O biografie a lui Ionel Perlea	37
DIN ȚĂRILE SOCIALISTE	
<i>GRIGORE BĂRGĂUANU</i>	
A 19-a săptămână a creației noi — Praga, martie 1975	38
NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE	
<i>dr. OCTAVIAN LAZĂR COSMA</i>	
L'Oedipe énescien (en français par Colette Ghimpețeanu)	40

SOMMAIRE

<i>ION DUMITRESCU</i>	
En célébrant la mémoire de Georges Enesco	1
<i>VIOREL COSMA</i>	
Georges Enesco et l'idée d'unité nationale	2
<i>TITUS MOISESCU</i>	
Le Quatuor à cordes dans l'oeuvre de Georges Enesco	5
SOUVENIRS SUR GEORGES ENESCU	
<i>CONSTANTIN RÂSVAN</i>	
Interview sollicitée au Pr. Alexandru Rădulescu	12
RENDONS HOMMAGE AUX FILS DU PAYS DE LA IALOMITZA	
<i>WILHELM BERGER</i>	
Une manifestation symbolique	14
<i>MIRCEA CHIRIAC</i>	
Ionel Perlea Gheorghe Folescu	15 17
★	
<i>MIRCEA M. ȘTEFĂNESCU</i>	
L'année 1877 dans la chanson patriotique	19
LA VIE MUSICALE	
Signent :	
<i>Edgar Elian, Iosif Sava, Alfred Hoffman, Mihaela Marinescu, Valentina Stoicescu, Grigore Constantinescu, Despina Petecel, Titus Moisescu, Dumitru Bughici, Vasile Spătărelu, Constantin Răsvan, Emil Dragea, Romeo Alexandrescu</i>	21
COMPTES RENDUS	
<i>GEORGE SBĂRCEA</i>	
Une biographie de Ionel Perlea	37
NOUVELLES DES PAYS SOCIALISTES	
<i>GRIGORE BĂRGĂUANU</i>	
La 19 semaine de la création musicale nouvelle — Prague, mars 1975	38
NOUVELES MUSICALES DE ROUMANIE	
<i>DR. OCTAVIAN LAZĂR COSMA</i>	
L'Oedipe énescien (en français par Colette Ghimpețeanu)	40

Comemorînd pe George Enescu*)

de Ion DUMITRESCU

Președintele Uniunii compozitorilor din R.S. România.

Acum douăzeci de ani, în noaptea de 3 spre 4 mai 1953, se stingea din viață la Paris, George Enescu.

De la începutul războiului și pînă în aprilie 1946, cînd — în calitate de sol al muzicii românești și oaspete al muzicienilor sovietici — îl aflăm concertînd la Moscova, rămăsese neclintit în țară, alături de poporul său, care trecea încă o dată prin încercările crunte pe care le întilnise de atîtea ori în istoria lui.

În tot acest timp, la Bucureșai și în alte orașe, în mijlocul colegilor, prietenilor, iubitorilor de muzică, desfășurase o activitate prodigioasă.

În septembrie 1946 pornește pentru un mare turneu de concerte în America de Nord.

În anii următori își imparte activitatea între Franța, America, Anglia, Italia, purtînd din ce în ce mai apăsător povara ostenelilor, a bolii care se agravează și a dorului de țară... „Viața omului e ca o coardă, care impulsionată, oscilează și revine încet în poziția simplă și dreaptă de unde a pornit. Eu revin acolo de unde mi-am luat sborul“ ...„rămîn atașat de locul meu de naștere, unde vreau în cele din urmă să mă întorc pentru marea odihnă“...

„Este și dorința mea cea mai statornică de a mă întoarce în țară... Va veni și ziua aceasta pe care o doresc și o aștept... Povestea aceasta începe acolo departe, în cîmpia moldavă și se termină aici în inima Parisului. Ca să ajung din satul meu natal în marea cetate unde-mi sfîrșesc călătoria, am pornit pe un drum colbuit, mărginit de copaci care se pierd în infinit. Ce lungă a fost calea. Cît mi-a părut de scurtă“...

Cînd gîndesc la George Enescu, am impresia că l-am cunoscut de totdeauna și-l întilnesc la tot pasul.

Pentru cît de bogat a împlinit acest om destinele muzicii românești, pentru exemplul, pentru

indemnurile pe care le-a dat muzicienilor noștri prin talentul, măiestria, munca sa fără preget, ne mîndrim cu George Enescu, îl simțim mereu alături, contopit cu gîndurile, idealurile, întregit vieții noastre, eforturilor de fiecare zi.

Îi sintem recunoscători artistului care a purtat în lume faima geniului muzical al poporului român, pentru lumina pe care a revărsat-o asupra acestui colț de pămînt, într-o vreme cînd prea pușini știau cine sintem.

Ne impresionează istoria vieții omului, care și-a făurit destinul prin muncă, răbdare, stăruință, prin dragostea mare, nesfîrșită pentru arta pe care a slujit-o.

O viață care începe abia pîlpîind undeva în fundul Moldovei, într-o căsuță cu prispă de lemn, cu horn în care se învăluie vîntul de miază-noapte, răbufnind în spaime de poveste, cu lună argintie care sărută prin fereastră copiii adormiți, cu pîriul din fundul grădini, cu păsările călătoare, toamna, în asfințit...

Pe ulițele pline de praf, care coboară printre colinele potolite, l-a întilnit pe lăutarul satului. În ograda cu troscot a ascultat taraful și a privit moldovenii învîrtind hora. Aici a atîns pentru prima oară strunele și a simțit fiorul muzicii. Aici și-a început viața, aici s-a legat pentru totdeauna cu pămîntul care l-a zămislit...

De aici a plecat la Iași, la București, la Viena, la Paris și în toată lumea.

Aici s-a întors în fiecare an ca pasărea călătoare, credincioasă obiceiului, pînă la călătoria din asfințit...

Se împlinesc douăzeci de ani de la moartea lui George Enescu...

Am putut să mă aflu de-a lungul anilor, de multe ori, lingă mormîntul lui, la Paris.

În liniștea, tulburată numai de vîntul răfăcitor și de trilul mierlelor, l-am simțit aproape...

De sub lespedeza simplă, îl vedeam privind departe, peste lumea largă pe care a colindat-o, peste zburciumul de care acum e străin, peste țara lui și muzica românească...

Valorificarea moștenirii spirituale a lui George Enescu s-a bucurat de toată atenția și sprijinul Statului nostru...

*) Cuvînt rostit cu prilejul deschiderii lucrărilor sesiunii de comunicări științifice, București 5—6 mai, organizată de către Centrul de studii „George Enescu“ de pe lingă Institutul de Istoria Artei al Academiei de Științe sociale și politice, cu ocazia împlinirii a 20 de ani de la moartea marelui muzician.

Opera lui, strins legată de sufletul și muzica poporului nostru, exprimând înalte idei umaniste, este rodul unei evoluții treptate...

Primele compoziții au dezvăluit de la început lumii întregi geniul poporului român.

Operele din ultima perioadă sînt creații de maturitate, care se înscriu cu cinste în patrimoniul muzicii contemporane, universale.

În condițiile dezvoltării muzicii românești în anii de după eliberarea țării, tradiția enesciană a însemnat o orientare sănătoasă și o bază solidă, pe care compozitorii și interpreții noștri de toate generațiile au evoluat și evoluează spre o nouă etapă creatoare.

Personalitatea de artist complex a lui George Enescu se aliniază în rîndul celor mai de seamă muzicieni ai timpului său. El se situează în același timp în fruntea generațiilor de muzicieni români, al

cărer prestigiu pe plan național și internațional se afirmă din ce în ce mai deplin, o dată cu dezvoltarea și înflorirea culturii noastre.

Dragostea nețărmurită față de poporul său și legătura strînsă cu pămîntul natal au adunat în opera sa valori emoționale de înaltă calitate, care cresc, se amplifică, înfloresc în operele compozitorilor români de astăzi.

Două lucruri îi datorăm ilustrului înaintaș al muzicii românești, două nobile angajamente, pe care sînt încredințat că le vom împlini neîntîrziat :

— continuarea cu prestigiu a Concursului și Festivalului internațional „George Enescu“, la București și, urmînd dorinței exprimate,

— aducerea în țară a rămășițelor sale pămîntești, care încă zăbovesc la Paris.

George Enescu și ideea unității naționale

de Viorel COSMA

Pe zi ce trece, sondînd tot mai adînc și mai atent moștenirea artistică a lui George Enescu, descoperim semnificații noi, majore, ne bănuite uneori, ale activității sale creatoare. Documente pe lingă care odinioară am trecut în fugă își dezvăluie astăzi dimensiunea reală, reușind — prin coroborare cu alte izvoare și cu faptele și evenimentele vieții politico-sociale și culturale ale epocii — să modifice imaginea operei, să îmbogățească portretul omului Enescu.

Cîți cercetători și comentatori din ultimele decenii au sesizat de pildă, semnificația exactă a manuscrisului de numai 12 măsuri a micului muzician, lucrare atît de explicit intitulată (după banda de magnetofon franceză) : „*Pămînt românesc*, operă pentru pian și vioară de Gheorghe Enescu, compozitor român (s.n.) în vîrstă de cinci ani și un sfert“ ?¹. Însuși autorul avea să comenteze, peste 60 de ani, acel moment-cheie din copilărie, atrăgîndu-ne atenția asupra surîsului iminent al oricărui auditor sau biograf : „Unii vor rîde desigur văzîndu-mă cum, la vîrsta mea, dezgrop aceste încercări puerile. Dar sînt sigur că mi se va ierta — continuă Enescu — cînd voi spune că, trăind la țară (s.n.), într-o vreme cînd nu erau nici discuri, nici radio, nu dispuneam de altă resursă decît de aceea a propriilor mele compoziții, a căror audiere mi-o ofeream apoi cu satisfacție“.²

Într-adevăr, trăind „la țară“, în atmosfera de entuziasm a deceniului încă neîmplinit de la dobîndirea Independenței de Stat, copilul simțea nevoia să precizeze că este și el „com-

pozitor român“. Iar dacă dorobanții și călărășii de pe cîmpiile Plevnei și Griviței au dus zvonul victoriei și pe meleagurile Cracaliei și Livenilor, vom înțelege mai bine sursa „operei“ lui Enescu, *Pămînt românesc*. „Eu sînt sănătos. Am să-ți scriu o poezie de la Alecsandri“ — i se adresa printr-o epistolă, copilul în vîrstă de 8 ani, mătușii sale Tinca Enescu (1865—1945). Iar cîntoneta suna așa : „Eu sînt Șoldan Viteazul / Din-colo de la Breazul / Soldat de oaste nouă / Voinic însă cît nouă“.³ Gîndurile lui Enescu porneau tocmai din îndepărtata Viena către patrie, sentimentul marelui al Independenței naționale stăpînindu-l vizibil pe micul muzician. Cîta — așa-zise — glumă și naivitate se ascundeau în amintita partitură (*Pămînt românesc*) se desprinde din observația maestrului în interviul acordat lui Bernard Gavoty, ce precede anunțarea titlului : „Pentru că un copil este mic, se crede că el poartă în sine visuri minuscule. Ce eroare !“⁴

Într-adevăr, pe vremea aceea aproape toți compozitorii noștri, indiferent de vîrstă, nutreau însufletitorul vis al întregirii naționale. Fondul patriotic domina forma muzicală. Enescu nu făcea excepție. Pînă la înfăptuirea actului Unirii din 1918, creația și activitatea tînărului artist au slujit cu preponderență împlinirea acestui mare ideal al poporului român.

Nu împlinise încă 15 ani, cînd a început scrierea unei *Suite roumaine*. Tema principală era revoluționarul cîntec, *Deșteaptă-te române*.⁵

Unirea

Tempo di Hora

violin

Piano

The musical score consists of several systems of staves. The top system includes a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Below it are staves for violin and piano. The piano part features a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include 'pp', 'ppp', and 'mf'. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score, such as 'ppp' and 'mf' written in different colors or styles.

Da capo dal segno
 tutto il pezzo col rispetto
 l'ri da capo ancora una volta
 col il posizione al

HORA UNIRII

(manuscris autograf, aflat în muzeul „George Enescu“)



HORA UNIRII
(desen de Nicolae Grigorescu)

A urmat apoi, în 1897, *Poema română* în al cărei final Enescu a făcut să răsunе imnul național.⁶ Cîțiva ani mai tîrziu (1902), în *Rapsodia II-a în RE major*, compozitorul a valorificat o altă melodie de larg ecou patriotic în conștiința poporului nostru: *Pe o stîncă neagră*. În sfîrșit, tot la creația aceluiași Alexandru Flechtenmacher a apelat în timpul primului război mondial, cînd la festivalul din 24 ianuarie 1917 George Enescu a executat pe scena Teatrului Național din Iași o inedită versiune pentru vioară și pian a *Horei Unirii*.⁷ Iată, pe scurt, manifestul muzical enescian zămislit de-a lungul deceniilor ce au precedat actul reîntregirii naționale.

Dincolo de acest răspicat mesaj militant, bazat pe citarea unor cîntece de rezonanță patriotică, George Enescu a slujit același ideal și prin orientarea muzicii sale fie spre folclor (sensul major al independenței spirituale a popoarelor din răsăritul Europei), fie spre o tematică strîns legată de evenimentele culturale și naționale (*Odă lui Iosif Vulcan*, operă comică — semnificativ intitulată — *Prin Carpați*, corul mixt *Plugar / și ostaș /*, dar mai ales *Simfonia III-a*, acea imensă meditație asupra cataclismului mondial). Ce loc putea să ocupe oare, prefața muzicală enesciană din *Albumul lui Iosif Vulcan* de pildă, cînd omagiul sonor se împletea cu gîndurile românilor de pretutindeni (Traian Vuia, Octavian Goga, Ion Minulescu, I. U. Soricu) în versurile: „Un neam pe care-n viață atîta l-ai iubit / Cu dragoste curată cîntări-ți-adeuce ție / În inimile noastre trăi-vei pe vecie / Tu al culturii noastre stegar neobosit“.⁸

Enescu era conștient că slujește prin muzica sa idealul nobil pentru care se jertfiseră mii de vieți omenеști pe cîmpul de luptă. Trăise în sala Ateneului Român triumful *Poemei române*, acest juvenil ecou al Independenței din 1877. „Trebuie să căutăm să ne unim și prin muzică“ —⁹ declara în 1919 unui redactor al revistei ieșene, *Lumea*.

Dincolo de propria-i creație, George Enescu ne-a oferit încă suficiente exemple de patriotism în slujba înfăptuirii reîntregirii naționale. Nu se pot uita mărețele pilde de cald umanism ale violonistului ce colinda spitalele cu rănii, alinîndu-le suferința cu arcușul său neîntrecut. „N-aș putea să-ți explic puterea de reacțiune pe care vraja cîntecului d-tale a produs-o atunci în sufletul meu — avea să mărturisească mai tîrziu Mihail Jora. Atît pot să-ți spun că ziua aceea de 8 noiembrie 1916 a fost hotărîtoare pentru mine. Mi-ai redat în clipele acelea dorința și voința de a trăi, pe care le pierdusem. Ai dat putere organismului meu să lupte contra răului ce-l năpădisese fără putință de scăpare și m-ai înviat din morți“.¹⁰

Marele artist concertist, virtuozul ce interpreta cu strălucire *Sonata Kreutzer*, nu s-a rușinat să colinde pe la paturile spitalelor de campanie, talmăcind modesta *Hora Unirii*. Privind manuscrisul cu trăsături nervoase, încro-

pit la repezeală cu cerneală violetă (păstrat în colecțiile Muzeului George Enescu din București), este imposibil să nu fii mirat de simplitatea aranjamentului horei, de indicațiile sumare de interpretare ce trădează gestul spontan al artistului doritor să stimuleze energiile sleite de război. „Ai sosit în orașul nostru în împrejurări grave cauzate prin război — avea să declare Teodor T. Burada în discursul de adio pronunțat la Iași în 1919 — ai venit cînd toate instituțiile culturale erau închise. Universitatea, Conservatorul de muzică, școlile secundare și alte școli, pînă și școlile primare erau prefăcute în spitale. Cu toate acestea, în așa grave împrejurări prin care trecea orașul nostru, ilustre maestre, prezența ta a fost pentru noi o mare mîngiere și un prilej de înălțare sufletească. Prin faramecul arcușului tău ai mîngîiat prin spitale sufletele eroilor, care au luptat cu vitejie demnă de toată lauda“.¹¹

Există o multitudine de atitudini tacite ale compozitorului din perioada reîntregirii naționale ce trădează pe omul de intensă vibrație spirituală. Nu ar trebui să ne scape de pildă, acea mențiune onorifică a premiului național de compoziție din 1915, acordată lui George N. Ochialbi pentru suita orchestrală, *Patriei mele*. Și nici dorința de a pune bazele Operei Române în pragul izbucnirii primului război mondial, întrebîndu-se intrigat, dar cu vădită mîndrie națională: „Cum se poate că publicul nostru atît de avertizat totuși, nu cere să asculte pe cîntăreții săi, pe cîntăreții noștri, ai tuturor românilor (sn.), căci ei aparțin țării înainte de a aparține antreprenorilor, să-i asculte în operele nemuritoare, care înobilează pe cei ce le gustă, care ridică nivelul moral și fac operă de adevărată civilizație“?¹² Pentru Enescu, instituțiile muzicale naționale (Opera, Filarmonica, Societatea Compozitorilor Români) trebuiau să fie expresia neamului românesc, să reunească cele mai bune forțe artistice din toate unghiurile patriei. Iar pentru marele public, omul capabil să înfăptuiască acest ideal era numai Enescu. „Noi te așteptăm cu brațele deschise și cu recunoștință pentru tot ceea ce ai făcut în timpul cît ai fost în mijlocul nostru — avea să declare bătrînul Teodor T. Burada la despărțirea lui Enescu de Iași în 1919. Să trăiești! La mulți ani! și să te întorci cît de curînd pentru a pune bazele unei Opere române“.¹³

Un fapt semnificativ îl reprezintă turneele artistice în țară ale marelui violonist, întreprinse cu începere din 1912. Ne-am obișnuit a privi concertele lui Enescu în provincie doar ca o operă de culturalizare a maselor. Dar, o atentă urmărire a *traseului* orașelor și tîrgurilor vizitate de violonistul-trubadur, ne îndreptățește să acordăm acțiunii artistice și un *nemărturisit substrat național*. Un concert Enescu în orice centru provincial devenea un eveniment, iar un lanț de eveni-

mente artistice (ce sfârșeau adeseori prin verificabile manifestații populare) însemna un triumf național. Dacă reținem *frecvența* principalelor trasee ale anilor 1912, 1915, 1916, 1918, 1919 și 1921, dar mai ales legătura între ținuturile românești realizată pe calea concertelor, vom înțelege că Enescu gădea turneele nu numai prin prisma culturală, ci mai cu seamă prin cea națională. Țelul suprem („să însuflu încrederea pierdută“ — după propria-i expresie, consemnată într-un interviu din 1916) l-a înfăptuit cu prisosință, muzica fiind „un grai izvorit din inimă și menit s-aducă dragoste și-nfrățire“. ¹⁴

Enescu este genialul creator al școlii muzicale moderne românești, artistul care s-a confundat cu marele tribun al neamului. Imaginea surprinsă de pictorul Ion Țuculescu în cunoscutul său tablou dedicat autorului *Rapsodiilor Române*, în care partitura și vioara maestrului se contopesc cu fundalul dominant al culorilor tricolore, simbolizează fără tăgadă permanența spirituală enesciană în făurirea idealului unității naționale, durabilitatea operei sale în conștiința poporului român.

NOTE BIBLIOGRAFICE

1. VOICANA, Mircea. Clemansa FIRCA. Alfred HOFFMAN. Elena ZOTTOVICEANU și colaboratorii. *George Enescu*. Monografie. București, Ed. Academiei R.S.R., 1971, p. 52.
2. ibidem, p. 52.
3. *George Enescu. Scrisori*. Vol. 1. Ed. critică de Viorel COSMA. București, Ed. muzicală, 1974, p. 40.
4. BĂLAN, George. *George Enescu*. București, Ed. Tineretului, 1963, p. 18.
5. VOICANA, Mircea și colaboratorii. *George Enescu*, op. cit., p. 165.
6. „Niciodată nu s-a pomenit la noi o mai puternică și mai covârșitoare emoțiune artistică de cum a fost aceea pe care o produse această capodoperă națională asupra publicului ce a avut norocul să-o asculte“ — scria Duiliu Zamfirescu. Vezi: *Poema română*. În: *Liga română*, Bucu-

rești, 3, nr. 10, 8 martie 1898, p. 150. Tot asupra laturii mobilizatoare a lucrării atrăgea atenția Scipione I. Bădescu: „Valoarea cea imensă a lui Enescu nu consistă numai în geniul său de compozitor cit mai cu osebire în geniul său de compozitor special național“. Vezi: *Genialul copil-artist George Enescu*. În: *Curierul român*, Botoșani, 13, nr. 9—10, 8 martie 1898, p. 1. Caracterul „ocazional“ al *Poemei române*, lucrare strâns legată de evenimentul politic al dobândirii Independenței naționale din 1877 a fost sesizat chiar și de presa străină a timpului. Cronicarul muzical bucureștean Max Reininger de pildă, după ce stabilește filiațiuni de formă și procedee tehnice între muzica lui Enescu și a lui Brahms, conchide negativ asupra unității stilistice a celor două părți ale *Poemei române* (popular la început și universal la sfârșit), explicând succesul intern de public prin climatul predominant al epocii: „Aci atmosfera se conturează în modul cel mai evident. Finalul (imnul național românesc) amintește pronunțat de *Uvertura festivă academică* de Brahms, care se termină cu binecunoscutul cîntec studențesc *Gaudeamus*. Imnul care de fapt la noi a declanșat entuziasmul sălii, va influența desigur / negativ / într-o țară străină atmosfera părții a doua, deoarece acestui cîntec îi lipsește specificul național și imprimă întregii lucrări pecetea unei piese ocazionale“. În: *Bukarester Tageblatt*, București, 19, nr. 61, 20 martie 1898, p. 3.

7. *George Enescu*. București, Ed. muzicală, 1964, p. 181. Manuscrisul original în cerneală, 1 p. se păstrează la Muzeul *George Enescu* din București, mapa 5.
8. VOICANA, Mircea și colaboratorii. *George Enescu*, op. cit., p. 298; COSMA, Viorel. *Unpublished Manuscripts by George Enescu*. În: *Rumania today*, București, 10, nr. 3(99), martie 1963, p. 44.
9. A.R.F. *Convorbire cu maestrul Enescu*. În: *Lumea*, Iași, 2, nr. 119, 4 martie 1919, p. 1.
10. DRĂGHICI, Romeo. *George Enescu, muzicianul patriot*. În: *Muzica*, (supliment), București, nr. 5, 1955, p. 11.
11. *Evenimentul*, Iași, 27, nr. 33, 14 martie 1919, p. 1.
12. TUDOR, Andrei. *George Enescu*. Viața în imagini. București, Ed. muzicală, 1959, p. 30.
13. *Evenimentul*, Iași, 27, nr. 33, 14 martie 1919, p. 1.
14. *Despre Iacob Negruzzi și despre intrarea muzicii la Academia Română*. Discurs rostit la 22 mai 1933 în ședința solemnă ... de George Enescu și răspunsul d-lui G. Țițeica. București, Imprimeria națională, 1933, p. 8.

I. UNSPREZECE CVARTETE ÎN MANUSCRIS

Recunoșteam în catalogul creației enesciene, pînă nu demult, doar cele 33 de opusuri tipărite, în care figurau importante titluri de muzică simfonică și de cameră cunoscute. Acestea erau lucrările de referință atunci cînd se analiza latura de compozitor a marelui nostru muzician. Se știe însă că există, răs-pindite în diferite biblioteci din țară și străinătate, numeroase manuscrise ale unor lucrări la fel de interesante și semnificative, neopisate și destul de rar cercetate. S-au făcut unele încercări de cronologie în creația lui Enescu, însă ele au rămas incomplete, improvizate. Recentele „descoperiri“ ale unor lucrări „inedite“ ale marelui nostru muzician, aflate în manuscris chiar în biblioteca muzeului ce-i poartă numele — „descoperiri“ făcute acum, după douăzeci de ani de la moartea sa — ne determină să aducem unele corective catalogului creației sale, augmentîndu-l cu titluri noi, necunoscute, nestudiate și nevalorificate, amplificînd activitatea artistică a lui George Enescu cu preocupări componistice revelatoare. Chiar dacă printre aceste manuscrise sînt lucrări de școală, nesemnificative din punct de vedere al creației, sau lucrări neterminate, nefinisate, ele își au importanța lor pentru cercetare, spre a putea stabili direcțiile componistice ale muzicianului, domeniile preferate, frecvența și intensitatea cu care s-a îndreptat către anumite genuri etc. Iată de ce socotim că se impune o urgentă catalogare a întregului lăsamînt artistic al lui George Enescu și tipărirea unui catalog complet și edificator al creației sale.

Eram obișnuiți, de exemplu, să facem referiri doar la cele două cvartete de coarde tipărite: *Opus 22, nr. 1, în mi bemol major* (1919—1920) și *Opus 22, nr. 2, în sol major* (1951). Acum însă ne aflăm în fața a nu mai puțin de 12 cvartete de coarde, 10 din ele am putea spune „inedite“, deși unele au fost compuse la sfîrșitul secolului trecut, iar altele la începutul secolului nostru. Din august 1963, ele stau în manuscris, în mapele Muzeului „George Enescu“ din București, mărturie a unei activități componistice intense și pasionate.

Aceste cvartete și alte lucrări de muzică de cameră¹ ne-au fost semnalate de compozitorul Wilhelm Georg Berger, care ne-a îndemnat să le cercetăm, ele fiind lucrări importante pentru aprofundarea personalității creatoare a lui Enescu, pentru cunoașterea procesului său de creație, atît de complex și specific muzicianului nostru.

Din nefericire, nu toate cvartetetele sînt complete sau în formă definitivă: unele s-au păstrat integral, altele doar în fragmente; unele poartă semnătura muzicianului, data și locul compunerii, altele sînt

lipsite de aceste elemente ale fixării lor în timp, situație ce creează multe dificultăți în precizarea cronologiei. Dar faptul că ele există, că la fiecare pagină se disting revenirile și corecturile compozitorului — concretizînd o pasiune evidentă a lui George Enescu pentru acest gen de creație — ne face să credem că dimensiunile de compozitor ale marelui nostru muzician sînt altele decît cele cunoscute pînă acum.

Pentru a putea stabili elementele necesare prezentării acestor cvartete, am urmărit în general datele precizate de Enescu pe manuscrise. Cînd acestea lipseau, am fost nevoiți să căutăm alte repere — mai întii de ordin grafologic, comparînd cu alte manuscrise. Grafia semnăturii ne-a scos adesea din impas. Corecturile făcute de Enescu pe manuscrise, cu migala și precizia ce-l caracterizau, au avut un rol important în stabilirea cronologiei, determinînd de fiecare dată versiunea anterioară. De asemenea, cerneala și hîrtia au constituit și ele repere demne de luat în seamă. În sfîrșit, scriitura instrumentală, cu toate elementele componente și de structură — indicații agogice, dinamice, de arcuș, digitații — au determinat, nu numai cronologia, ci și afinitățile stilistice cu alte lucrări ale muzicianului, fapt remarcabil pentru evoluția și procesul de creație ale acestor opusuri.

Zece din aceste cvartete de coarde au fost compuse în perioada 1894—1906, deci atunci cînd muzicianul avea vîrsta de 13—25 de ani; al unsprezecelea cvartet (*op. 22, nr. 1*) l-a scris în anii 1919—1920, în plină forță creatoare, cînd avea 38—39 de ani; ultimul, al doisprezecelea cvartet de coarde — *op. 22, nr. 2* — l-a compus în amurgul vieții, în anul 1951, cînd avea 70 de ani, însă, după cum vom vedea, l-a purtat cu el ani îndelungați, numeroasele schițe și variante rămase vorbind parcă de marile frămîntări, de pasiunea intensă cu care Enescu a lucrat la acest cvartet de coarde.

În semnalările noastre vom insista mai puțin asupra unor aspecte de conținut, intrucît ne este necesară, mai întii de toate, o cronologie a întregii creații, o catalogare definitivă și completă a operei enesciene. Altfel, așa cum experiența avută cu *Cvartetul de coarde op. 22, nr. 2, în sol major* ne-a demonstrat, este posibil ca între timp să apară și alte variante, alte manuscrise, alte lucrări, care ne-ar putea infirma concluziile. Ne vom opri în schimb asupra descrierii cit mai complete a acestor cvartete, făcînd în subsidiar și unele remarci privind structura tematică și de travaliu a lucrărilor respective.

În prima parte a studiului nostru vom prezenta deci cele 10 cvartete de coarde aflate în manuscris în Muzeul „George Enescu“ din București, adăugîndu-le însă, în acest context cronologic, și un cvartet cu pian, de asemenea inedit, astfel încît cititorii să poată lua cunoștință de toate preocupările componistice ale lui Enescu în domeniul muzicii de

¹) Vezi și articolul: *Lucrări inedite de George Enescu* de Titus Moiescu, apărut în: Revista „Muzica“, București, anul XXV (1975), nr. 3 (martie), pag. 11—15.

cameră. În cea de a doua parte a studiului, ne vom referi la unele elemente inedite privind cele două cvartete op. 22 — nr. 1 și în special nr. 2 — cunoscute nouă pe calea tiparului și din audii.

Romeo Drăghici, în cartea sa despre *George Enescu*², ne-a dezvăluit un facsimil interesant, și anume o listă a creației, făcută chiar de compozitor, probabil în anul 1940, după ce a compus *Cvintetul pentru pian și coarde în la minor, op. 29*, ultima lucrare menționată în listă. Este surprinzător pentru noi faptul că în acest catalog de creație nu figurează decât două din cele 10 cvartete de coarde găsite în manuscris: „1 premier morceau de quatuor à cordes (vers 12 ans)“, în lista cu „Oeuvres d'enfance“, când era la clasa de compoziție a lui Robert Fuchs, la Conservatorul din Viena; și „1 premier morceau de quatuor à cordes (ut majeur)“, în lista cu „Travaux d'école à Paris (De 13½ ans à 18 ans)“, când frecvența clasa de compoziție la Conservatorul din Paris (Massenet, Fauré, Gédalge). Pentru noi rămâne de neînțeles faptul că Enescu nu a înscris în lista operelor sale și celelalte 8 cvartete de coarde, din aceeași perioadă, unele dintre ele mult mai evaluate stilistic. Aceeași nedumerire o încercăm și în cazul celorlalte manuscrise recent descoperite în biblioteca Muzeului „George Enescu“ din București, chiar dacă aceste lucrări le șocotea de școală, simple exerciții „pentru a-și face mâna în compoziție și a-și exercisa spiritul“, după cum declară el în Amintiri³.

Viitoarele cercetări vor aduce probabil mai multă lumină în această problemă atât de importantă pentru compozitor și opera sa.

★

1. „*Quartet*“ [în do major]. Acest manuscris — nedatat, dar semnat de compozitor la sfârșitul lucrării — conservă prima încercare a lui Enescu în acest gen de creație; grafia semnăturii și, în general, grafia întregului cvartet ne determină să-l plasăm în timp înainte de anul 1894, înainte de a pleca la studii la Conservatorul din Paris. Este probabil rodul strădaniilor sale de elev al Conservatorului din Viena, din moment ce-l menționează în „Oeuvres d'enfance“ ca o primă piesă de cvartet de coarde. Manuscrisul cvartetului se păstrează în Muzeul „George Enescu“ din București, în mapa nr. 1 (număr de inventar 2781). Este scris cu cerneală neagră (pagina 1) și cu cerneală violetă (11 pagini de muzică, 206 măsuri, unele pasaje cu semne de repetiție).

Cvartetul începe cu o scurtă „Introduzione“ de 14 măsuri, *Andante quasi Adagio*, în 6/8, în fugato, cu tema la violoncel, preluată de celelalte instrumente la interval de un timp. Pe figurațiile arpegiate ale violoncelului, cele două violine și viola acom-

paniază, în continuare, în sextolete, într-un mers cromatic coborător. După această introducere de 14 măsuri, urmează travaliul propriu-zis al cvartetului — 96 de măsuri cu repetiție, apoi încă 196 de măsuri în aceeași mișcare — un *Allegro moderato*, în 3/4,

în care violina întâi preia tema expusă în „Introduzione“, în timp ce violina a doua și viola acompaniază sincopat, iar violoncelul profilează o pedală pe tonică. Pe alocuri se conturează pasaje cromatice, cu unele inflexiuni modulatorii; mersul ritmic se păstrează același pe întreg travaliul tematic al lucrării. În afara unor precizări de nuanță (*cresc.*, *pp*, *ff*, *p*, *sf*), nu apar alte indicații agogice sau dinamice.

O primă variantă a acestui cvartet (4 pagini scrise cu cerneală neagră, 16 măsuri din pag. 4 cu creionul) — pe care Enescu a făcut corecturi cu creionul, corecturi retranscrise de altfel în partitura definitivă — se adaugă manuscrisului acestui cvartet de coarde (vezi mapa 1, nr. inv. 2782).

2. „*Quatuor pour Piano, Violon, Alto et Violoncelle* [în si bemol major] par G. Enescu“. Lucrarea nu este terminată (1 filă, scrisă cu cerneală neagră pe

² Romeo Drăghici, *George Enescu* — Biografie documentară — Copilăria și anii de studii (1881—1900). Bacău, Muzeul de istorie și artă al Județului Bacău, 1974 (pag. 141 și „Scurtă biografie cu imagini“). Fotocopia acestui catalog-autograf se află în colecția lui Romeo Drăghici.

³ Bernard Gavoty, *Amintirile lui George Enescu*, Paris, Ed. Flammarion, 1955 (apud Romeo Drăghici, *op. cit.*, pag. 244).

o singură pagină, 23 de măsuri) nu este dataată, dar grafia semnăturii lui Enescu ne face să credem că a fost scrisă înainte de anul 1894 (deci în perioada vieneză). Manuscrisul se păstrează în mapa 1 (număr de inventar 2870).

2 Allegro giusto Quatuor pour piano et cordes (Do majeur) Georges Enescu

Partea de început care ni s-a păstrat din acest cvartet este scrisă în si bemol major, în 3/4, în Allegro giusto, acordurile placate din incipit și triolettele ascendente de la instrumentele de coarde dându-i un caracter ferm, de marș militar.

3. „Quatuor à cordes, op. 12” [în do major]. Manuscrisul este datat și semnat de Enescu la sfârșitul lucrării: „Paris, le 19 mai 1896 — Georges Enescu”. El se păstrează în mapa 29 (număr de inventar 2862). Partitura are o pagină de titlu și 22 de pagini scrise cu cerneală neagră, adăugându-i-se știmizele: violina întâi (8 pagini, semnate de Enescu la sfârșit); violina a doua (7 pagini semnate la sfârșit); violoncelul (7 pagini semnate la sfârșit); lipsește ștима violei. Manuscrisul întregii lucrări se remarcă printr-un scris frumos, caligrafic, purtând pe alocuri corecturi ulterioare, de unde putem trage concluzia că Enescu a revenit adesea asupra acestui cvartet de coarde. Dacă observăm cu atenție cele 44 de repere scrise ulterior cu creion albastru pe partitură și în știmize, am putea conchide că lucrarea a fost executată de o anumită formație, dacă nu în concert, cel puțin la câteva repetiții de încercare. Pe pagina de titlu a manuscrisului se poate citi *op. 12*. Este o primă numerotare de opus făcută de Enescu în anul 1896, la care ulterior a renunțat. În orice caz, acest *op. 12* scris aici este destul de semnificativ, orientându-ne în preocupările sale componistice din perioada copilăriei: scrisese, până în 1896, 12 lucrări importante pe care le numerotase. Acest *Cvartet de coarde în do major* este de altfel menționat de Enescu și în lista operelor sale, la „Travaux d'école à Paris (De 13¹/₂ ans à 18 ans)”.

Cvartetul începe cu o „Introduction”, în Adagio, în 3/4 (35 de măsuri), cu un scurt acord minor pe treapta IV. După această introducere, ca și la primul său cvartet de coarde, Enescu expune traviul tematic într-un Allegro vivace, tot în 3/4, tema fiind preluată din introducere, tot arpeggiat și ascendent (338 de măsuri). În final revine la Adagio din introducere („Tempo dell'Introduzione”, 14 măsuri), după care cvartetul se încheie cu 9 măsuri din Allegro

3 Introduction Adagio Quatuor à cordes (Do majeur) Georges Enescu

Allegro vivace arco

vivace. Se observă în general o scriitură simplă, cu caracter polifonic, pe alocuri imitativă, cu note ținute la instrumentele acompaniatoare. Enescu scrie unele indicații agogice și dinamice, însă destul de sumar, de cele mai multe ori referindu-se la punctări de nuanțe. De asemenea, notează câteva indicații de arcuș sau digitații, atît în partitură cît și în știmize.

4. „Quatuor à cordes” [în la minor]. Manuscrisul lucrării, scris cu cerneală neagră, semnat și datat de Enescu la sfârșitul celei de a patra părți, „5 Juillet 1897” (anul în care a compus *Poema Română*, op. 1), conservă câteva fragmente din acest cvartet în la minor: partea I (4 pagini), partea II (4 pagini), partea IV (15 pagini, 244 de măsuri). Aceste fragmente de manuscris se păstrează în mapa 29 (număr de inventar 2867); la nr. inv. 2865 se află încă o filă, scrisă pe o singură pagină, cu o primă variantă a cvartetului, pe verso fiind notate schițele unei alte lucrări, fapt ce ne face să credem că Enescu a renunțat la acest cvartet de coarde.

4 I Andante Quatuor à cordes (La mineur) Georges Enescu

II



În prima parte a cvartetului, Andante, tema principală este adusă de violoncel, pe dominantă, descendent și în mers treptat, în 9/8, senza *espress.*, cum precizează Enescu în partitură, fiind preluată în canon, de celelalte instrumente, fapt ce conferă lucrării un caracter contrapunctic. Cea de a doua parte, tot în Andante, în 2/4, începe cu toate instrumentele la unison, în do minor. Partea a patra, iarăși Andante, în 9/8, aduce unele schimbări metrice, indicații de nuanță și expresive mai frecvente ca în lucrările anterioare. Aici este reluată tema din partea I, însă tremolat și cu tralaliul modificat. După 4 măsuri, intervine un recitativ, o melopee în forte, con passione, în mers descendent, la violina I, în acompaniamentul tremolat al violinei a doua și violei. Tema din recitativ este preluată de violoncel după 5 măsuri, în mers ascendent, însă cu aceeași configurație ritmică. În final apare o încheiere în *Maestoso*, în 3/4, de 14 măsuri, avînd un caracter pasionat, cum indică Enescu.

5. „*Quatuor à cordes (ré bémol majeur)*“. Din această lucrare nu s-a păstrat decît o singură filă, scrisă cu cerneală neagră pe o singură pagină (12 măsuri, ultima fiind incompletă). Manuscrisul se află în mapa 29 (număr de inventar 2866). Ținînd seama de grafia semnăturii și a lucrării, de structura tematică, considerăm că acest cvartet a fost scris în anul 1897, după ce a compus *Cvartetul de coarde în la minor*, anterior.



În incipitul cvartetului, Enescu a notat: „*Majestueux et pas trop lent*“, 4/4, „*déclamé*“ — tema fiind

expusă de violina întâi, în re bemol major, în mers treptat, descendent, în structura și atmosfera cvartetului în la minor; celelalte instrumente acompaniază armonic, în double-coarde, în note întregi — totul lăsînd impresia unei melopei ce se desfășoară pe un fundal sonor armonic.

6. „*Quatuor à cordes*“ [în fa minor]. O primă variantă a acestui cvartet se află în mapa 29 (număr de inventar 2865): fragmente de partitură (9 foi izolate, pe versoul cărora se află notate schițele unei alte lucrări, neidentificată), totul fiind scris cu cerneală neagră. Semnătura și grafia scrisului ne determină să-l fixăm în timp în jurul anului 1897.

O a doua variantă a acestui cvartet se află tot în mapa 29 (nr. inv. 2873): 16 file, scrise cu cerneală neagră pe o singură față. Aici pot fi descifrate și alte schițe ale unor lucrări neidentificate, scrise cu creionul sau cu cerneală neagră. Pe versoul uneia din file, numerotată cu cifra 3, se poate citi ciorna unei scrisori a lui Enescu, scrisă cu cerneală neagră în limba franceză, fără dată, fără adresă, fără semnătură: în cuprinsul acestei ciorne de scrisoare face precizarea că lucrează la o „*Suită românească*“.



Cvartetul este structurat armonic și aproape integral compus în formula ritmică a trioletelor. În ce privește dimensiunile lui, nu putem face acum nici un fel de precizare, întrucît filele sînt răspîndite și în alte mape; la o eventuală catalogare a manuscriselor lui Enescu, atunci cînd toate aceste file izolate vor fi identificate și organizate, se vor putea face referiri mai complete. Prima parte începe în *Moderato*, cu indicația de metronom: pătîrimea = 88 (de altfel singura indicație metronomică întîlnită în aceste zece cvartete), în măsurile alternative 3/4 și 9/8, cu o temă armonică, expusă de cele 2 violine și violă, în timp ce violoncelul, în pizzicato, acompaniază în figurații melodice. Observăm indicații de nuanțe și de arcuș, mai numeroase ca în cvartetele anterioare. La pagina 16, cvartetul se întrerupe brusc, Enescu notînd schițe ale unei alte lucrări (probabil o *Fantezie pentru pian și orchestră*).

7. „*Quatuor à cordes*“ [în do major]. Manuscrisul are doar 2 pagini, pe care sînt scrise, cu cerneală

neagră, 31 de măsuri din prima parte a unui *Cvartet de coarde în do major*, semnat de Enescu în incipit. Acest fragment de partitură poate fi cercetat în Muzeul „George Enescu” din București, în mapa 29 (număr de inventar 2869) și credem că a fost scris înainte de anul 1900, atunci când era elev al Conservatorului din Paris.



Georges Enesco
Quatuor à cordes (Do majeur)

7 Allegro assai moderato, un poco maestoso
allargando

VI. I *ff*

VI. II *ff*

Via *ff*

Vic. *ff*

a tempo

ff *pp*

ff *pp*

ff *pp*

ff *pp*

Partea întâi a acestui cvartet începe într-o mișcare de Allegro assai moderato, un poco maestoso, cu toate instrumentele la unison (violoncelul în octavă), ferm, cu note punctate, după două măsuri făcând o cadență pe treapta a treia, după care continuă într-o structură armonică asemănătoare. În ceea ce privește structura ritmico-melodică și atmosfera de început, acest cvartet de coarde are unele afinități cu *Octetul în do major*, op. 7, compus în anul 1900. Se observă numeroase intervenții cromatice și multe indicații de nuanță și expresie.

8. *Quatuor à cordes* [în re major]. Manuscrisul are doar două file, cu trei pagini (57 de măsuri) scrise cu cerneală neagră, nesemnate de Enescu, nedatate și fără titlu (mapa 29, număr de inventar 2868). Pe cea de a patra pagină sînt notate schițe ale unei alte lucrări (deocamdată neidentificată). Acest *Cvartet de coarde în re major*, cu un vădit caracter armonic și compus probabil înainte de anul 1900, este scris în 6/4, avînd notat, ca indicație de tempo, „Doucement mouvement”.

Violina întâi și violoncelul expun, în octave, o temă largă, expresivă, în valori mari (19 măsuri),

Georges Enesco
Quatuor à cordes (Re majeur)

8 Doucement mouvement

VI. I *p*

VI. II *p*

Via *p*

Vic. *p*

în timp ce violina a doua și viola susțin o lungă pedală pe fundamentală. După un salt ascendent de cvintă, tema principală coboară treptat, ca apoi să urce din nou și să coboare iarăși printr-un salt mare de octavă. În continuare, cvartetul se desfășoară polifonic, în valori mari, pe aceeași pedală continuă a violei.

9. *Quatuor à cordes* [în do diez minor]. Alte două file, cu trei pagini scrise cu cerneală neagră (55 de măsuri) conservă un început de *Cvartet de coarde în do diez minor* (mapa 29, număr de inventar 2871), compus probabil tot înainte de anul 1900 (manuscrisul nu are titlu, nu este semnat și nici datat).

Georges Enesco
Quatuor à cordes (Do# mineur)

9 Adagio

VI. I *p*

VI. II *p*

Via *p*

Vic. *pizz* *p*

mf

pp

Acest cvartet are un început în Adagio, cu tema enunțată de violina a doua și de violă la unison, apoi de violina întâi la octavă, peste 9 măsuri, în timp ce violoncelul, în pizzicato, susține totul cu figurații armonice, preluate apoi de violina a doua, și de violă. Indicații dinamice și de arcuș sînt prezente destul de des în acest cvartet.

10. „*Quatuor à cordes (sol dièse mineur)*“. Manuscrisul are 9 pagini scrise cu cerneală neagră (156 de măsuri), este semnat de Enescu, dar nedatat. Ținînd seama de structura lucrării, de grafia semnăturii și a întregii lucrări, socotim că acest cvartet a fost compus în jurul anului 1905. În partitură se observă corecturile făcute ulterior de Enescu. În același loc (mapa 29, număr de inventar 2864 A și B) se găsește o a doua variantă a *Cvartetului de coarde în sol diez minor*: 10 file scrise cu cerneală neagră pe o singură pagină (209 măsuri). Această a doua variantă prezintă importante modificări tematice, armonice și de travaliu.

Georges Enescu
Quatuor à cordes (Sol mineur)

10 Adagio

II
Très lent et contemplatif

Cvartetul începe în Adagio, în 4/4, cu tema la violă „avec sourdine“ — o temă largă, expresivă, ce va fi preluată în canon de celelalte instrumente, pe rând, după fiecare perioadă de 16 măsuri, cu un acompaniament figurativ dens, destul de variat ca structură, cu pasaje cromatice și cu inflexiuni modulatorii. După măsura 86 intervine o schimbare de tempo, Vivace, în 2/2, în do diez minor, pînă la măsura 206, după care urmează Tempo I (Adagio) în do major, în 4/4. După trei măsuri, partitura se întrerupe...

Se observă aici o evidentă îmbogățire a mijloacelor de expresie, o măiestrie evidentă în alegerea și expunerea temelor, în polifonia acompaniatoare instrumentală, în indicațiile agogice și dinamice, care vor atinge un punct maxim în *Cvartetul de coarde op. 22, nr. 2, în sol major*. Regretăm faptul că această parte de cvartet se întrerupe la măsura 209, însă el ar putea fi completat și executat în sala de concert, existînd repere suficiente pentru reconstituire (ne referim la a doua variantă, nr. inv. 2864 B).

11. „*Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle*“ [în do major]. Manuscrisul acestui cvartet de coarde se păstrează în Muzeul „George Enescu“ din București, în mapa 29 (număr de inventar 2863 și 2865 A—B). Lucrarea ne-a rămas în trei versiuni și este datată de compozitor: „Cracalia-Dorohoi, ce 11 7-bre 1906“, indicație prețioasă, scrisă de Enescu la sfîrșitul primei părți din versiunea întâi.

Prima versiune a cvartetului (nr. inv. 2863) are 17 file, 33 de pagini scrise cu cerneală neagră: partea I, Modérément, în măsură de 4 timpi, 29 de pagini, 308 măsuri; partea II, Très lent et contemplatif, în 3/4, patru pagini scrise cu cerneală neagră, 55 de măsuri. Revenirile și corecturile lui Enescu se observă cu ușurință în paginile lucrării.

I
Georges Enescu
Quatuor à cordes (Do majeur)

Modérément

Cvartetul este scris în do major și începe cu o pedală, în triolete, pe fundamentală, la violoncel, tema fiind enunțată de violă, ascendent, în mers arpeggiat și treptat, cu unele pasaje cromatice. Cvartetul are, în general, o structură polifonică, cu dese inflexiuni modulatorii. Transpus în mi bemol major, cu importante transfigurări ritmice și de travaliu tematic, acest început de cvartet îl recunoaștem în incipitul *Cvartetului de coarde op. 22, nr. 1, în mi bemol major*, compus de Enescu în 1919—1920.

Partea a doua este scrisă tot în do major. Tema este adusă de violina întâi, arpeggiat, cu indicații precise de expresie, fiind susținută armonic de celelalte instrumente. După 55 de măsuri, manuscrisul se întrerupe brusc, la pag. 33.

A doua versiune a cvartetului (nr. inv. 2865 A) este notată pe un manuscris finit, frumos caligrafiat de Enescu cu cerneală neagră pe 5 pagini (a cincea incompletă). Enescu a notat aici titlul lucrării, dar nu a semnat-o și nici nu a datat-o. Acest manuscris reprezintă propriu-zis copia fidelă a primei versiuni, cu singura deosebire că toate indicațiile agogice, dinamice și de arcuș sînt scrise în limba italiană, în timp ce în prima versiune ele erau notate în limba franceză. (Pînă și denumirile instrumentelor din incipitul cvartetului sînt scrise aici în limba italiană). Corecturile evidente din prima versiune sînt preluate direct în cerneală, în cea de a doua, de unde putem deduce că aceasta este ulterioară. Structura melodică, polifonică și ritmică este aceeași, fără nici un fel de modificare. Desigur că această nouă versiune a fost scrisă ulterior datei din prima versiune.

A treia versiune a *Cvartetului de coarde în do major* (nr. inv. 2865 B) a devenit aproape o nouă partitură: fără titlu, nesemnată și nedată, dar splendid caligrafiată de Enescu pe 10 pagini (106 măsuri), cu corecturi numeroase, identificabile în pag. 2, 9, 10 etc.; chiar din măsura a șaptea, Enescu aduce un nou conținut melodic și armonic, păstrînd doar pedala de la violoncel. În general merge spre o simplificare a travaliului, spre o anumită limpe-

zime, renunță la unele figurații de la violina a doua (măsurile 11—18), renunță apoi și la pedala de la violoncel, acordându-i pasaje de acompaniament figurativ. Introduce în pag. 3 o modificare metrică (măsura 3/2). De câte ori readuce tema, îi conferă un alt suport polifonic față de versiunea întâi. Modificările metrice sînt substanțiale, Enescu introducînd în contextul acestei versiuni măsuri noi, formule de acompaniament noi, cu pasaje de legătură între teme. De asemenea, temele sînt modificate, cu o oarecare tendință de cromatizare, fapt ce dovedește că Enescu a revenit asupra acestui cvartet de coarde mult după data compunerii lui, așa cum de altfel a procedat și cu alte lucrări, și în special cu cel de al doilea cvartet op. 22, în sol major. Regretăm faptul că nu ne-a rămas această versiune în întregime, pentru a o putea asculta chiar în sala de concert.



În aceste zece cvartete de coarde predomină, în general, un travaliu contrapunctic, și mai puțin unul armonic. Temele sînt alese cu grijă, Enescu urmărind o anumită expresivitate de structură, potențată printr-o mare capacitate de invenție tematică. Regretăm nespuse că ne lipsesc dezvoltările, fapt ce nu ne permite să facem unele considerații asupra formei acestor cvartete. În zece cvartete, doar trei teme principale pornesc în mers ascendent; două din ele au un debut descendent; trei teme, după un salt ascendent de cvintă perfectă, devin descendente, de unde am conchide că, în majoritate, temele au un incipit descendent, dar nu mai puțin expresiv, desigur; alte două teme păstrează în general o direcție orizontală, avînd unele oscilații suitoare sau coboritoare, care nu le alterează însă caracterul. Adesea, în expunerile tematice, observăm evidente tendințe de cromatizare, ale căror resurse le putem observa în însăși polifonia travaliului tematic. Tonalitatea majoră predomină (șase cvartete), patru fiind scrise în do major (nr. 1, 3, 7 și 11).

În ce privește tempoul inițial, cel mai frecvent este notat în mișcare rară, Adagio (nr. 1, 3, 4, 9 și 10), apoi în mișcare mai puțin rară, moderată (nr. 5, 6, 8 și 11); numai un singur cvartet începe în

Allegro. Cinci cvartete au o structură binară, iar cinci ternară.

În ultimele cvartete se observă un progres evident în scriitura instrumentală, un anumit rafinament, pe care Enescu l-a dezvoltat ulterior atît în muzica de cameră, cît și în muzica simfonică. Socotim că acest rafinament în scriitura instrumentală și l-a format la școala cvartetului de coarde.

Din toate aceste cvartete, doar trei ar putea fi executate în sala de concert: *Cvartetul în do major* (1896), integral (nr. 3 în prezentarea noastră), partea a patra din *Cvartetul în do major* (1897 — nr. 4 din prezentarea noastră) și partea întâi din prima versiune a *Cvartetului în do major* (1906 — nr. 11 din prezentarea noastră). Celelalte opt constituie excelente materiale de studiu, pentru cercetarea procesului de creație enescian.

Cvartetele rămase în manuscris sînt expresia unei munci intense și pasionate de creație, iar faptul că Enescu a lucrat mult în domeniul muzicii de cameră, al cvartetului de coarde mai ales, demonstrează voința fermă a muzicianului de a stăpîni pînă la perfecțiune meșteșugul componistic. A lăsat deoparte aceste lucrări — nenumărate pagini finite de muzică de cameră — pe care nu le-a considerat definitive, nu le-a trecut în lista creației sale, dar le-a păstrat în manuscris, probabil în intenția de a le relua și a le da forma ideală de exprimare. Căci după ce a compus aceste zece cvartete de coarde într-o perioadă scurtă, de 12 ani, fie și numai „pentru a-și face mîna de compozitor și a-și exersa spiritul“, Enescu părăsește acest gen de creație și nu revine la el decît peste o altă perioadă de zece ani cînd compune *Cvartetul de coarde op. 22, nr. 1, în mi bemol major* (1919—1920). Treizeci de ani mai tîrziu (1951), în amurgul activității sale de compozitor, George Enescu desăvîrșește una din capodoperele sale — *Cvartetul op. 22, nr. 2* — încheind un ciclu de creație al cărui început a fost dominat parcă de cvartetul de coarde.

(va urma)

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

La cea de a XXI-a ediție (aprilie, 1975) a Concursului Internațional de pian „Maria Canals“, desfășurată la Barcelona, tinăra pianistă Dana Protopopescu a obținut prima medalie. În decursul anilor de studii la Conservatorul din Bruxelles, Dana Protopopescu a mai dobîndit și alte distincții: „Laure van Cutsem“, „Tenuto“, etc.

Ordinea laureaților concursului „Maria Canals“ în acest an a fost următoarea: Marioara Triffan (U.S.A.), Andrea Bonata, Roberto Cappello, Raimondo Campisi (Italia), Dana Protopopescu (România) —

prima medalie, Ana M. Jastrezebska (Polonia), Mioko Kato, Toshito Maruyama, Chieko Oku (Japonia), Luis Ascot (Argentina), medalii. Diplome de onoare au obținut: Sanoko Maejima (Japonia), Luis Angel Sarobe (Spania), Johannes Bosch (R.F.G.), David Earl (Africa de Sud) și Nobutatau Kawashime (Japonia). La cele două probe eliminatorii s-au prezentat 116 concurenți din 29 țări.

C. R.

Interviu cu prof. Alexandru Rădulescu

— *Caracterul prodigios al memoriei enesciene a intrat de mult în legendă. Ați avut prilejul să constatați personal acest lucru?*

— Un mare artist și pedagog, Vincent D'Indy, a spus cîndva: „Dacă printr-o absurdă și catastrofală întimplare, opera scrisă de Beethoven ar fi distrusă... nu cunosc decît un singur om, dintre toți cîți trăim astăzi, care ar putea să o refacă în întregime, și acesta este George Enescu.“ Întrebîndu-l pe marele nostru muzician dacă este într-adevăr așa, mi-a răspuns cu un ton care exprima modestie: „Nu totul. Simfoniile, cvartetele, triourile, *Fidelio*, *Missa*.“ Cu alte cuvinte, aproape totul. Cunoșcîndu-l îndeaproape, pot afirma că își însușise în întregime operele unor școli și epoci de la Wagner pînă la Balakirev.

— *Ați avut, fără îndoială, nenumărate prilejuri de a-l vedea pe marele muzician manifestîndu-se ca violonist, pianist sau dirijor...*

— N-aș putea spune exact de cîte ori l-am ascultat cîntînd la vioară, dar pot afirma că cine l-a auzit nu-l mai poate uita. Îmi răsună încă în urechi tonul de o inefabilă căldură sufletească și port în amintire momentele de farmec pe care le crea, atunci cînd se așeza la pian. La pupitrul de dirijor? Cine oare va reuși să-l evoce vreodată în această ipostază? Învăluia irezistibil orchestra, transfigurat de intensitatea emoțiilor ce se transmiteau într-un continuu flux și reflux de la el la orchestră și apoi la public.

— *Cînd l-ați văzut pentru prima oară?*

— Era în toamna anului 1916, în plin război mondial. Nu pășisem încă pragul adolescenței. Faima ilustrului nostru artist îmi aprinsese imaginația, personalitatea sa îmi trezise admirația. Începuse să capete în mintea mea de copil proporții de legendă. Pretutindeni vedeai oameni forfota, spitalele gemeau de răniți, era o atmosferă încărcată de griji și încordare. Într-una din sălile Spitalului Militar, instalat temporar în localul fostului Liceu „Sf. Gheorghe“, s-a anunțat participarea lui Enescu la o reuniune alături de cîntăreții: George Folescu, Jean Atanasiu, Vasile Rabega, Costescu Duca, ș.a. Sala era ticsită. Se aștepta apariția artiștilor. La ora fixată a apărut însă numai George Enescu, a cărui punctualitate era uimitoare. Îmi vine greu să redau impresia pe care a lăsat-o apariția sa asupra sufletului meu de copil. Era în floarea vîrstei. Abia împlinise 35 de ani. O înfățișare cu adevărat impunătoare, degajînd vigoare și vitalitate robustă, învăluite de privirea sinceră a ochilor săi al-

baștri-verzui ațintiți parcă spre tainice depărtări. Enescu trebuia să cînte la vioară. Ne-prezentîndu-se însă pianistul acompaniator, s-a așezat fără nici o ezitare pe scaunul din fața pianinei. Majoritatea ascultătorilor din sala de spital făceau cunoștință pentru prima oară cu un astfel de instrument. Intuind acest lucru, Enescu începe a fluiera o doină, acompaniîndu-se discret, tremolat, vraja cîntecului său așternîndu-se asupra tuturor ca un balsam, ca o mîngîiere. Așa l-am cunoscut pe Enescu. Și ceea ce imaginația mea de copil reținuse la această primă apariție, nu s-a dezmințit niciodată, mai tîrziu, de-a lungul anilor.

— *V-am ruga să vă referiți la perioada „cvartetelor“ pe care le-ați interpretat alături de maestru, împreună cu Constantin Bobescu și Theodor Lupu.*

— În toamna anului 1941, Ionel Perlea — pe atunci directorul Operei — mi-a comunicat dorința lui Enescu de a alcătui un cvartet, care a purtat numele ilustrului muzician: el la vioara I, Constantin Bobescu — vioara II, eu la violă și Th. Lupu la violoncel. După cîteva observații despre caracteristicile și valoarea cvartetelor beethoveniene (pe care și le însușise de la profesorul său, Helmesberger al cărui bunic cîntase cu Beethoven), am început repetițiile cu Cvartetul nr. 7, op. 59, mi-gălînd cîte 5—6 ore pe zi, după care Enescu declara cu un aer satisfăcut: „Astăzi ne-am cîștigat dreptul la masă“. Cu ocazia repetițiilor cvartetelor, Enescu și-a lăsat dezvăluite două din multiplele sale calități: nu-și impunea niciodată personalitatea spre a o înăbuși pe a noastră, ci dădea impresia unei colaborări colegiale, pe plan de egalitate, ceea ce făcea să ne apropiem de desăvîrșire; excepționala sa putere și dragoste de muncă dîndu-ne prilejul să descoperim intențiile beethoveniene nesemnificate în partitură. Posesor al unei uimitoare tehnici a arcușului, schimba la fiecare revenire felul de execuție, păstrînd însă de fiecare dată linia amplă a stilului.

Se apropia clipa primului concert public. Eram înfrigurați, pătrunși de răspunderea pe care o aveam cîntînd alături de Enescu. Simțînd parcă acest lucru, pentru a risipi din primele clipe intimidarea, ne-a apropiat tainic de

el, prin privirea sa adîncă și magnetică, con-topindu-ne parcă într-un singur executant cu mai multe mîini. Nu știu dacă altor artiști li s-a întîmplat să trăiască asemenea clipe! Pentru mine însă momentul va rămîne de neuitat.

— *Muzica de cameră a ocupat întotdeauna un loc central în preocupările lui George Enescu, creator sau interpret al acesteia. Sonatele, cvartetele și celelalte lucrări de acest gen compuse de el în cuprinsul a peste o jumătate de veac de activitate creatoare sînt considerate, pe drept cuvînt, printre cele mai de seamă opere ale artei muzicale românești. Ce ați mai putea destăinui sub acest aspect?*

— Dacă lucrările sale de cameră se bucură în zilele noastre de o popularitate mereu crescîndă, cucerind rînduri tot mai largi de admiratori entuziaști, în țară și peste hotare, despre Enescu interpret al muzicii de cameră nu se știe poate îndeajuns. Desigur, rolul uriaș pe care marele muzician l-a avut în dezvoltarea vieții de concert din țara noastră este cunoscut tuturor, dar în ceea ce privește concepția sa de redare a muzicii diferiților compozitori și stilul său interpretativ, mărturiile ce s-au păstrat sînt din nefericire prea puține. Tălmăcirile sale muzicale, așa cum sînt ele încrustate pe discuri și în amintirile încă vii ale muzicienilor ce l-au cunoscut, pot constitui pentru tinerele generații de interpreți un bogat izvor de învățăminte.

George Enescu a fost, și în domeniul muzicii de cameră, unul dintre cei mai străluciți interpreți ai vremii sale. Violonistul de renume mondial simțea cea mai deplină satisfacție artistică nu în executarea lucrărilor de mare virtuozitate instrumentală, ci dînd viață partiturilor de profund conținut ale muzicii de cameră. Cu deosebit entuziasm, George Enescu s-a străduit să răspîndească, în țara noastră și în rîndurile publicului și muzicienilor, gustul pentru acest gen. Pentru a face cunoscute creațiile muzicii de cameră, el a organizat numeroase cicluri de concerte. Pe lângă importantul rol educativ ce l-au avut, aceste manifestări au constituit evenimente artistice de cea mai mare însemnătate. Un astfel de ciclu a fost acela al cvartetelor de Beethoven la care m-am referit. În dragostea lui George Enescu pentru tineretul muzical și în dorința sa fierbinte de a-l apropia de muzica de cameră și de a-i prezenta capodoperele genului, a inaugurat ciclul cvartetelor de Beethoven la Conservator în grelele condiții ale războiului (1942). Munca de pregătire a fost deosebit de instructivă. Atunci s-a dezvăluit cu plenitudine concepția interpretativă a marelui muzician și s-au arătat roadele metodei sale de lucru. „Începem cu cvartetele grele — spunea Enescu. Dacă vom cucerii fortărețele mari, cele mici vor cădea de la sine“. Și, într-adevăr, repetițiile au început prin abordarea celor mai

FORMAȚIUNEA CVARTETULUI

„GEORGE ENESCU“



grele lucrări din ciclul cvartetelor beethoveniene. Ca un fel de exercițiu zilnic, înaintea fiecărei repetiții era cîntată *Marea Fugă* op. 133, lucrare care, prin îndrăzneala concepției și neobișnuita dificultate instrumentală, depășește tot ce s-a realizat în această direcție. George Enescu puna un deosebit accent pe interpretarea propriu-zisă, urmînd ca problemele de ordin tehnic să fie rezolvate în mod individual, în afara repetițiilor de ansamblu. George Enescu cerea în primul rînd expresivitate; virtuozitatea sa instrumentală nu înăbușea niciodată prospețimea sentimentului, corzile vioarei răspundeau întotdeauna corzilor sufletului.

Sînt cunoscute tuturor nenumăratele succese repurtate de Enescu de-a lungul unei cariere triumfale. Atît în Europa cît și în America, pretutindeni unde vioara lui și-a împrăștiat vraja, a lăsat amintiri de neșters. Grijă deosebită pentru redarea fidelă a conținutului emoțional al muzicii prin mijloacele cele mai adecvate, cele mai apropiate de tradiția și de spiritul lucrărilor respective și în același timp totală trăire artistică, caracterizează activitatea de interpret a lui George Enescu. În acest sens tălmăcirea dată de el cvartetelor de Beethoven a fost un înalt exemplu de realizare artistică în care interpretul a ajuns să se identifice cu creatorul operei muzicale.

Pentru martorii acelor momente de împlinire artistică, impresia rămîne și astăzi la fel de puternică. Consider că tot ce este în legătură cu figura lui George Enescu aparține tuturor, așa cum a aparținut și el. În anul cînd comemorăm două decenii de la mult regretata sa dispariție, nădăjduiesc că toate aceste gînduri și amintiri vor folosi la întregirea datelor destinate să statornicească pentru posteritate figura de om și de artist a marelui nostru muzician.

Constantin RĂSVAN

Omagiu fiilor Ialomiței

Continuând frumoasa tradiție a vizitelor de cunoaștere a realizărilor oamenilor muncii din diferite centre și județe ale țării, precum și de sprijinire a vieții culturale și artistice, un grup de compozitori și muzicologi în frunte cu Ion Dumitrescu — Președintele Uniunii compozitorilor din R.S. România — au participat, între 25—26 aprilie a.c., la manifestările artistice, ce au avut loc sub genericul „Omagiu fiilor Ialomiței“, găzduite de noul edificiu al Casei de Cultură a Sindicatelor din Slobozia.

Organizate din inițiativa Radioteleviziunii Române și a organelor de partid și de stat ale județului Ialomița, cu sprijinul Uniunii compozitorilor din R.S. România, manifestările ce s-au desfășurat la Slobozia au avut un dublu scop: cunoașterea și prețuirea marilor noștri muzicieni — născuți pe meleaguri ialomițene — Ionel Perlea, Gheorghe Folescu, Mihail Vulpescu, cit și un contact nemijlocit cu județele țării — în special cu acelea în care pînă nu de mult nu exista o viață muzicală — în valorificarea potențelor muzicale, formațiilor de amatori.

Astfel, Radioteleviziunea Română s-a străduit ca aceste concerte să aibă o ținută de înalt prestigiu interpretativ, prin participarea Orchestrei de Studio și a Orchestrei de muzică populară dirijate de Carol Litvin și Gheorghe Vancu, prin colaborarea unor cîntăreți de frunte ai Operei Române — Nicolae Florei, Pompei Hărășteanu, Ioan Hvorov, — a reputatului cvartet bucureștean „Academica“, cit și a unor prestigioși interpreți de muzică populară; de asemenea și-a dat concursul și

corul Sindicatului Învățămînt din Slobozia, dirijat de Claudiu Negulescu.

Cu același prilej, grupul de compozitori a participat și la un dialog cu îndrumătorii culturali și numeroși profesori de muzică din județ, în cadrul căruia au fost discutate aspecte ale vieții cultural-muzicale românești, cit și unele date privind pe muzicienii omagiați.

De asemenea au fost vizitate și unele realizări ale oamenilor muncii din județ: Complexul sanatorial Amara și Ferma de Stat de la Ograda, obiective care dovedesc hărnicia și buna gospodărire a minunaților oameni din Cîmpia Bărăganului, obiective cu care nu se poate mîndri orice județ.

Programul concertelor s-a bucurat de o notă aparte. Ea a fost dată tocmai de prezența — pe lângă alte creații — a șapte lucrări de muzică românească, aflate în repertoriul lui Gh. Folescu, precum și a două creații în primă audiție mondială: Adagio de Ionel Perlea și Tristia, lucrare compusă în memoria lui Ionel Perlea de către Theodor Grigoriu.

Realizatorii acestor concerte, Radu Gheciu și Claudiu Negulescu, alături de entuziaștii Gheorghe Glodeanu — secretar cu propaganda pe județ și Petre Dobrescu — președintele Comitetului județean de Cultură și Educație Socialistă, au conferit manifestărilor un conținut reprezentativ pentru dimensiunile neobișnuite ale personalităților celor omagiați, evocați de astă dată chiar pe meleagurile lor natale, în inima Bărăganului, ce freacă de marile prefaceri ale României socialiste.

Publicăm mai jos cuvîntările rostite cu prilejul concertelor care au avut loc în cadrul manifestărilor „Omagiu fiilor Ialomiței“.

○ manifestare cu valoare simbolică

Concertele care se desfășoară în aceste zile, cu programe simfonice, vocal-orchestrle, de cameră și de muzică populară au darul de a omagia trei personalități muzicale de seamă care au pornit în lume din județul Ialomița. Totodată, melodiile și armoniile care răsună în aceste zile se îndreaptă, ca un omagiu către cei care participă la aceste evenimente artistice, spre cei care cu entuziasm și inimă deschisă au știut să le organizeze.

Un concert de muzică românească de cameră este deopotrivă prilej de bucurie și de cunoaștere, fiindcă un astfel de concert are darul de a ne face să vibrăm laolaltă sub puterea de impresionare a unor creații reprezentative și de a pătrunde împreună în lumea unei arte de aleasă calitate.

Concertul de astăzi are un caracter simbolic. Mai întii avem ocazia de a asculta împreună pagini create de muzicianul Ionel Perlea, cu peste cinci decenii în urmă, pagini care au dobîndit în muzica românească o valoare antologică. Și la un loc cu muzica lui Ionel Perlea vom asculta astăzi pagini de asemenea de valoare antologică, semnate de George Enescu, Ion Dumitrescu și Radu Paladi.

Din marea frescă a muzicii instrumentale de cameră realizată pe pămîntul României vom dărui atenția noastră unor fragmente, în ideea de a reveni de aici înainte în ospitalierul dumneavoastră orăș, cu gîndul și dorința de a continua aceste începuturi. Din acest punct de vedere, cred că putem conferi concertului de astăzi o semnificație simbolică.

Ne bucură nespuse de mult faptul de a putea spune cu glas tare și fără nici un fel de rețineră că în

secolul XX există o școală românească de Cvartet de coarde care ocupă un loc de frunte în lumea muzicii de acest gen. Acest fapt real ni se relevă când însumăm contribuțiile unor meșteri de seamă care au reprezentat și reprezintă cu succes acest gen, dificil și dintre cele mai înalte ale muzicii instrumentale; și se cuvine să amintim aici numele unor promotori, ca de pildă: George Enescu, Ionel Perlea, Theodor Rogalski, Mihail Jora, Mihail Andricu, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Marțian Negrea, Sabin Drăgoi, Alfred Mendelsohn, Zeno Vancea, Tudor Ciorrea, Theodor Grigoriu, Pascal Bentoiu, Anatol Vieru, Radu Paladi, Mircea Chiriac, Dumitru Capoianu, Dumitru Bughici, la care se adaugă numele altor zeci de trudituri pe tărîmul artei sunetelor, care au contribuit efectiv la dezvoltarea acestui gen, fără a uita de un pionier român în acest domeniu, cum a fost Constantin Dimitrescu.

Dacă pe făgașurile tradiției și cele ale contemporaneității lucrurile se leagă într-un chip atât de armonios, apoi la fel în planul interpretării muzicale, viața muzicală românească arată deschideri spre orizonturi tot mai largi. Faptul că solii concertului de astăzi sînt laureați ai unor Concursuri internaționale de prestigiu, cum sînt cele de la Liège, München și Geneva ne face să ne amintim cu mîndrie și de activitatea altor formații de frunte, care marchează actualitatea noastră, conferindu-ne încredere deplină în rosturile sociale și artistice ale muzicii de cameră în patria noastră socialistă. Însăși existența festivalului anual al muzicii de cameră de la Brașov și promițătoarele rezultate ale concursului național pentru cvartete de coarde studențești, concurs ce se desfășoară în cadrul festivalului muzicii de cameră, atestă tradiția unor evenimente artistice de excepție care nu prea au seamă în lumea contemporană.

Acest succint tur de orizont ne permite să prețuim primul loc pe care-l rezervăm în cadrul concertului de astăzi, părții inaugurale din *Cvartetul de coarde*, opus 10 de Ionel Perlea. Făurită la începutul anilor 20, în plină perioadă de formare a muzicianului, această muzică spumoasă, plină de sevă și de voce bună, ne sugerează figura unui compozitor care scrutează cu ochi arzători peisajul muzical al vremii sale, știind să se orienteze, să găsească criteriile de referință pentru definirea unui stil propriu, în prețuia formării și consolidării școlii românești de compoziție. Vom găsi și-n această primă parte de cvartet semnele unui anume lirism, ale unei generozități în expresie, semnele unui echilibru în forma și mesajul muzicii, lucruri definitorii pentru arta modernă, rodită sub cerul României.

Partea lentă din *Cvartetul de coarde în Sol major* de George Enescu ne comunică esențe filozofice ale unui muzician de elită care s-a numărat și se numără printre cei mai mari muzicieni din cîți a cunoscut pînă în prezent secolul XX. Emoția noastră sporește cînd realizăm ideea că această capodoperă a fost desăvîrșită în mijlocul secolului nostru, la începutul anilor 50, și cînd realizăm ideea că pînă la această culme, marele Enescu a meditat cinci decenii, pentru a conferi cea mai perfectă expresie aspirației sale.

Prima parte din Cvartetul în do major de Ion Dumitrescu este mărturia vie și vlăstarul primăvăratec, bogat în semnificații, al unui moment istoric în arta cvartetului de coarde românesc, cînd începînd cu anul 1947, s-a pus piatra de temelie a unei construcții înalte și trainice, construcție unde una din coloanele solide este însuși *Cvartetul de coarde* de Ion Dumitrescu, prin vigoarea melodiilor de cîntec și de joc românesc, prin armonia liniilor măiestrite ce străbat această creație de autentică vibrație românească și de impunătoare organicitate stilistică.

În acest spirit se așează și ultima piesă a concertului oferit de cvartetul „Academica” al Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu” din București, și anume, finalul din *Cvartetul de coarde în do minor*, de Radu Paladi. Este încă o dovadă a puterii de transfigurare a valorilor artistice și epice proprii artei populare, un exemplu de preluare și de diversificare a sugestiilor existente în albia tradiției fertile, o muzică care poartă pecetea unei personalități distincte.

Și acum rămîne muzicii să se adreseze sensibilității și receptivității dumneavoastră; este rîndul artei de a ni se destăinui pe de-a-ntregul, prin intermediul admirabilului instrument care este cvartetul de coarde, pentru a conferi întrunirii noastre cea atmosferă sărbătorească, de care dorim din suflet să avem parte cu toții.

Wilhelm BERGER

Ionel Perlea

Cu cîțiva ani în urmă viața muzicală a țării noastre marca un eveniment memorabil: concertele susținute aici, în țară la noi, de marele dirijor român Ionel Perlea care a ținut să-și încheie acasă, printre noi, o strălucită carieră artistică.

În ciuda îndelungatei sale absențe de un sfert de veac, absență în care Perlea era totuși mereu prezent printre noi prin înregistrările sale cu mari orchestre din străinătate transmise de posturile noastre de radio și prin știrile din presă care ne ofereau posibilitatea să-i urmărim activitatea intensă ce desfășura în cele mai mari centre muzicale ale lumii, emoția revederii, și de o parte și de cealaltă a fost mare. Punctul culminant al acestei revederi cu țara l-a constituit, cum era de așteptat, vizita marelui muzician la Ograda ialomițeană.

— „Aici la Ograda. simt că am renăscut, declară cu acel prilej Perlea; nicăteri susurul apei nu e mai frumos ca la Ograda. Aici și frunzele, și firele de iarbă, și spicele de griu, și ploaia cîntă...”

Am venit să ascult aici la noi toată această cîntare care îl înalță pe om. Toate laolaltă dau un cîntec așa de frumos că merită oboseala călătoriei!”

„Se născuse pe aceste meleaguri, a căror amintire îi va lumina întreaga viață și va reveni mereu tulburătoare, poate cu atât mai obsedantă cu cît va fi

mai departe de țară, în cumplita singurătate a marilor metropole.

Ca și Enescu sau Lipatti, datorită unor împrejurări speciale a avut posibilitatea să studieze muzica în străinătate încă de copil, cu cei mai mari maeștri ai timpului. La München sau la Leipzig se afirmă din primul moment ca un student eminent, dovădind marele său talent și ilustrând în chip strălucit minunatele însușiri artistice care sălășluiesc în sânul înzestratului nostru popor. Are ocazia să vadă la pupitru pe Arthur Nikisch care cântase în orchestra condusă de Wagner la Bayreuth ; pe Felix Weingartner care studiasse cu Liszt la Weimar, pe Bruno Walter, asistentul lui Gustav Mahler, pe Wilhelm Furtwängler, pe Arturo Toscanini și încă mulți alții care reprezentau în prima jumătate a veacului nostru suprema artă dirijorală. Observator fin, atent, el trage cele mai aprofundate și subtile învățăminte din studiul acestor mari șefi de orchestră.

Dar înainte de toate învață să iubească și să respecte muzica în acea zonă amețitoare a piscurilor înalte, acolo unde prin tradiția transmisă direct din om în om, din artist în artist se păstra vie urlașa moștenire a clasicilor muzicii universale, Ionel Perlea este cucerit de exemplul marilor săi predecesori ; nu își găsește liniștea pînă nu își însușește o educație și o tehnică muzicală perfectă, care grefată pe o memorie excepțională îi dă posibilitatea să acumuleze un repertoriu imens. Era dotat cu o inegalabilă exigență artistică față de ceilalți, dar înainte de toate, față de sine însuși. Cînd se prezenta la pupitru cunoștea întregul program pe dinafară fie că era vorba de concert simfonic sau spectacol de operă ; aceasta îi oferea posibilitatea să urmărească o execuție ireproșabilă a ansamblului și în același timp să construiască în chip ideal arhitectura capodoperelor muzicale fără a neglija totodată nici cele mai mici detalii.

A slujit muzica românească din toate puterile închinîndu-i cei mai buni ani ai vieții cînd, în plină maturitate artistică, activînd ca dirijor și director al Operei Române din București, prim dirijor al orchestrei simfonice a Radioteleviziunii sau ca profesor la Conservatorul bucureștean aducea acestor instituții întregul prestigiu și strălucirea personalității sale artistice.

Cu prilejul a numeroase spectacole dirijate de el la Opera Română din București are ca solist printre alții pe Gheorghe Folescu, cei doi fii ai Ialomiței întîlnindu-se astfel în redarea capodoperelor muzicii universale și românești.

Ca și ceilalți mari dirijori — compozitori pe care i-am avut : Alfred Alessandrescu, Theodor Rogalski și Constantin Silvestri, el a lăsat un număr restrîns de compoziții muzicale. Printre acestea se remarcă o *Simfonie*, un *Concert pentru vioară și orchestră*, *Variațiuni simfonice*, un *Cvartet de coarde* distins cu premiul Enescu și alte cîteva.

Veșnic nemulțumit de sine, roș de îndoieli crea-toare, lucrările care ne-au rămas de la el poartă

peceata unei mari exigențe artistice, a stăpînirii unui înalt meșteșug componistic, a unui mesaj plin de noblețe și sensibilitate.

Am convingerea că dintre toate lucrările pe care le-a compus, cel mai mult iubea *Variațiunile Simfonice*, lucrare care era de altfel prețuită și de maestrul George Enescu care i-a dirijat-o la New-York.

Popularizarea lucrărilor rămase de la marii noștri maeștri constituie pentru Uniunea Compozitorilor o datorie de onoare pe care o îndeplinim cu dragoste și respect. În acest sens și cele mai reprezentative lucrări ale lui Ionel Perlea au fost tipărite, înregistrate și programate în concerte.

În anii războiului 1941—1944 l-am cunoscut îndeaproape pe marele muzician : îndeplinea pe atunci funcția de dirijor la Radio, la Operă și profesor la Conservator, unde i-am fost student. Era distant și închis în sine ; în fond un mare timid ; cei ce reușeau să se apropie de el aveau revelația unui om cald. Cuceritor, un suflet de adolescent, totdeauna dispus să sprijine tineretul și orice inițiativă în folosul muzicii românești.

Se bucura în fața orchestrelor, a tuturor muzicienilor și a publicului de un prestigiu imens. Pentru noi studenții el era exemplu viu al artistului autentic, erudit, înzestrat cu o memorie prodigioasă și o forță de muncă unică. Am fost nedumerit cînd la premiera Operei *Ariadna la Naxos* de Richard Strauss care a avut loc în clădirea vechiului Teatru Național, să îl văd pe Ionel Perlea la intrarea în fosă, emoționat, transfigurat, într-o adevărată transă. Îmi îngădui o întrebare : „Maestre, dumneavoastră atît de emoționat ? Nu ar fi bine să aveți și partitura cu dumneavoastră ? Oricum pe dinafară ? !...“

„Nu din cauza asta, îmi răspunse el, dar știi, această muzică mă răscolește. Și, apoi nici nu ar fi posibil : soliștii sus, fosa asta adîncă, orchestra de cameră mă obligă să dau intrarea fiecărui solist și instrumentist... Înțelegi acum !...“

Spectacolul a fost un adevărat triumf : Perlea se întrecuse pe sine ; sala întregă urmărea electrizată pe acest imens vrăjitor la a cărui comandă, uneori imperceptibilă, se împleteau polifoniile cele mai îndrăznețe, țîșneau armonii nebănuite, se acumulau tensiuni dramatice de nedescris.

Acesta era Ionel Perlea, marele șef de orchestră care a continuat să farmece și să emoționeze publicul operei Metropolitane din New-York, al Scalei din Milano, al Operei San Carlo din Neapole, al celei La Fenice din Veneția, al marilor săli de concerte din Statele Unite, Franța, Italia, Germania și atîtor alte centre artistice, purtînd pretutindeni cu cinste numele de român.

A strălucit pe firmamentul muzicii universale timp de cîteva decenii, a ars și s-a consumat fără economie pentru muzica românească și universală ca un meteorit a cărui flacără îi topește propria-i substanță.

Gheorghe Folescu

Celălalt mare fiu al Ialomiței sărbătorit astăzi, Gheorghe Folescu a văzut lumina zilei la Rosești.

Cu toate că nu a trăit pe aceste meleaguri decât în anii copilăriei, și el, ca și Ionel Perlea, le va purta în suflet întreaga sa viață și vor reveni cu stăruință în amintirile sale, în declarațiile făcute în repetate rânduri presei, în evocările tot mai dese cu trecerea anilor, a lumii de basm a copilăriei.

Se trăgea dintr-o familie de plugari ialomițeni. Tatăl său trudea din greu să întrețină familia, fiind plecat la muncă lungi perioade de timp.

Împreună cu natura Bărăganului, cu acel peisaj unic ce ne amintește inegalabilele pagini ale lui Alexandru Odobescu, se împletește amintirea mamei sale, o femeie de ispravă care crește cei patru copii fără să se plîngă, ba dimpotrivă își împodobește viața cîntînd și la muncă și la odihnă și la bucurie și la amar, iar seara își găsește puterea să-și adoarmă copiii, cîntîndu-le.

Ea este pentru copilul Gheorghită prima școală de muzică; de la ea prinde el dragostea pentru acel firicel de cîntec românesc pe care nu-l va părăsi niciodată.

Folescu își amintește cu emoție de ea. „*Ce minunat cînta mama! Ședeam nemișcat și ascultam cum i se modela vocea, chinîndu-mă totodată să pricep taina vorbelor cîntate. Ceea ce mă impresiona era însă melodia, o melodie lungă, un fel de doină plină de înflorituri — mama excela în asemenea broderii — care mă purtau pe aripile ei pînă departe pe malul Dunării...*“

Dar anii fericiți ai copilăriei trec repede și Gheorghită e trimis la învățătură la București: este dat la seminar, singura școală gratuită a acelor vremuri. Aci începe el o dată cu celelalte materii de învățămînt primul studiu organizat al muzicii clasice și al celei psaltice care va contribui la formarea artistică a interpretului de mai tîrziu a lui Boris Godunov și a lui Ion din *Năpasta*. Se remarcă printr-o mare dragoste pentru cînt și o voce de calitate și întindere, rar întîlnită; se produce ca solist la serbările școlare cu lieduri și arii de operă. Continuă studiul muzicii la Conservator ca student al vestitului interpret și pedagog Dimitrie Popovici-Bayreuth, de la acest mare cîntăreț învățînd meșteșugul marilor soliști de operă, arta și tehnica vocală.

Epoca începutului de veac despre care este vorba a fost marcată de un interes crescînd acordat cîntecului popular; are loc acum o adevărată descoperire a cîntecului popular. Muzicieni ca D. G. Kiriac, Ion Vidu, Gheorghe Dima, Tiberiu Brediceanu, Sabîn Drăgoi precum și o seamă de cărturari și învățători vrednici culegeau cu osîrdie cîntecul popular care mustea pretutindeni în toate teritoriile locuite de români. Aceste melodii prelucrate și interpretate de ansambluri corale valoroase erau cîntate în numeroase concerte și în turnee în țară și străinătate, în primul rînd trecînd munții într-o direcție sau cealaltă. A fost o contribuție de mare valoare și însemnătate pe care muzicienii acelor vremi au adus-o unității spirituale ce preceda îndeaproape unitatea națională a poporului nostru.

Folescu este martor al acestor evenimente. Patriot înflăcărat, artist generos, dezinteresat în toate acțiunile sale, el simte că nu poate rămîne deoparte. La începutul secolului, D. G. Kiriac înființase societatea corală „Carmen“ pentru a avea un instrument de difuzare pe plan artistic superior a cîntecului popular prelucrat, și, totodată, pentru a avea și la noi în țară un cor academic de concert, capabil să susțină partea corală a unor capodopere ale muzicii universale ca simfonii, oratorii, cantate și altele. Cunoștința celor doi muzicieni, Kiriac și Folescu s-a transformat repede într-o afinitate de dragoste și prietenie care avea să dureze toată viața. Folescu simte că, asemeni eroului legendar Anteu care era de neînvinș cîtă vreme nu era desprins de pămîntul natal, o mare parte din forța sa artistică constă în primul rînd în interpretarea muzicii românești, de la simplul cîntec popular pînă la rolul complex al unor personaje de operă.

Colaborează cu corul „Carmen“ ca solist în nenumărate concerte, participă la turnee în țară și peste hotare; mereu și pretutindeni este aplaudat și îndrăgit. Devine mai mult decât un interpret preferat ci chiar o autoritate în materie. Sînt încă vii în amintirea celor mai vîrstnici creațiile lui în interpretarea cîntecelor populare. Din fericire s-au păstrat înregistrate pe discuri cîteva din acestea în armonizarea lui Kiriac, Brăiloiu sau alții. Amintim: *Înghețată-i Dunărea; Ș-aide mindruțo; Pe cărare sub un brad; Unde-aud cucul cîntînd; Cine trece pe uliță și altele.*

Încă înainte de primul război, apare în diferite spectacole de operă în cadrul mai multor companii care au precedat crearea Operei Române. Sînt ani îndelungați de ucenicie în care acumulează o bogată experiență scenică, un impresionant repertoriu din operele lui Verdi, Wagner, Mozart, Rossini, Bizet, Puccini și alții. Împreună cu Jean Athanasiu și George Niculescu-Basu este recunoscut ca unul din stîlpii de nădejde pe care se va baza viitoarea operă română.

Simte nevoia să se perfecționeze în special în actorie, abordînd cele mai diferite roluri: uneori într-o singură operă ca *Povestirile lui Hoffmann* interpretează patru roluri: Sindorf, Coppelius, Daperutto și Doctorul Miracol; este Marele preot din *Samson și Dalila*, Nilakanta în *Lakmé*, regele în *Lohengrin*, Hermann în *Tannhäuser*, Pogner în *Maeștrii cîntăriți*, Don Basilio în *Bărbierul din Sevilla*, Cardinalul din *Ebreea*, Osmin din *Răpirea din Serai* și multe, multe altele, dar cele mai mari creații le va înregistra în rolul lui Mefisto din *Faust*, în rolul titular din opera *Boris Godunov* și cu Ion din *Năpasta*. Participă la înființarea Operei române. Activează cu pasiune pentru organizarea noii instituții.

Începutul secolului nostru adăuga o nouă dimensiune artei cîntărețului de operă: exigența mării arte actoricești.

O seamă de mari interpreți de operă se remarcă în același timp ca actori excepționali, trăindu-și cu intensitate rolul, creînd personaje zguduitoare, de neuitat. Folescu admiră arta lui Șaliapin, a lui Leo Slezak și a lui Sigismund Zaleschi, el știe că în acest domeniu există întotdeauna loc pentru mai bine.

Dacă se poate afirma că fiecare om este arhitectul vieții sale, cu atât mai mult se poate susține că fiecare mare artist este constructorul carierei sale.

Pentru rolul lui Boris Godunov i-au trebuit cîțiva ani lui Folescu să perfecționeze personajul, să-l întru-chipeze, să se identifice cu el. Cunoașterea celor mai mici detalii ale cîntecului popular și ale muzicii psaltice îl face să intuiască mai bine ca oricare altul muzica lui Mussorgsky, structurată pe aceste intonații.

Pleacă în străinătate, asistă la interpretarea rolului de mării artiști ai vremii, nu pentru a-i imita, ci tocmai pentru a avea o creație originală, o interpretare personală.

Își construiește personajul cu o probitate excepțională : îl citește pe Pușkin, studiază epoca, își creează o fizionomie de frescă bizantină, învățînd să se machieze singur. Critica vremii recunoaște unanim că Folescu atinge cu acest rol o nouă etapă, cea mai înaltă din cariera sa. Din fericire un disc de patefon aflat în fonoteca de aur a Radioteleviziunii păstrează pentru posteritate Monologul lui Boris. Reconstituim în imaginație din acest unic element, măreția întregului edificiu. Pe cealaltă față a discului, aria lui Mefisto din opera *Faust*, o adevărată interpretare vrednică de o antologie : vocea lui Folescu atinge o virtuozitate nemaîntîlnită. Și dăltuiește în muzica lui Gounod accente de lirism împletite cu perfidie, insinuare și sarcasm.

În jurul anilor '30 atinge apogeul carierei : cîntăreț și actor desăvîrșit, este solicitat pretutindeni în țară și peste hotare : cîntă în concerte în *Simfonia a IX-a*, în oratorii, la operele din București, Cluj, Varșovia, Atena, în Germania, etc. Presa română și străină îi consacră articole elogioase, unii considerîndu-l superior marelui Șaliapin, celebrul interpret al lui Boris Tudor Argezi, muzicologul George Breazul, actorul-dramaturg Gheorghe Ciprian și mulți alții îl conside-

ră un actor și cîntăreț desăvîrșit, o adevărată mîndrie națională. Refuză multe invitații în străinătate ; nu se poate desprinde decît pentru scurtă vreme de pămîntul țării și are o concepție neclintită cu privire la absența îndelungată a artistului de la publicul său, din țara sa. Din fericire pentru muzica românească în această perioadă creează rolul lui Ion din drama muzicală *Năpasta* de Sabin Drăgoi, după piesa lui Caragiale. Studiază rolul cu aceeași meticulozitate de care dăduse dovadă în Boris sau Mefisto : trebuie să creeze din acest personaj o mare realizare care să nu fie umbrată de interpretarea pe care în teatru o dădea aceluiași rol neuitatul Iancu Brezeanu. Creația lui Ion atinge la Folescu cotele cele mai înalte din cariera sa : apariția sa, de la prima la ultima scenă, este atât de veridică, de zguduitoare încît publicul, cu respirația tăiată, urmărește fascinat pe marele interpret. Fără îndoială așa ceva nu se mai întîmplase niciodată la o operă muzicală românească. Întreaga presă apreciază în unanimitate contribuția hotărîtoare a marelui interpret în *Năpasta*, mulți chiar socotesc că adevărata creație a lui Caragiale trebuie văzută aici la operă, cu Folescu.

Puțini artiști reușesc să lase în conștiința contemporanilor lor un mit încărcat de legendă care să-i situeze deasupra vremii lor ca adevărate puncte de reper în evoluția artei și culturii unui popor.

Folescu a fost dintre acești aleși ; îi păstrăm exemplul luminos al unui mare artist, veșnic în luptă spre perfecțiune și cea mai bună dovadă că noi îi cultivăm memoria, că nu l-am uitat, o constituie chiar acest concert pe care Comitetul județean pentru Educație și Cultură Ialomița, Consiliul județean al Sindicatelor Ialomița împreună cu Uniunea Compozitorilor și Radioteleviziunea Română l-au organizat în cinstea celor doi fii ai Ialomiței.

Mircea CHIRIAC

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

Corul de copii Radio, aflat sub conducerea dirijorilor Elena Viciă și Ion Vanica, se situează — ca posibilități și calități interpretative — printre cele mai valoroase ansambluri, fiind apreciat la superlativ, atât în concertele din țară cît și în urma participărilor la festivaluri și concursuri ce se desfășoară peste hotare. Puritatea intonației, vibrația unisonică, sînt calități care fac parte din zestrea formației, educate și șlefuite atent de către îndrumătorii ei, recunoscute și evidențiate în nenumărate rînduri.

Cu ocazia turneului efectuat în Japonia, studiourile nipone au invitat formația românească să graveze pe disc o parte din piesele care au constituit repertoriul concertelor susținute.

Prima piesă de pe disc, *Pionierii României* de Ion Vanica, este un cîntec optimist, avînd un refren cu puternică rezonanță patriotică. Urmează *În țara moșilor*, un poem de Teodor Bratu, în care auzim îngînări eterofonice oșenești. Demnă de subliniat este contribuția inteligentă a pianistei Ioana Thomasz. *Sîrba pe loc* de Gheorghe Danga, care face parte din repertoriul permanent al formației, este

prezentată cu o mare vioiciune. În continuare, *Serenada* de Tudor Flondor, un diptic de Nicolae Ursu, *România plai de glorie* de Ioan D. Chirescu, *Mîndră țară românească* de George Vancu, *Ecoul* de Orlando di Lasso, *Siciliana* de J. S. Bach, *Lebăda* de Saint Saëns și multe altele.

Prezentarea discografică întărește convingerea cu care compozitorul și dirijorul japonez Xiroshi Ishimaru declara că : „interpretarea este ireproșabilă — Corul de copii al Radioteleviziunii Române este perfect.“ Interesante sînt și cele două piese semnate de către acest compozitor, care au fost înscrise în programul corului : *Edo Komariuta* și *Aiuzubandaisan*. Ascultăm, cu această ocazie, un melos pentatonic, îmbrăcat în nostalgia cîntecelor lungi cu ritm de optimi sincopate sau electrizat printr-o vioiciune metrică strînsă. Discul realizat este o mărturie certă a frumoaselor impresii care au determinat următoarele aprecieri : „Corul este renumit pentru vocile lui frumoase, tipic românești ; pentru tehnica rafinată de a cînta, pentru performanțele sale minunate.“

Anton DOGARU

Anul 1877 în cîntecul patriotic

Devenirea modernă a țării noastre — care la amiaza secolului XIX se va numi România — pornește de la 1821, se afirmă dramatic și emoționant în anul Revoluției de la 1848, pentru ca în memorabila zi de 9 mai, 1877, să capete confirmarea celei mai mature izbinzi, năzuită de secole, și anume dobîndirea independenței.

Voința maselor largi populare, inteligent slujită de mari oameni politici, să-l amintim pe Mihail Kogălniceanu, ministrul de externe care a pronunțat, în Camera deputaților, celebrele cuvinte: „Sîntem independenți, sîntem o națiune de sine stătătoare“, a făcut ca vocația de nedezmințită modernitate care a înnobilit atît de mult pentru noi întregul secol XIX să treacă din sfera relațiilor naționale în cea a relațiilor continentale.

La 1877 ar mai fi trebuit să plătim turcilor tribut în valoare de 940.000 lei — aur; se învedera însă că nu numai faptul că „Omul bolnav al Europei“ (Imperiul otoman), cum îl definea Marx, părea că își pierduse din putere și din influență, dar că, în contextul oricărei alte conjuncturi, România urma să-și amplifice lupta pentru realizarea independenței de stat, deoarece se vedea limpede că dezvoltarea noastră era stăvilită în sensul oricărei rațiuni de progres notabile, atîta timp cît ne lipseau prerogativele suveranității.

Și atunci: cum oare, în pasiunea bărbătească și înflăcărată care prefigura cucerirea independenței să nu se fi născut și cîntece? Cîntece românești, cîntece patriotice de mare răsunset, așa cum se mai întîmplase de atîtea ori la marile momente de răscruce ale neamului, și cum s-a întîmplat mai apoi și la 1918, și la 1944, cum se întîmplă astăzi, în anii minunatei noastre primăveri socialiste.

Cîntecele lui 1877 au o dublă sorginte: ele sînt culte, dar sînt și folclorice, și în plus, în ceea ce privește cîntecele culte, ele pot fi opera unor maeștri recunoscuți, ca Alexandru Flechtenmacher, Gavriil Musicescu, Constantin Dimitrescu și Ciprian Porumbescu, sau scrieri ale unor contemporani ai evenimentelor, care dacă n-ar fi compus cîntecele respective, și nu le-ar fi conferit succes și largă răspîndire în mulțime, n-ar mai fi rămas în marea carte a muzicii românești. La fel și cu poezii: bardul de la Mircești, Alecsandri, figurează alături de Eugeniu Carada și Scipione I. Bădescu, fără ca meritele unora sau altora să fie umbrite.

„Plecat-am nouă din Vaslui,
Și cu sergentul zece,
Și nu-i era, zău, nimănu
În piept inima rece...“

spune Vasile Alecsandri în *Peneș Curcanul*, celebra poezie care s-a cîntat zeci și zeci de ani, pe o melodie sau alta, dar cu gîndul la aceleași zile de importanță covîrșitoare, în cursul cărora și-au jertfit viața, la Sudul Dunării, mii și mii de eroi.

Funcționalitatea cîntecului patriotic, forța sa redutabilă, capacitatea de a fi mesaj al istoriei, dar și armă tenace și strălucitoare atunci, cînd și acolo

unde se zămislește istoria, s-au relevat *plenar* pentru noi tocmai la 1877; efortul națiunii s-a reflectat în cîntec, și de la manifestările oficiale în prezența domnitorului, la parăzile militare și la trecerile în revistă ale trupelor, la corurile școlare și ale orășenilor, la strunele lăutarilor, nota predominantă era aceea a fiorului patriotic, marele număr al titlurilor care vorbeau despre trecerea Dunării, despre evenimentele petrecute la Rahova, la Grivița, la Plevna, la Vidin, la Smîrdan. Ele erau marșuri sau fantezii pentru fanfare militare, coruri pe patru voci, hore și sirbe, toate genurile muzicale contribuind la crearea celui climat în care rolul muzicii în obște a știut să răspundă ideilor care, fiind ale maselor, entuziasmau și înflăcărau contemporanii.

Declanșarea operațiunilor militare, susținerea acestora, succesele repurtate și victoria finală, forța cauzei juste care i-a îmbărbătat pe luptători au găsit în cîntecul patriotic un comentator viguros, al cărui glas îl auzim cu emoție și astăzi.

De 1877 se leagă nașterea unuia dintre cele mai frumoase și mai bine scrise cîntece patriotice românești, și anume *Sfîntă zi de libertate*, muzica de Alexandru Flechtenmacher, versurile de Eugeniu Carada. Proveniența melodiei este legată de un vodevil, cu muzica lui Flechtenmacher și versurile lui T. Poni, vodevil în care apărea și un cor: *Apelul Moldovenilor la 1848*. Vodevilul s-a prezentat, probabil, ceva mai tîrziu de momentul revoluției, cu atît mai mult cu cît mișcarea insurgentă n-a durat la Iași decît 24 de ore; ceea ce rămîne însă revelator este faptul că la 1877 Flechtenmacher își reia cîntecul și adaugă un nou text, cel al lui Eugeniu Carada, om politic marcant al vremii, dar și autor, de altfel, al părților literare din mai multe vodeviluri. S-a considerat că *Sfîntă zi de libertate* este un cîntec ostășesc (de ani de zile, semnalul sonor al emisiunii de televiziune *De strajă patriei* folosește tocmai cîntecul *Sfîntă zi de libertate*) dar melodia lui Flechtenmacher și versurile lui Eugeniu Carada concentrează atîtea semnificații, încît era merit din capul locului să fie un imn al națiunii. Nu este de aceea întîmplător că Flechtenmacher își leagă numele și de evenimentul anului 1877, după cum și Gavriil Musicescu, maestrul de mare prestanță, a scris coruri care s-au auzit fie în zilele coliziunii, fie ceva mai tîrziu, cu gîndul de a glorifica faptele dorobanților și roșiorilor noștri.

Se înscriu astfel, la loc de cinste, *Arme, arme, arme*, o compoziție corală amplă, revenind formațiilor profesionale, sau, în orice caz, bine instruite, *Imnul vînătorilor*, auzit pentru prima oară la festivitatea de dezvelire a monumentului Vînătorilor ridicat la Ploiești și *Hora de la Plevna*, pe versurile marelui Alecsandri. *Hora de la Plevna* s-a republicat de 25 de ori, iar *Arme, arme, arme*, apărut sub nume străin, autorul înscris pe partitură afirmînd că a luat melodia de la.. lăutari!

Se întrevede astfel cu claritate că retrăirea acelor momente memorabile nu poate fi completă fără evиденțierea rolului muzicii, a cîntecului patriotic, a cîntecului ostășesc, după cum artele își dau întot-

deauna mîna în momentele de mare încordare ale națiunii : din imaginea pe care o creăm despre acel an 1877 nu putem elimina pînzele lui Nicolae Grigorescu sau ale lui Sava Henția, după cum Alecsandri ne-a îmbogățit atît de emoționant tezaurul de sensibilitate, vorbindu-ne despre 1877, cu al său volum de poezii, intitulat atît de simplu : *Ostașii noștri*.

Or, ostașii noștri, printre care s-a remarcat și Peneș Curcanul, cu cei 9 „plecați din Vaslui“, erau țărani, și dacă reflexul pe care anul 1877 l-a avut în arta cultă a fost luminos, reflexul apărut în arta populară conferă o nouă dimensiune rolului muzicii și versului în contextul vieții celor de la sate :

„Cîți feciori de vîrsta mea
Toți trecură Dunărea
Cîte patru-alătura ;
Din picioare tremurînd.
Maicile-napoi plîngînd...“
și :

„De la Plevna mai la vale,
Șapte drumuri și-o cărare
Și-un izvor de apă rece,
Cine bea, de dor îi trece,
Am mers singur și-am bătut
Și de dor nu mi-a trecut...“

asemenea cîntece sălășluind în folclor mult după pragul secolului XX.

Acestor cîntece, cîntece culte sau cîntece populare de obîrșie în evenimentele petrecute la Rahova, la Grivița sau la Plevna, cîntece vorbind despre epopeea cuceririi independenței, li se alătură un alt număr de lucrări, scrise de diferiți cunoscători de muzică, piese care, în acea ambianță generală de entuziasm, s-au auzit din plin. Tîrziu, pe la 1920, se mai cînta de pildă *Trecerea Dunării* versurile Col. Boteanu, și muzica scrisă de capelmaistrul regimentului 5 de linie, Johann Jalovitzki cel care mai compusese și *Luarea Plevnei*...

Dar oare, din această „aură 1877“ pot lipsi cîntecele, *O ! Românie*, muzica de Th. Georgescu, *Sună buciumul de-alarmă* de Ioan R. Simionescu, *Hora ostașilor*, de asemenea de Th. Georgescu, *Hora răzbelului* pe care o aflăm și în manuscrisul transilvăneanului G. Ucenescu, *Un soldat din oastea ro-*

mână, Hora Vidinului și Hora de la Rahova, Călărașul, precum — de asemenea la 1877 — s-au auzit și cîntece create mai de mult, în vîltoarea evenimentelor politice precedente, cîntece cum sînt *Deșteaptă-te române, de Andrei Mureșianu, Ostașul român*, cu muzica lui Alexandru Flechtenmacher și versurile lui Eugeniu Carada, *Ștefan, Ștefan, domn cel mare, Astăzi fraților români, Drum bun, toba bate și altele* precum și *Sfîntă zi de libertate*, cu muzica sa evocînd Revoluția de la 1848, dar cu versurile izvorînd din incandescența acelor zile de glorie și de mîndrie națională :

„Sfîntă zi de libertate,
Frați români, a răsărit
Apăsare, nedreptate
Și durerile-au pierit !
Ale tiraniei fiare
Țara noastră mult au strîns
Azi nemicii toți să piară,
Căci dreptatea a învins !”

Dreptatea, și, într-adevăr : dreptatea ! Gîndul căruia i s-au jertfit mii de vieți la 1877, gînd care s-a înveșmîntat strălucitor în sunetul și în versul cîntecului patriotic. Evenimentele anului 1877, strălucind în splendida lumină a dobîndirii Independenței de stat a României, arătînd o dată mai mult cum se mărturisește o națiune-vorbind emoționant de patrie și de demnitate — cum cîntecul și-a îndeplinit o sacră datorie, și cum exemplul muzicii în anul libertății de la 1877 reprezintă o parte importantă din marea tradiție a cîntecelor noastre de patrie și revoluționare, exemplul urmat emoționant în anii 1914—1918, astăzi imprimăvărîndu-ni-se cea mai bogată înflorire pe care genul a cunoscut-o de-a lungul întregii sale istorii, cîntăm : *Republică măreată vatră, Steagul partidului, E toată țara românească-n sărbătoare*...

Cei 98 de ani — trecuți de la 1877 — ne păstrează neatîNSE nu numai idealurile luptătorilor, nu numai justițea cauzei lor, ci și acel mesaj al muzicii, pe care noi îl primim astăzi cu sentimentul unei tulerătoare contemporaneități.

Mircea M. ȘTEFĂNESCU

Pietro Argento-Tihon Hrennikov

Profesor la Academia de muzică „Santa Cecilia” din Roma și dirijor permanent al Orchestrei Radio-televiziunii italiene, Pietro Argento revine la pupitrul Orchestrei simfonice a R.T.V. Române, după ce, în martie 1974, a mai condus un concert al aceleiași formații. Ca și atunci — când a început programul cu *Divertimentul rustic* de Sabin Drăgoi — oaspetele italian a inaugurat seara cu o lucrare românească, alegând în acest scop popularul *Preludiu simfonic* de Ion Dumitrescu. Spre cinstea sa, Pietro Argento a intuit valențele specifice naționale ale acestui opus, profund ancorat în melosul popular românesc, punindu-le în valoare o dată cu contrastele dinamice și de caracter, într-o ambianță generală pătrunsă de vitalitate și de optimism.

Un punct de atracție al programului l-a constituit *Simfonia nr. 1 în Re major* de Schubert, compusă în 1812, când compozitorul nu depășise frageda vîrstă de 15 ani. Nefiind executată de foarte multă vreme, lucrarea a avut pentru cea mai mare parte a publicului nostru caracterul unei adevărate prime audiții. Scrisă pentru orchestra internatului școlii pe care Schubert o urma, Simfonia nu ridică probleme tehnice prea complexe în fața interpreților, dar cucereste în primul rînd prin prospețimea suflului juvenil care o străbate și prin stăpînirea încă de pe atunci a formelor clasice. Stilul schubertian se arată în formă, cu evidente influențe ale lui Haydn și Mozart, dar cu o notă personală inconfundabilă, pe care Pietro Argento a știut s-o evidențieze. Pe alocuri, dirijorul italian a impregnat însă lucrării un veșmînt romantic excesiv, care a întunecat într-o oarecare măsură seninătatea specifică limbajului muzical al tînărului Schubert. În general — ca și la concertul anterior — Argento pare înclinat spre anumite efuziuni sentimentale, nu tocmai la locul lor într-o creație caracterizată înainte de orice prin sobrietate și printr-un echilibru al formei.

Cu un deosebit interes a fost urmărită evoluția compozitorului sovietic Tihon Hrennikov ca solist în propriul său *Concert nr. 2 pentru pian și orchestră în Do major, op. 21*. Personalitate de seamă a muzicii sovietice, autor al mai multor lucrări simfonice și concertante, al unor creații dedicate teatrului muzical (opere, muzici de scenă), ca și al unor romanțe și coruri devenite deosebit de populare, Tihon Hrennikov ocupă totodată — încă din anul 1948 — funcția de mare răspundere de secretar general al Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S. Pregătirea sa pianistică, datorată studiilor cu celebrul pedagog Heinrich Neuhaus, i-a permis — pe de altă parte — să apară în public ca interpret al propriilor sale compoziții dedicate acestui instrument.

Lucrarea sa, pe care am avut prilejul s-o ascultăm în primă audiție românească, a fost scrisă în 1972 și distinsă în 1974 cu Premiul Lenin. Ea vădește însușirile unui maestru experimentat, capabil să îmbine elemente stilistice tradiționale cu trăsături originale.

Partea I (*Introducere*, în tempo *Moderato*) debutează cu o secțiune de pian solo în caracter martelat, de tocată, care începe *forte* și crește spre *fortissimo*. Apoi intră orchestra cu o temă de generoasă inspirație melodică, în spirit rachmaninovian, creînd o ambianță imnică, festivă, care va domina întreaga mișcare. Pornind de la această unică temă, compozitorul construiește un discurs muzical de amplă desfășurare, de-a lungul căruia pianul solist intervine cu figurații ascendente și descendente și cu acorduri viguroase. Sunetul obsesiv al xilofonului și loviturile puternice ale clopotelor adaugă pe alocuri un plus de culoare sugestivă.

Partea a II-a (*Sonata*, cu indicația *Allegro con fuoco*) beneficiază — după cum o arată și titlul — de o construcție riguroasă. Este o adevărată sonată pentru pian și orchestră, în care solistului îi sînt încredințate fraze energice, încărcate de forță virulentă, solicitînd din plin o tehnică pianistică de mare virtuozitate.

Finalul (*Rondo — Giocosu*) este un scherzo spiritual și rapid, „à la Prokofiev”, evocînd parcă diferite episoade ale unei procesiuni carnavalăști. Către sfîrșit, atmosfera se calmează, intervine un lung moment solistic al pianului cu rezonanță lirică, pentru ca — după o scurtă involburare — concertul să se încheie, pe un zvorn de xilofon și de clopot, în *pianissimo*.

În ansamblu, concertul demonstrează afinitatea compozitorului pentru o muzică stenică, plină de vitalitate, pe lângă stăpînirea în profunzime a posibilităților expresive ale orchestrei și ale pianului. Ca solist, Tihon Hrennikov se impune printr-o deplină siguranță tehnică, îmbinată cu o impresionantă forță a atacului. Merită a fi relevat, în acest sens, faptul că — în ciuda numeroaselor solicitări legate de importanța sa activitate obștească — găsește răgazul necesar pentru a se menține permanent într-o formă pianistică permițînd manifestări solistice în concerte publice.

Luigi Sagrestano

Ilinca Dumitrescu — Pavel Egorov

Ca și la concertul prezentat în stagiunea precedentă cu Orchestra simfonică a Radioteleviziunii — când a început programul cu lucrarea lui Ștefan Niculescu *Unisonos II* —, dirijorul vest-german Luigi Sagrestano a acordat atenția cuvenită creației românești și cu prilejul noului concert susținut în fruntea aceleiași orchestre, inaugurînd seara cu *Evenimente 1907* de Tiberiu Olah. Reascultată după prima audiție din 1972, muzica aceasta continuă să impresioneze prin stringența construcției, dar mai ales prin măiestria cu care este realizată creșterea gradată a tensiunii, culminînd în secțiunea finală, o dată cu neașteptata suprapunere a coardelor, intonînd fragmente de melodii populare, peste percuția dezlănțuită într-o adevărată frenezie ritmică. Luigi Sagrestano s-a apropiat fără îndoială cu interes de această originală

lucrare românească, încercînd să-i valorifice potențele expresive. În bună măsură, intențiile sale au și fost realizate, deși ne-am fi așteptat să imprime finalului o forță dramatică superioară, corespunzînd tragicelor evenimente evocate.

În mod evident, Luigi Sagrestano a părut mai în largul său dirijînd *Simfonia nr. 7 în La major* de Beethoven, mai ales dacă avem în vedere și faptul că recomandările sale ni-l prezintă ca avînd afinități speciale cu clasicismul vienez. Într-adevăr, această apoteoză beethoveniană a dansului a avut „brio-ul“ necesar, fluentă, vitalitate. Au lipsit însă organizarea globală, spontaneitatea generoasă, afirmarea prezenței umane, cu care ne-au obișnuit interpreții consacrați ai simfoniilor lui Beethoven.

Partea solistică a seriei a oferit o atractivitate specială prin includerea în program a două lucrări dedicate unui cuplu de pianiști: *Concertul nr. 1 pentru două pianе și orchestră în do minor BWV 1060* de Bach și *Concertul nr. 10 pentru două pianе și orchestră în Mi bemol major KV 365* de Mozart. Interpreții ambelor concerte au fost doi pianiști tineri deosebit de talentați și de pe acum afirmări în viața muzicală internațională, deși se află încă pe băncile Conservatorului „P. I. Ceaikovski“ din Moscova: Ilinca Dumitrescu — o prezență tot mai activă și mai cuceritoare în stagiunile Capitalei, înregistrînd progrese evidente de la o apariție la alta — și Pavel Egorov, reprezentant de prestigiu al tinerei generații de pianiști sovietici, cîștigător al ediției din anul 1974 a concursului internațional „Robert Schumann“ de la Zwickau.

De la început, în Bach, Ilinca Dumitrescu s-a impus (la pianul I) prin plasticitatea și precizia frazării, prin exactitatea ritmică, în timp ce Pavel Egorov (la pianul II) răspundea partenerei sale insistînd mai ales asupra poeziei detaliilor. Ambii soliști au vădit o concepție fidelă spiritului lucrării, evitînd excesul de stilizare metronomică, dar și accentuarea peste măsură a timbrului „cărnos“ al pianului. În Mozart, omogenitatea cuplului a părut să se ridice pe o treaptă și mai înaltă, favorizată de faptul că discursul muzical al celor două pianе se îmbină parcă într-un unic șuvoi, dîndu-ne uneori impresia că ascultăm un singur solist. Cu atît mai remarcabilă a apărut realizarea celor doi tineri pianiști, care au reușit să imprime acestei capodopere mozartiene un rafinament muzical și instrumental pe măsura cerințelor partiturii. Antrenul — bazat pe o nedezmințită fermitate ritmică — a asigurat *Allegro*-ului inițial un farmec deosebit, pentru ca *Andantele* să fie apoi animat de o emoționantă profunzime a expresiei, iar *Finalul* să se desfășoare cu o vervă plină de exuberanță. Supunîndu-se disciplinei specifice, pe care o comportă participarea la un concert pentru două instrumente soliste. Ilinca Dumitrescu și Pavel Egorov au demonstrat că — dincolo de însușirile ce caracterizează personalitatea artistică a fiecăruia dintre ei — posedă extrem de prețioasă calitate de a ști să respecte cerințele impuse de o colaborare muzicală, în care ambii parteneri găsesc un limbaj comun, pus în slujba unicei și nobilei cauze a servirii muzicii.

Edgar ELIAN

Ion Baciu

Invitat la pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, Ion Baciu și-a ales drept „piesă de rezistență“ cea de-a *V-a Simfonie* a lui Șostakoviici. De la faustiana temă a introducerii, la energicele măsuri ale finalului, Ion Baciu a găsit în partitura lui Șostakoviici cadrul necesar afirmării culturii sale stilistice, științei sale de a valorifica resursele expresive, tehnicii formației datorită puterii sale de a evidenția ideile esențiale ale unei partituri, de a organiza materia sonoră, de a „construi“ momentele de tensiune ale desfășurării.

Antrenată de dirijor, orchestra și-a dăruit toate forțele unei interpretări de ținută. Semnalînd entuziasmul ansamblului, trebuie să subliniem și excepționala calitate a unor intervenții solistice: Ion Năstase (flaut), Petre Ignățoiu (clarinet), Mihai Nenoiu (fagot), Petre Szilai (oboi), Dumitru Florea (timpani).

Dirijînd la București, ieșeanul Ion Baciu a scris în program și una din ultimele lucrări ale lui Anton Zeman — *Izvoade II* — mărturie a forței, a înfloririi școlii componistice ieșene.

Ion Baciu a reliefat adîncimea piesei lui Zeman, a știut să „diminueze“ unele lungimi, să lumineze toată frumusețea culorilor folosite de compozitor, să pună în valoare temeinicia elaborării complexelor sonore cu izvoare adînci în gîndirea muzicală populară.

Momentul concertant al simfonicului a fost susținut de Gabriel Amiraș.

Dincolo de unele inegalități pe plan stilistic, profunzimea gîndirii, intelectualitatea sensibilității lui Gabriel Amiraș, înalta sa responsabilitate față de text au fost vizibile, în special în cea de a doua mișcare a „Imperialului“ beethovenian...

William Yarborough

Agenda de concert a lunii aprilie ne-a oferit citeva interpretări pline de interes a unor lucrări românești sub bagheta unor prestigioși șefi de orchestră de peste hotare.

Italianul Pietro Argento a deschis concertul din Studioul Radioteleviziunii cu *Preludiul simfonic* de Ion Dumitrescu.

Spaniolul Enrique Garcia Asensio a demonstrat într-un concert al Filarmonicii o temeinică însușire a uneia dintre lucrările fundamentale ale lui Mihai Moldovan, *Vitralii*. În sfîrșit, americanul William Yarborough a programat sub cupola Ateneului unul din opusurile ce definesc forța și talentul lui Corneliu Dan Georgescu — piesa *Continuo*.

William Yarborough a vădit nu numai o temeinică cunoaștere a partiturii ci și înțelegerea elementelor ce disting personalitatea creatorului, un adînc atașament față de valorile de sorginte românească ale lucrării astfel încît, după acest simfonic, putem avea

certitudinea că dirijorul american va include acest opus în programele pe care le va conduce în diferite centre muzicale ale lumii.

Concertele dirijate de Argento, Asensio, Yarborough ne-au dovedit din nou că nu există mijloc mai eficient de a propaga creația românească, de a o face cunoscută străinătății decât făurind condițiile necesare prezentării acestor lucrări în țara noastră, sub bagheta unor șefi de orchestră de prestigiu de peste hotare.

La pupitrul Filarmonicii, William Yarborough, dirijor de formație, de înaltă profesionalitate, cu o gestică simplă, eficientă, ne-a mai dăruit, într-o versiune nu prea captivantă, (prin dilatarea unor forme), marea simfonie schubertiană și uvertura lui Glinka la *Ruslan și Ludmila* (într-o tălmăcire, care deși nu a fost adaptată la sonoritățile, la acustica Ateneului, a plăcut prin perfecțiunea tehnică și mulțimea culorilor).

Cu totul remarcabilă a fost prezența în concertele Filarmonicii dirijate de William Yarborough a tinerei violonceliste — Alexandra Guțu.

În stagiunea aceasta, când s-a făcut atât de mult pentru promovarea pe marile noastre estrade de concert a celor tineri, apariția timișorenei Alexandra Guțu, în săptămânalele simfonice ale Filarmonicii, a constituit o nouă demonstrație a forței tinerei generații de interpreți români, a necesității de a crea și în continuare condițiile ca acești tineri, realmente înzestrați, să apară periodic în viața de concert a Capitalei.

Alexandra Guțu este de altfel un nume cunoscut.

Premiile dobândite la mari concursuri de la Budapesta și Bologna, activitatea concertistică și pedagogică de la Timișoara, un cuprinzător recital susținut stagiunea trecută la București, i-au adus notorietate, dar concertele de la Ateneu au reprezentat, indiscutabil, definitivă confirmare a disponibilităților solistice ale tinerei violonceliste.

Și în *Concertul în Si bemol major* de Boccherini, Alexandra Guțu a demonstrat un ton de mare căldură, o remarcabilă tehnică a mîinii drepte, o degajare, o știință a interpretării, un concept stilistic, ale căror izvoare trebuie să le găsim în învățăturile primite din partea principalului ei profesor, Serafim Antropov — violoncelistul care și-a dăruit cei mai buni ani ai vieții formării unor generații de artiști români și despre care găsim arareori cuvintele meritate.

Iosif SAVA

Festival Bach al Orchestrei de cameră a Radioteleviziunii

Inițiativa Orchestrei de cameră a Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii și a întreprinzătorului ei dirijor Petre Bocotan de a prezenta un Festival Bach cu prilejul centenarului nașterii lui Albert Schweitzer — ilustru cercetător și interpret al operei lui Bach, muzicolog, organist și om de știință (medic) — merită întreaga prețuire. Tinerii instrumentiști, membri ai formației, ca și conducătorul lor, un excelent oboist convertit relativ recent la arta dirijorală, do-

vedesc multă bunăvoință și o remarcabilă putere de muncă ori de câte ori își propun să ia în studiu și să prezinte în public un nou program. Același entuziasm a prezidat desigur și la pregătirea Festivalului Bach, deși aci dificultățile erau considerabile, mai ales în ce privește respectarea stilului de interpretare specific muzicii Barocului. Din păcate, tocmai în această direcție s-a manifestat principala carență, încă de la prima lucrare înscrisă în program, prea puțin cunoscuta *Suită (uvertură) a V-a în sol minor pentru orchestră de coarde, BWV 1070*. Căutînd pe semne să impresioneze asistența prin „efecte” orchestrale, Petre Bocotan a impregnat interpretării sale un stil romantic cu totul neindicat la Bach: abuz de nuanțe dinamice, incluzînd și momente de „subito piano” sau „subito fortissimo”, lipsă de regularitate a pulsației ritmice, înlocuită prin accelerări și încetiniri nejustificate; acestora li s-a adăugat, în lucrările concertante, absența unei concepții clare în ce privește raporturile dintre solist și orchestră, uneori sonoritatea formației acompaniatoare dispărînd cu totul în favoarea solistului, altori — dimpotrivă — obligînd solistul la anonimat. Revenînd la *Suita a V-a*, se cuvine să arătăm că obiectiile de mai sus se referă în special la părțile centrale ale lucrării (*Torneo, Aria, Menuet*), după ce *Uvertura* propriu-zisă părea să anunțe o interpretare de ținută; *Capriccio*-ul final a produs apoi din nou o impresie pozitivă.

Concertul brandenburgic nr. 6 în Si bemol major, care a urmat în program, a debutat cu un *Allegro* parcurs într-un tempo mult prea rar. Mișcarea a doua — *Adagio ma non tanto* — a fost lipsită de relief, inexpressivă, pentru ca abia finalul să corespundă într-o oarecare măsură exigențelor. Interpretarea celor doi soliști la violă, Mircea Nădejde și Mihai Spinei, comportă și ea unele rezerve, mai ales din cauza neomogenității sonorităților lor: primul are un ton mai penetrant (dar nu respectă întotdeauna corectitudinea intonației), al doilea un ton mai mat, intrucitva sters ca prezență. În general, absența violinelor din partitura lucrării impune — prin compensație — un atac viguros, expresiv, al instrumentelor de coarde mai grave; este tocmai ceea ce a lipsit. În plus, Petre Bocotan a obligat adeseori ansamblul la o discreție sonoră inexplicabilă, favorizînd în mod excesiv cele două viole soliste, deși acestea nici nu joacă aci roluri solistice propriu-zise.

Obiecții de altă natură ridică interpretarea *Concertului pentru orgă și orchestră în re minor*, bine-cunoscut din numeroasele sale programări, avînd pianul (sau clavecinul) ca instrument solist. Organistul Iosif Gerstenengst a apărut aci insuficient pregătit, după cum au vădit-o numeroasele sale greșeli de execuție pur tehnice, pe lângă unele intervenții în afara ritmului. Ce e drept, nici dirijorul n-a părut preocupat să găsească un limbaj comun cu solistul, dovedindu-se mai degrabă interesat să așeze orchestra în prim plan.

Unica lucrare despre care se poate afirma că s-a apropiat întrucîtva de nivelul așteptărilor a fost *Concertul brandenburgic nr. 1 în Fa major*, deși și aci contrastele dinamice au depășit limita admisibilă. În mod deosebit se poate remarca execuția ultimei părți (și mai ales *Poloneza* și reluarea *Menuetului*).

Dintre soliști, s-au evidențiat cei doi corniști (Ion Rațiu și Nicolae Dosa), mai puțin violonistul Dan Sourtulescu, ale cărui intervenții au fost lipsite de vlagă.

Abordarea unui program Bach ridică, după cum este îndeobște cunoscut, probleme complexe de stil, pentru a căror rezolvare nu ajunge doar simpla bunăvoință. Realizarea inegală, din acest punct de vedere, a concertului la care ne referim, dovedește că nici dirijorul, nici soliștii și nici orchestra nu au pătruns încă în profunzime diferitele aspecte legate de stilul muzicii Barocului, deși există, în această privință, numeroase execuții „de referință”, înregistrate pe discurile unor ansambluri de valoare unanim recunoscută. Pentru o formație și un dirijor care doresc să se afirme în acest domeniu repertorial, este absolut necesar ca — dincolo de preocupările vizând punerea la punct sub raport pur tehnic a execuției — să acorde importanța cuvenită respectării stilului epocii, așa cum a fost transmis prin tradiție și cum se practică astăzi în viața muzicală internațională.

Edgar ELIAN

RECITALURI

Martha Kessler

Scriind aceste rânduri, mă aflu sub impresia puternică a unei repetiții înaintea festivalului Brahms al Filarmonicii „George Enescu” dirijată de Igor Markevitch, în care Martha Kessler susținea partea solistică a splendidei *Rapsodii* pentru voce de alto, cu cor bărbătesc și orchestră. Se va scrie desigur în alte pagini viitoare despre acest festival, dar prilejul îl folosesc pentru a sintetiza evoluția continuă a apreciatei noastre cîntărețe, care știe din ce în ce mai bine să facă din vocea ei, cu rezonanțe grave și pătrunzătoare, un adevărat instrument de slujire a culturii muzicale de cea mai nobilă esență. Redarea *liniei* unei fraze larg arcuite, sentimentul puternic, pătimaș și totuși interiorizat și filtrat de o sensibilitate extrem de curată, de pură, capacitatea de a comunica pe calea cea mai direct posibilă cu auditoriul — iată calități care definesc arta actuală a Marthei Kessler, mai cu seamă în momentele ei cele mai bune, de adevărată inspirație. Este o artă ce a înflorit de-a lungul unei activități interpretative trepidante, neobosite, marcînd în ultima vreme o serie aproape neîntreruptă de succese internaționale, care o consacră pe Martha Kessler ca una din remarcabilele cîntărețe de concert ale actualității.

Amintirea păstrează din frumosul recital oferit la Sala mică (— luni 7 aprilie 1975 —) unele momente de plinătate artistică deosebită. Cunoaștem, desigur, de mult, autenticitatea stilistică cu care interpreta se apropie de capodoperele vechii muzici italiene și ea ne-a fost reconfirmată de redarea unor pagini de Claudio Monteverdi, Domenico Gabrieli și mai cu seamă în cantata de largă respirație a lui Antonio Vivaldi (*Cessate, omai cessate*), în care amploarea dramatică a sentimentului este dezvoltată pînă aproape

pe de granițele muzicii scenice. Am apreciat de asemenea devotamentul cu care au fost slujite unele remarcabile exemplare ale noii lirici vocale românești, ca cele *Trei cîntece pe versuri de Sapho* ale lui Nicolae Coman sau cele *Trei cîntece pe versuri de Federico Garcia Lorca* ale lui Liviu Glodeanu. Martha Kessler, crescută la școala cantatei și oratorului clasic, s-a adaptat totuși cu repeziciune cerințelor liedului contemporan și are capacitatea de a intra în atmosfere cit de diferite, își poate mlădăia resursele lirice la nuanțe rafinate diversificate ale expresiei muzicale. Toate acestea au pregătit ceea ce, fără îndoială, a reprezentat culminația interpretativă a festivalului, anume redarea *Suitei de arii din sec. XVIII* de Werner Egk. Este, fără îndoială, o nestemată a repertoriului modern, rezultat din actualizarea, cu mijloacele compozitorului actual, a savuroaselor pagini de frustă inspirație populară a timpurilor vechi. Sînt ariete cu text francez, pline de aluzii satirice hazoase, și cărora compozitorul le-a subliniat picanterea și ascuțitul întepător printr-o scriitură abundînd în amănunte pitorești, într-un spirit neoclasic lipsit de orice șabloane sau convenționalisme învechite. Este o lucrare ce convine de minune caracteristicilor interpretative ale Marthei Kessler, care a redat-o cu o captivantă prospețime, intuindu-i cum se cuvenea frumusețea simplă, am spune rustică.

Întregul concert a avut și o notă atractivă aparte prin antrenarea unui aparat de acompaniament flexibil și variat, de la pianul sau clavecinul mînuite cu cunoscuta-i dexteritate de Nicolae Licareț sau glasul diafan al flautului strunît de Virgil Frincu, trecînd prin cvartetul de coarde — în speță formația „Athe-neum” (Vladimir Lakatos, Theodor Nicolau, Mihai Spinei, Mircea Palade), care și-a valorificat fina muzicalitate, meritînd a fi mult mai larg cunoscută — și pînă la o formație instrumentală mai complexă sub conducerea dirijorului Corneliu Dumbrăveanu. Aceasta din urmă a realizat în puține repetiții, desigur, dată fiind cunoscuta perspicacitate a conducătorului de a se orienta cu repeziciune în paginile muzicii noi, o însoțire eficientă și stimulatorie a vocii în excelenta lucrare a lui Werner Egk.

Gheorghe Crăsnaru

Recitalul oferit de Gheorghe Crăsnaru în cadrul interesantului ciclu „Laureați ai concursurilor internaționale” al Filarmonicii „George Enescu” (luni 14 aprilie 1975 — Sala mică a Palatului —) a reprezentat o satisfacție artistică și umană, în egală măsură. Iată un cîntăreț pilduitor din mai multe puncte de vedere. În primul rînd, splendoarea vocii sale de bas îl face un autentic continuator al unor tradiții strălucite, ilustrate în trecutul artei interpretative românești de către George Folescu urmat, mai aproape în timp de noi, de personalități proeminente ca acelea ale lui George Niculescu-Basu sau Nicolae Secăreanu. În al doilea rînd este un cîntăreț — muzician, ce nu se întemeiază doar pe resursele naturale etalate spectaculos și înțelege că *expressivitatea* este totdeauna cea care contează și că adevărata trăire a partiturilor tălmăcite se dovedește singura în stare să impresioneze ascultătorul în sensul

dorit de compozitor. În al treilea rând, are o atitudine echilibrată și armonioasă, cu o bună cuviință, aproape o simpatică rezervă sau sfiiciune, care împlinesc un profil de adevărat artist, fără fumuri, fără poze de vedetă, deși la ora aceasta Gheorghe Crăsnaru devine tot mai mult o autentică vedetă. În vara aceasta, el va susține câteva spectacole cu *Don Carlos* de Verdi la festivalul din Salzburg, sub bagheta lui Karajan. Mai mult, aproape nici un bas nu poate visa decât un asemenea prilej.

Fără îndoială, o voce puternică de bas nu poate aborda cu ușurință repertoriul delicat al liedurilor dacă nu este pusă în slujba unei inteligențe muzicale ca aceea a lui Gheorghe Crăsnaru. Ca și în cazul unor iluștri premergători pe acest tărîm, ca Alexander Kipnis, sau contemporani — Theo Adam —, totdeauna va străbate chiar în redarea paginilor celor mai lirice o înfiorare dramatică pătrunzătoare. Dar dozajul acesteia este hotărîtor — și nu putem să nu amintim, în această ordine de idei, chiar de experiența unei artiste de geniu ca Lotte Lehman, care nu ezita adesea să dea o nuanță mai *activă* redării liedurilor. Toți acești mari cîntăreți amintiți au fost și sînt (Theo Adam) și iluștri artiști de operă. Dar, ca și în cazul la care ne referim, adică Gheorghe Crăsnaru, experiența lor pe tărîm scenic nu a împietat asupra autorității lor în domeniul cîntecului de cameră, dimpotrivă a îmbogățit-o cu anume nuanțe originale. Dar, repetăm, dozajul și culoarea dramatismului sînt aici hotărîtoare și Crăsnaru ne-a arătat că poate deveni un maestru al acestui dozaj. Ne-a arătat-o în bună măsură tălmăcirea ciclului *Liederkreis*, opus 24, de Schumann, pe versuri de Heine; de asemenea, impresionantele *Sonete* ale lui Hugo Wolf inspirate de Michelangelo, deși, desigur, aci natura muzicii este în orice caz mai aproape de resursele unui asemenea cîntăreț ca Gheorghe Crăsnaru prin patetismul — totuși strîns în chingile unei nobleți nedezmîțite a atitudinii interioare — ale unei dimensiuni pasionale grandioase. După toate acestea, cîntărețul și-a mlădiat vocea și pe delicatele *Mărturisiri* ale Feliciei Donceanu, pe versuri de Alexandru Voitin.

Odată cu *Cîntecele și dansurile morții* de Mussorgski am intrat, din plin, în domeniul de predilecție al lui Crăsnaru și interpretarea acestor cîntece sumbre, aproape cutremurătoare, în care *spunerea* muzicii este atît de importantă, ca de fiecare dată în capodoperele mussorgskiene, a fost magistrală, cu imaginile pictural-teatrale reliefate pe înțelesul tuturor. Pitorescul iberic al ciclului *Don Quichotte à Dulcinée* de Ravel a fost, apoi, ca o urmare firească și descătuseătoare a cîntecelor lui Mussorgski, cu aroma lor cavalească și fantastică în același timp. Amintirea lui Șaliapin nu putea să nu devină prezentă și *Don Quichotte* și-a continuat peregrinările în celebrele scene din muzica scrisă de Jacques Ibert pentru filmul în care basul bașilor a creat nemuritoarea imagine a eroului lui Cervantes. O concluzie admirabilă a unei serii de adevărată artă vocală, la care a contribuit, la același nivel de comprehensiune muzicală sensibilă, acompaniamentul pianistic al Martei Joja.

Alfred HOFFMAN

Václav Rabas

Din Cehoslovacia provin nu numai orgi moderne, de ingenioasă concepție tehnică și superioară finisare, livrate în numeroase țări ale lumii (printre care și orga Studioului de concerte al R.T.V. Române), ci și organişti de talent și de înaltă calificare profesională, formați mai cu seamă la clasa cunoscutului maestru al orgii, prof. dr. Jiri Reinberger de la Academia muzicală din Praga. Printre absolvenții acestei clase se numără și Václav Rabas, deținător al premiului I la concursul de orgă „Primăvara la Praga“ din 1958 și de atunci solicitat să concerteze în numeroase țări europene.

Recitalul său, susținut în București la orga „com-patriotă“ de la Radio, ni l-a revelat ca un muzician matur, stăpin deplin al posibilităților complexului instrument, tehnician rafinat și cunoscător profund al diferitelor stiluri. Pentru început, două pagini de Bach — *Preludiu și fugă în Sol major*, urmate de o *Pastorală* — au fost parcurse în spiritul muzicii baroce, fără nici un „grandioso“ romantic inoportun, dar totuși cu vigoare și cu o deplină precizie ritmică. În *Fugă*, subiectul — ca și revenirile ulterioare ale acestuia — au fost evidențiate cu claritate, iar în *Pastorală* atmosfera de calm, de seninătate, a apărut evocată prin folosirea unor registre adecvate de flaut și oboi.

În continuare, valențele expresive ale orgii romantice — această adevărată sinteză orchestrală — au fost exploatate în două creații reprezentative ale lui César Franck: *Preludiu, fugă și variațiuni*, iar apoi *Piesă eroică în si minor* (partea concludivă a lucrării intitulate *Trei piese pentru orgă*). Elaborînd o registrație dominată de un gust artistic subtil, Václav Rabas a evocat spiritul lui Bach în *Fugă* (de fapt, doar o expoziție de fugă), iar în *Variațiuni* a impresionat printr-o interpretare plină de delicatețe, evasi-pianistică, pe manualul III (în registrul de oboi cu ecou). „Piesa eroică“ i-a oferit apoi prilejul să demonstreze un joc viguros, plin de strălucire.

Partea de program după pauză a fost dedicată în exclusivitate muzicii din patria organistului. O masivă *Fugă în Re major* de Bohuslav Cernohorsky — compozitor din secolul al XVIII-lea, format în Italia, la Padova, unde l-a avut mai tîrziu ca elev pe Tartini — a demonstrat justetea supranumelui de „Bach ceh“, ce i-a fost atribuit. Au urmat două interesante piese ale compozitorului contemporan O. Macha: *Toccata funebră* și *Toccata de nuntă*. Prima începe cu sunete profunde prelungi la pedaliere și simultan cu sunete înalte, sugerînd plîsete, la manualul III; o agitație de intensitate crescîndă conduce apoi spre un „climax“ puternic, de la care se revine la „plîsetele“ inițiale. Piesa a doua începe „ex abrupto“ în „forte“, după care un fel de „perpetuum mobile“ jubilant crește spre un „fff“, urmat de o atmosferă senină, calmă, aproape pastorală, cu solo în registrul flautului, pentru ca un nou „perpetuum mobile“ obsedant să ducă la o creștere spectaculoasă spre acordul final în „fff“. Sînt două piese de mare efect, abil construite, pe care Václav Rabas le-a prezentat într-o manieră imbinînd rafinamentul coloristic cu masivitatea sonoră.

Solistul oaspete ne-a oferit apoi un *Postludiu* de Leos Janacek, alternând un motiv sprintar cu un altul plin de strălucire, care se dezvoltă către o concluzie de mare amploare, deplin adecvată pentru a așeza punctul final al unui recital de orgă.

A fost, în ansamblu, o seară care ne-a oferit posibilitatea cunoașterii unui adevărat maestru al orgii, reprezentant de prim ordin al școlii organiştilor cehi. Iată un artist pe care-l vom reasculta oricând cu mare plăcere, știind dinainte că ne va prilejui satisfacții depline prin înaltul profesionalism cu care slujește muzica dedicată „regelui instrumentelor“.

Edgar ELIAN

Nicolae Iliescu

La Sala mică a Palatului R.S.R. a avut loc, pe 28 aprilie a.c., recitalul violonistului Nicolae Iliescu acompaniat de pianista Marieta Leonte.

În fața unui repertoriu complex, cuprinzând lucrări preclasice (Vivaldi), romantice (Brahms, Schumann-Kreisler, Saint-Saëns) și contemporane (Doru Popovici), violonistul a demonstrat un temperament ardent, muzicalitate vibrantă, uneori inegală în stăpînirea propriilor impulsuri nervoase.

Considerînd *Sonata în La major* de Antonio Vivaldi drept piesă de acomodare, remarcăm în *Sonata a III-a în re minor* de Johannes Brahms realizarea de ansamblu și în special interpretarea părților a III-a (*Un poco presto e con sentimento*) și a IV-a (*Presto agitato*), care s-au dovedit a fi proprii temperamentului solistului.

Un *vibrato* bine dozat, stăpînirea fără echivoc a tehnicii violonistice, o frazare inteligentă, au constituit caracteristici definitorii ale execuției acestei sonate precum și ale celorlalte piese din program.

Latura romantică a muzicii lui Brahms, reliefată cu precădere de către violonist, s-a afirmat cu deplină libertate în *Fantezia în Do major* de Schumann-Kreisler și în *Introducere și Rondo capricioso* de Saint-Saëns.

Depășirea cu ușurință a dificultăților tehnice ale partiturilor a fost completată și printr-o exuberantă și spirituală interpretare, susținută cu aceeași înțelegere artistică de acompaniamentul pianistei Marieta Leonte.

Programul recitalului violonistului Nicolae Iliescu a fost întregit cu lucrarea *Muzică solemnă* de Doru Popovici, piesă ce solicită interpretul în planul tehnicii, dar mai ales al înțelegerii și sensibilității muzicale, spre a pătrunde adîncile ecouri dureroase, stăpînite și dirijate cu melodică sobrietate. Solistul a făcut efortul interiorizării, dar nereușindu-i pe deplin interpretarea, indiscutabil bună a lucrării, i-a conferit acesteia sensuri puțin diferite de intenția compozitorului.

Aceasta, însă, nu scade cu nimic meritele violonistului Nicolae Iliescu, care ne-a oferit un recital de virtuoziitate, dezvăluind un caracter pregnant romantic, o personalitate care se îndreaptă de preferință spre repertoriul romantic.

Mihaela MARINESCU

Victoria Bașta

Filarmonica „George Enescu“ ne-a oferit în Sala mică a Palatului R. S. România un recital de sonate în interpretarea violonistei Victoria Bașta și a pianistei Florella Geantă.

Aflați pentru prima oară împreună, pe o scenă bucureșteană, cele două interprete și-au ales pentru acest „dublu debut“ *Sonata în sol minor* de Claude Debussy, *Sonata a II-a în fa minor op. 6* de George Enescu și *Sonata a III-a în re minor op. 108* de Johannes Brahms. Trebuie recunoscut faptul că un asemenea program a fost un veritabil examen cu public al celor două tinere profesoare ale Conservatorului „Ciprian Porumbescu“. Și iată de ce: *Sonata* de Claude Debussy (terminată în 1917) era destinată lui Isaye; lucrarea (una din marile sonate ale acestui secol) a marcat o etapă importantă în evoluția muzicii de cameră prin lărgirea formei fixe datorate unei fantezii melodice neobișnuite, densității sonore, modulațiilor frecvente, a formulelor ritmice deosebite.

A urmat *Sonata a II-a op. 6* de George Enescu în care suflul larg, elanul primei părți contrastează cu cîntecul melancolic al mișcării secunde și finalul vioi; lucrare definitorie pentru stilul enescian după cum recunoștea însuși compozitorul.

Cea de a II-a parte a recitalului a cuprins *Sonata a III-a în re minor* de Brahms — indiscutabil o lucrare de mare încercare, căci după cum se știe, a fost scrisă în 1888 și dedicată celebrului pianist și dirijor Hans von Bülow. Titulatura exactă a partiturii era *Sonată pentru pian și vioară*, fapt ce exprima intenția certă a compozitorului de a conferi pianului, nu rolul secundar de acompaniator, ci pe cel de protagonist.

Am comentat pe scurt cele trei partituri pentru a dovedi dificultatea acestui program care pune probleme de mobilitate atît în cadrul unei sonate ca și în trecerea de la o lucrare la alta; ținînd cont apoi de scurta conlucrare a acestui cuplu care a dovedit expresivitate și cunoașterea texturii partiturilor, putem da uitării unele neconcordanțe ritmice sau de dozaaj, datorate — credem, emoției debutului.

Interesant este și faptul că atît sensibilă și calma Victoria Bașta ca și impetuoasa Florella Geantă mi-au mărturisit după spectacol că imbinarea activității solistice cu profesoratul este o necesitate, deoarece confruntarea cu publicul ca și profesiunea de dascăl obligă, angajează la autodepășire ca solist și la responsabilitate și exigență față de viitorii muzicieni — ca profesor.

Ne asociem acestei nobile idei, salutînd încă o dată inițiativa Filarmonicii „George Enescu“ de a oferi șansa confruntării cu publicul tuturor interpreților de talent.

Valentina STOICESCU

Al 17-lea Concert dezbatere

Nu știu dacă în mod intenționat sau printr-un joc al întâmplării Redacția muzicală a Radioteleviziunii a alăturat în cadrul celui de-al 17-lea concert-dezbatere din ciclul „Tribuna creației contemporane românești” trei lucrări aparținând unor compozitori din trei generații diferite. Concluzia cu care se cuvin a fi începute aceste rînduri este — în orice caz — evidentă pentru oricine a asistat la concert: îndrăzneala în creație, tendința de a căuta mijloace și forme noi de expresie, de a evita căile îndelung bătute, în favoarea unui limbaj original, adecvat de la caz la caz conținutului ideologic și afectiv al muzicii, — iată ceea ce se poate observa astăzi ascultînd nu numai lucrările compozitorilor noștri tineri sau maturi, ci chiar pe acelea ale unor maeștri aflați la vîrsta senectuții (biologice, dar nu spirituale). Realitatea aceasta ne-a confirmat-o prima piesă înscrisă în program, *Distikhon pentru flaut și contrabas* de Tudor Ciortea, o creație recentă, datînd din anul 1974.

Titlul însuși indică ciudățenia și dificultatea sarcinii pe care și-a asumat-o compozitorul: alăturarea, într-un discurs muzical comun, a celor două instrumente extreme ale orchestrei simfonice, sprînțarul flaut și greoiul contrabas, sau — cum spunea autorul însuși în spiritualul său cuvînt introductiv rostit în sală — imaginarea unui meci de „judo” muzical, între David și Goliath! După cum este lesne de presupus, Tudor Ciortea n-a donit ca în acest meci să existe un învingător și un învins, în ciuda disproporției forțelor angajate în întrecere. De altfel, el nici n-a urmărit să pună cele două instrumente în postura de competitori într-o întrecere, ci dimpotrivă să le găsească un teren comun de afirmare, în care deosebirea substanțială de colorit să nu șocheze, ba chiar să dea naștere unor combinații atrăgătoare prin ineditul lor. Reușita sa a fost deplină în această îndrăzneță tentativă. În primul din cele două stihuri, flautul intonează o melodie lirică, însoțit de pizzicatele contrabasului, apoi contrabasul reia tema cu arcul, în timp ce flautul picură note scurte în „staccato”. Atmosfera de cîntec doinît se menține de-a lungul piesei, a cărei durată nu depășește 4 minute. În stihul al doilea, cu o desfășurare încă și mai concisă (3 minute), ambianta este jucăușă, cu unele momente de relaxare (solo de flaut); apar pe alocuri întorsături glumețe, care duc spre un final calm, semnificînd parcă aplanarea oricăror contradicții între cei doi „combatanți”. În numai 7 minute — nici unul în plus, nici unul în minus! — Tudor Ciortea exprimă clar și într-o formă atractivă tot ce avea de spus, demonstrînd totodată că nu există instrumente — oricît de îndepărtate ca structură, ambitus, colorit timbral sau înzestrare în sunete armonice — care să nu poată fi alăturate într-un dialog muzical, atunci cînd compozitorul posedă fantezie, imaginație, îndrăzneală, dar mai ales cunoștințe temeinice privind posibilitățile fiecăruia, în diferitele lor registre. Aceste calități s-au dovedit a fi — o dată mai mult — caracteristice pentru personalitatea maestrului septuagenar, care confirmă cu fiecare nouă lucrare capacitatea sa de a-și pune bogata experiență și cul-

tură profesională în slujba unei creații muzicale permanente deschise înnoirilor de limbaj și de mijloace. Demonstrația a fost cu atît mai convingătoare, cu cît flautistul Ilie Macovei și contrabasistul Ștefan Thomasz au știut să parcurgă cele două stihuri cu sensibilitate și rafinament.

Intitulată *Vocabular I—II „Cîntec — Ritm”*, piesa următoare a programului are o geneză, pe care compozitoarea Myriam Marbe ne-o înfățișează în programul de sală: fondul sonor permanent, constituit la Royan (mic port la Atlantic, unde se afla în 1971 cu prilejul Festivalului internațional de muzică contemporană) de „foșnetul și clinchetul discret, dar distinct, al frînghiilor, inelelor, sirmelor de metal, ce se loveau de catargele ambarcațiunilor cu pînzele strînse, împreună cu clipocitul apei”. Obsedată de această impresie și totodată preocupată de ideea de a compune pornind „nu de la o idee generatoare, ci de la concretul muzical, cum ar fi ancestralul și universalul cîntat”, Myriam Marbe a creat mai întîi, în 1974, lucrarea *Vocabular I — Cîntec*, căreia i-a adăugat recent o urmare, *Vocabular II — Ritm*, ambele secțiuni fiind deschise unei eventuale continuări cu alte elemente de vocabular. Ascultate laolaltă, cele două părți reconstituie într-adevăr o ambiantă deosebit de sugestivă, plină de poezie incantatorie, la realizarea căreia își aduc contribuția vocea umană (tratată instrumental), clarinetul și pianul, precum și o bogată percuție, alcătuită din timpani, tobe de diferite dimensiuni, cineli, gong, xilofon, marimbafon, woodblock, glockenspiel, pian preparat (cu sonoritate de țambal) și clopote preparate (cărora li se adaugă bucăți de bambus, clopoței, fire metalice etc.). Pe parcursul lucrării, vocea intervine fie „a bocca chiusa”, fie executînd vocalize cu gura deschisă sau strigăte, care se îmbină organic cu sunetele celorlalte instrumente, contribuind la crearea atmosferei dominante a lucrării. Momentele de exacerbare ritmică dovedesc fantezia autoarei în folosirea instrumentelor de percuție, remarcîndu-se cu deosebire originalele clopote preparate, cu a căror sonoritate în *pianissimo* (evocînd zgomotele ascultate în portul de la Royan) se încheie de altfel lucrarea. Chiar dacă cele două *Vocabulare* nu pot fi comparate, sub raportul forței de sugestie și al bogăției de imaginație, cu *Ritualul pentru setea pămîntului* — indiscutabil reușita majoră a compozitoarei —, ele se urmăresc cu interes, datorită în special varietății de colorit pe care o imprimă combinațiile mereu reinnoite ale diferitelor timbre instrumentale. Mai rămîne desigur deschisă și problema de principiu, dacă — fie chiar și ca o soluție temporară, adecvată unei anumite faze în procesul evolutiv al unui compozitor — se poate porni în creație de la altceva decît de la o idee, în cazul de față de la o ambiantă de zgomote într-un port. A porni de la „concretul muzical”, adică de la sunete ascultate întîmplător în natură, spre rațiunea de a fi și structura unei lucrări, mi se pare a parcurge o cale inversă față de cea firească, constînd din subordonarea materiei muzicale concrete ideii generatoare. În fond, însă, procesul creator a urmat la Myriam Marbe o cale ocolită: concretul muzical i-a sugerat o idee, care a determinat, la rîndul ei, folosirea unui anumit material muzical. Se pare deci, că — de oriunde ar porni inițiativa în compunerea unei lucrări —

la baza ei se află totuși o idee! Acestor comentarii cu privire la creație le adăugăm evidențierea interpreților, reuniți în grupul „3 +“ (în cazul de față „4 +“), compus din soprana Steliana Calos Cazaban, pianistul Adrian Tomescu, clarinetistul Valeriu Bărbuceanu și percuționistii Dumitru Florea și Gabriel Teodorescu, cu toții remarcabili prin precizia intervențiilor și prin multilateralitatea contribuțiilor, fiecare dintre ei (inclusiv cîntăreața) minuind mai multe instrumente.

Cea de-a treia lucrare a seriei, „*Din inimi*“, muzică pentru voci și bandă magnetică de Dinu Petrescu, în colaborare cu inginerul de sunet Traian Ionescu, a obținut totodată și cel mai substanțial succes, materializat în aplauzele publicului și în cuvintele de prețuire ale celor trei participanți la dezbatere. La drept vorbind, succesul a fost reperat mai cu seamă de către interpretarea grandiosului ansamblu alcătuit din corul Radioteleviziunii (asezat parțial pe scenă și parțial în fundul sălii), corul „*Gaudeamus*“ al Conservatorului „Ciprian Porumbescu“ condus de Gheorghe Oprea (distribuit în diferite zone ale sălii) și Corul de copii al Radioteleviziunii condus de Ion Vanica (împărțit în două grupuri, instalate și ele în două colțuri opuse ale sălii), totul sub conducerea generală a dirijorului Nicolae Vicleanu. Modul de execuție a lucrării de către acest amplu colectiv vocal a vădit, într-adevăr, atât seriozitatea cu care toți coriștii — mari și mici — au muncit la pregătirea concertului, cât și, mai ales, dăruirea cu care Nicolae Vicleanu și-a îndeplinit rolul de coordonator al diferitelor grupuri aflate pe scenă sau răspîndite în sală, dirijînd întreaga compoziție pe dinafară. Dar creația? Despre aceasta se poate spune că dovedește capacitatea lui Dinu Petrescu de a îmbina în așa fel vocile unui vast ansamblu coral, încît să obțină valuri de sonorități adeseori impresionante prin forța dramatică a expresiei, suprapuse unor sunete realizate prin mijloace electronice (în laboratorul electro-acustic al Conservatorului „Ciprian Porumbescu“) și incluse fără ostentație excesivă în discursul muzical general. Dacă totuși lucrarea ne-a trezit un entuziasm mai moderat, aceasta se datorește faptului că substanța propriu-zisă se pretează unei desfășurări limitate în timp la cel mult 10—12 minute de muzică, față de cele aproape 40 de minute, cit durează compoziția în realitate. Din această cauză apar repetări de prisos, lungimi obositoare care generează un sentiment de sațietate și impresia de ansamblu că lucrarea nu este construită pornind de la o logică stringentă, ci mai degrabă de la intenția de a impresiona printr-un șir de efecte (care trezesc într-adevăr interesul la început, dar sfîrșesc prin a stîrni impresia că autorul — aidoma ucenicului vrăjitor din poveste — nu se mai poate opri, o dată elanul său creator dezlănțuit). Pentru a mă referi în mod concret la concertul dezbateri în cauză, fie-mi permis ca față de gigantismul aparatului interpretativ și diluarea substanței muzicale pe o durată excesivă, caracteristice lucrării lui Dinu Petrescu, să prefer — personal, desigur — modestele două instrumente și concizia ireproșabilă din *Distikhonul* lui Tudor Ciortea. Obiectivele urmărite de cei doi compozitori au fost fără îndoială diferite, ca și mijloacele

interpretative puse în acțiune. Dar chiar și în cazul unei super-productii bazate pe efecte cvadrafonice, folosind surse sonore plasate de jur împrejurul ascultătorilor (atîți cîți mai încap în sală, după ce sutele de coriști își ocupă locurile), se poate realiza o construcție arhitectonică solidă, expunînd în chip lapidar esența ideilor autorului. Este, de altfel, ceea ce caracterizează majoritatea lucrărilor de valoare produse de muzica contemporană.

E. ELIAN

Festivalul național al studenților de la institutele de artă

În drumul spre consacrarea tinerelor talente, nici un moment nu reprezintă atîta importanță, prin semnificație și pondere a afirmărilor disponibilităților artistice, ca cel al confruntărilor, în ambianța de efervescentă creație a unui festival competitiv. După ani de experimentări diverse, de acumulări a unor trepte necesare în elaborarea unei forme organizatorice corespunzătoare, ideea de a lansa un asemenea Festival destinat studenților de la institutele de artă se impune ca o formulă deosebit de interesantă. Viabilitatea acestei idei este demonstrată convingător de modul în care s-a desfășurat primăvara aceasta cea de a treia ediție, antrenînd un considerabil număr de participanți. Profilul Festivalului este complex. Pe de o parte el vizează o trecere în revistă a realizărilor obținute de studenți, reprezentînd ceea ce se poate numi „o generație“. Pe de altă parte, faptul că participarea implică și competiția atrage, cum este și firesc, un spor de exigență pentru punerea în valoare a calităților, pornind de la seriozitatea studiului și ajungînd la modul de prezentare în fața juriului. În structura Festivalului național, muzica este prevăzută în două secții care și-au desfășurat lucrările în două centre universitare, pe profilul interpretării muzicii instrumentale și al muzicii vocale.

Secția „Formații instrumentale și soliști instrumentiști“, găzduită de Centrul universitar Craiova, reunea peste 350 de participanți, veniți din alte centre universitare — București, Cluj-Napoca, Iași, Timișoara, Brașov, Tîrgu Mureș. Dar nu prin numărul de studenți angrenați în competiție — deși și acesta poate fi un argument —, ci prin calitatea acestor participări, un asemenea Festival se impune. Ceea ce la Craiova a fost principalul merit al actualei ediții.

O primă trăsătură semnificativă este prezența mult mai numeroasă decît în edițiile precedente, a formațiilor camerale. O paranteză se cuvine făcută aici. Această creștere a ponderii formațiilor camerale îmi apare drept un rezultat evident al existenței unei alte competiții muzicale studențești, pentru cvartete de coarde, în cadrul Festivalului muzicii de cameră de la Brașov. Am reîntîlnit la Craiova cîteva din

formațiile ce evoluaseră deja la acest Festival — Cvartetul „Melos“ din Iași, Cvartetul condus de Gheorghe Ille din Cluj-Napoca, cel condus de Tudor Horia din București. Li se adaugă încă câteva formații, nu numai de cvartet ci și de trio, demonstrând un nivel profesional care nu se poate atinge decît printr-o practică artistică interpretativă de o mai lungă durată. De altfel, desemnarea celui mai mare număr de laureați tocmai în acest domeniu mi se pare semnificativă, cu atît mai mult cu cît în repertoriul formațiilor au figurat cu precădere creații românești — *Cvartetul nr. 2* de Anatol Vieru (formația lui Gh. Ille), *Cvartetul al II-lea* de George Enescu (formația lui Tudor Horia) sau *Trio cu pian, nr. 1* de Alfred Mendelssohn (formația „Criterion“ condusă de Andrei Csaba — București), *Sonata pentru pian și vioară* de Pascal Bentoiu (excellent realizată de Adriana și Monica Hölsky — București). Consider că față de acest domeniu, celelalte participări s-au situat pe un plan mai modest — fie că este vorba de soliști instrumentiști violoniști, violonceliști sau suflători. Aceasta s-ar putea explica prin existența unei anumite reticențe în înscrierea în competiție, pe de o parte, la care se adaugă și un nivel mediu al interpretărilor care a fost depășit prin prezențe excepționale, pe de altă parte. Dacă la vioară Dan Nemțeanu de la Conservatorul bucureștean (cu o reușită demonstrație de stăpînire a tehnicii în *Variațiuni* de Paganini) sau Anca Mihalcea de la Conservatorul ieșean (abordînd cu evidente calități celebra *Sonată a III-a* de Isaye) au evidențiat soliditatea studiului instrumental al claselor respective, alte participări nu au atins nivelul cerut de o competiție națională. Este și cazul secției pianistilor, unde s-a creat o atît de mare deosebire între matura interpretare a lui Alexandru Preda (mai ales în ceea ce privește muzica enesciană) și ceilalți zece muzicieni, încît hotărîrea juriului a trebuit să se limiteze la decernarea unei singure diplome. Pentru coardele grave, să recunoaștem, concurenții au fost apreciați cu diplome pe deplin meritate — dar este vorba de cîte un singur concurent, ceea ce exclude factorul competitiv — la violă clujeanul Nicolae Modog (serioasă abordarea *Konzertstück*-ului de George Enescu), la violoncel bucureșteanul Șerban Nichifor (excellentă viziunea interpretativă a *Sonatei pentru violoncel solo* de W. Berger). Oare numai de atît dispun însă institutele de artă? Cazul prezențelor singulare se repetă și la suflători, cu flautistul Gh. Marcovici (Cluj-Napoca) și clarinetistul Dan Petrescu (București), dovedind din partea institutelor respective o modestie demnă de o cauză mai bună.

Ca întotdeauna, confruntarea ansamblurilor simfonice antrenează cel mai puternic curent de opinii. Din cei trei laureați ai Festivalului — echitate în aprecierea de către juriu a muncii depuse de studenți, nu și a rezultatelor — cred că se cuvine remarcată mai ales ținuta Orchestrei simfonice a anului I a Conservatorului „Ciprian Porumbescu“ (dirijor Radu Zvorișteanu), cel mai maleabil și mai sudat dintre ansamblurile concurente, atingînd în realizarea *Simfoniei „Surpriza“* de Josef Haydn parametrii unui concert profesionist. Formația clujeană a avut însă avantajul de a propune o primă audiere aparținînd

unui student de la clasa de compoziție, Adrian Pop, al cărui *Concert pentru violoncel* a fost de altfel premiat. Problema principală a confruntărilor de orchestre nu mi se pare a fi obținerea — la concurență — a unui premiu, ci lărgirea spectrului artistic al repertoriului Festivalului, printr-o manifestare mai amplă. De ce nu se optează pentru prezențe „în afara concursului“, care să aibă doar grija calității, fără dezavantajul rivalităților sportive? Iată o idee ce a fost recepționată favorabil de organizatori, în urma discuțiilor din juriu, pentru viitoarea ediție.

Noutatea manifestărilor studențești de la Craiova a fost adusă și de înscrierea, pentru prima dată în acest context, a unor formații aparținînd domeniului divertismentului. Încă timide asemenea manifestări, dacă ținem seama de ce au realizat în acest sens studenții de la institute fără profil artistic. Opțiunea pentru formația de muzică ușoară a Facultății de muzică din Universitatea timișoreană este mai mult un gest de încurajare din partea juriului, decît o consacrare a valorilor de care dispune. Ideea de a solicita studenții muzicieni în acest domeniu este binevenită, dar încă nu și-a găsit modalitățile de manifestare la nivelul profesional scontat. Poate viitorul va aduce surprize? Da, dacă ne vom îngriji din vreme să le avem, prin studiu și matură orientare a repertoriului.

Bucureștiul a fost gazda secției de „Muzică vocală — soliști și ansambluri“ — din cadrul celei de a treia ediții a Festivalului studențesc. Demonstrația oferită de participări masive ale tuturor centrelor universitare a fost realmente impresionantă. Nu este puțin ca în fața juriului să se prezinte șase ansambluri corale, demne de a primi diploma de laureat. Situația aceasta este rezultatul unei mai serioase preocupări din partea studenților concurenți; este rezultatul principalei munci de colectiv a tuturor facultăților care pregătesc cadre destinate pedagogiei muzicale. Ansamblul coral răspunde unor coordonate majore ale educației tineretului, este de asemenea o formă de interpretare cu mare tradiție în istoria muzicii noastre. Cu atît mai îmbucurător, cînd ansambluri studențești apar la un nivel care depășește practica de studiu, primind calitățile profesionale necesare prezentării pe podiumul de concert.

Din rîndul formațiilor corale mari, păstrez o deosebit de bună amintire formației reprezentative a Facultății de muzică din Timișoara, pe care Damian Vulpe a condus-o cu deosebit simț al proporțiilor sonore și fluenței discursului. O altă personalitate muzicală a fost etalată de corala Facultății de muzică din Tîrgu Mureș (dirijori Josif Birtalan și Valeria Covătaru), cu o participare masivă dar extrem de exactă, pregnant ritmică și bogat colorată, rezolvînd un repertoriu dificil și divers. În fine, Corul Facultății de Compoziție muzicală, Muzicologie și Pedagogie al Conservatorului bucureștean (dirijor Petre Crăciun) și-a demonstrat cu strălucire acumularea experienței artistice după o stagiune deosebit de activă. Din punctul de vedere al repertoriului, acest ansamblu mi s-a părut cel mai complet pentru ținuta și exigența prezentării într-un concurs.

Nivelul artistic al interpretării, la care se adaugă definirea unui stil propriu, sînt trăsături artistice ce

se evidențiază și mai bine la corurile de cameră. În ordinea preferințelor de cronicar și, de fapt, în ordinea decernării diplomelor, două formații și-au disputat întâietatea: corul de cameră „Animosi” din Iași, dirijat de Sabin Pautza, formație deja binecunoscută publicului bucureștean, și corul de cameră al Facultății de muzică din Brașov, condus de Dorel Munteanu. În ambele cazuri se poate vorbi de o autentică producție artistică ce ar figura fără rezerve pe afișul stagiunii muzicale. Aș mai adăuga notații apreciative pentru corul de cameră al Facultății timișorene (dirijor Dorel Murgu) și, mai ales, pentru corul de cameră „Cappella Transylvanica” din Cluj-Napoca, formație care a prezentat în afară de concurs un veritabil recital, sub bagheta binecunoscutului dirijor, prof. Dorin Pop.

Competiția a fost foarte strânsă și în secția soliștilor vocali. În grup, studenții ieșeni au primit diplome, pentru calități deosebite, pentru o serioasă pregătire profesională și certe perspective de afirmare. Dintre ei, numele care se impune în întreg palmarecul Festivalului este cel al sopranei Nelly Miricioiu. După cucerirea Marelui premiu al Concursului internațional de la Atena, iată că și într-o competiție națională i se recunosc meritele, atât pentru calități vocale cât și pentru autentică măiestrie a cîntului, în special în stilul operei italiene romantice. Mihaela Agachi, mai puțin familiarizată cu competițiile, a reușit să-și demonstreze calitățile de construcție a interpretării în dificila arie a Charlottei din opera *Werther* de Massenet, iar foarte tînăra mezzo-soprană Mariana Cioromila și-a meritat cea de a treia diplomă pentru sinceritatea și limpezimea expresiei, care au estompat anumite stîrșăcii, încă prezente. Enumerînd laureații clujeni, cor emnez de fapt certe speranțe ale școlii noastre de cînto — soprana Lenuța Ene Săbăduș, tenorul Ioan Tudoroi (excelente acutele sale, la care ar trebui pe viitor adăugată și muzicalitatea frazării), basul Mircea Moisa, un cîntăreț deja aplaudat pe scenele de operă și concert, precum și mezzo-soprană Corina Circa, sensibilă interpretă de lied și operă. Cucerirea unui mare număr de diplome de către studenții bucureșteni compensează forma, de astă dată mai modestă, a participanților la competiția vocală, unde aș aminti doar calitatea interpretării *Cîntecului* de Doru Popovici de către mezzo-soprană Gloria Bordea.

Trebuie consemnată, în încheiere, excelenta organizare a Consiliului Uniunii Asociațiilor Studenților Comuniști, eficientul sprijin acordat de toate centrele universitare. Să nu uităm că la acest Festival au fost angrenați peste 700 de tineri. Bilanțul final este bun, dar fiecare dintre cei care au asistat știe cât efort necesită, din partea organizatorilor și, bineînțeles, din partea concurenților o asemenea realizare de nivel național. Faptul că, în acest cadru, s-au evidențiat valori certe ale viitorului vieții noastre muzicale, este în sine o demonstrație a necesității concursurilor, ca stimul și totodată consacrare a talentelor. Mulți dintre laureați vor păstra amintirea acestor zile, zile de frumusețe și entuziasm tineresc într-o pilduitoare întrecere de „maestri cîntăreți”.

Grigore CONSTANTINESCU

Comemorare Dinu Lipatti

Inițiativa A.T.M.-ului de a comemora 25 de ani de la moartea lui Dinu Lipatti a reunit muzicieni și muzicologi, oameni care l-au iubit, sub semnul cătorva evocări despre viața și activitatea complexului muzician.

În deschiderea festivității, muzicologul Viorel Cosma s-a referit în cuvîntul său la unele momente esențiale ale activității pianistului, punînd accentul pe legătura artistică dintre el și George Enescu, de la a cărui moarte se împlinesc 20 de ani.

Tînăra absolventă de Conservator, Mădălina Ghiță a interpretat *Sonatina pentru mîna stîngă* de Dinu Lipatti, după care, profesorul Dragoș Tănăsescu s-a referit la cîteva trăsături ale criticului Dinu Lipatti: subtil psiholog, fin analizator al interpretărilor, în a căror manieră descoperirea întotdeauna cel puțin un element favorabil, sever cu propriile-i tălmăciri muzicale, exprimîndu-și cu franchețe părerile, chiar dacă ele se refereau la mari personalități interpretative față de care nutrea o sinceră admirație (într-o cronică, privind concertul pianistului Wladimir Horowitz, Lipatti afirmă că „nimic nu poate fi mai trist decît o muzică stilizată, intelectualizată.”)

Lirica expunere a pianistei și cîntăreței Lisette Georgescu a relevat frumoasa prietenie dintre Lipatti și Clara Haskil, artiști care timp de 16 ani și-au completat reciproc concepțiile despre muzică și actul recreării ei.

În încheiere, muzicologul Grigore Bărgăuanu a oferit tuturor celor de față, posibilitatea audierii *Concertului în re minor pentru pian și orchestră* de J. S. Bach așa cum l-a prezentat Dinu Lipatti la 2 octombrie 1947, la Amsterdam, acompaniat de orchestra Concertgebouw dirijată de Edward van Beinum.

Despina PETECEL

Opera „Walkyria” la Radioteleviziune

Duminică, 13 aprilie 1975, Orchestra de studio a Radioteleviziunii Române, sub conducerea lui Ludovic Baci, a oferit ascultătorilor fragmente din opera *Walkyria* de Richard Wagner. O distribuție chibzuit aleasă, o orchestră bine instruită și excelent dirijată de Ludovic Baci au oferit publicului o execuție magistrală a acestei atât de dificile opere a „Tetralogiei” wagneriene. Pe scenele teatrelor noastre muzicale, opera *Walkyria* nu se cîntă prea des, și dacă nu ne înșelăm, ea nu a fost interpretată în ultimele patru decenii. Ne-a bucurat inițiativa Radioteleviziunii de a oferi publicului fie și fragmente din această operă.

Au fost astfel selecționate: Preludiul, scenele 1 și 3 din actul I; scenele 1, 3 și 4 din actul II, ca și celebra scenă a walkyriilor din actul III.

Magdalena Cononovici (Sieglinde) și Cornel Stavrău (Siegfried) ne-au oferit o frumoasă interpretare

a celor două roluri principale. Stela Hauler a apărut cu o voce plăcută și sigură, inteligent condusă (Fricke), iar Gheorghe Crăsnaru (Wotan) și Mariana Stoica (Brünhilde) au fost foarte expresivi în rolurile lor.

Walkyria este deci după *Macbeth* a doua operă care se prezintă în concert, de către Orchestra de studio a Radioteleviziunii. Salutăm inițiativa și am dori ca acest frumos început să continue prin reluarea și a altor capodopere ale muzicii universale.

Titus MOISESCU

A șaptea microstagionă a Conservatorului din Iași la București

Microstagionile organizate la București de Conservatorul „George Enescu” din Iași au devenit, de mai mulți ani încoace, tradiționale. Cu aceste prilejuri se prezintă în fața publicului bucureștean diferitele formații care activează în cadrul vechiului institut ieșean de învățămînt muzical superior; orchestra simfonică, corul mare, corul de cameră „Animosi”. Colectivul de muzică preclasică „Musica serena”, ansamblul instrumental de muzică contemporană „Nuova consonanza”, diferitele cvartete de coarde. De fiecare dată, aceste formații includ în programele lor lucrări cu caracter inedit, din repertoriul românesc și universal, alături de creații consacrate, alese pentru a le pune în valoare calitățile interpretative și diversitatea ariei de cuprindere stilistică. Așa s-au petrecut lucrurile și în cazul celei mai recente microstagioni — a șaptea —, cînd au făcut deplasarea în Capitală cîteva din colectivele Conservatorului din Iași. În cele ce urmează, ne vom opri pe scurt la producțiile fiecăruia dintre ele.

CORUL DE CAMERĂ „ANIMOSI”

Formația aceasta activează sub conducerea lui Sabin Păutza, muzician cu preocupări multilaterale, compozitor (de muzică cultă și ușoară), cadru didactic la catedra de armonie, dar totodată și dirijor al corului de cameră, activitate pentru care pare a nutri o lăudabilă pasiune. Fiind vorba de un cor studentesc, supus în mod firesc unei fluctuații a cadrelor componente, nivelul producțiilor depinde de însușirile coriștilor selecționați în anul respectiv. De această dată, de pildă, nivelul ni s-a părut întrucîtva inferior aceluia cu care ne-a obișnuit formația la precedentul ei concert bucureștean, mai ales sub raportul omogenității compartimentelor și al preciziei atacurilor. Cu această rezervă, căreia îi adăugăm și gesticulația pe alocuri excesivă a dirijorului, concertul a avut fără îndoială meritele sale, în ce privește atît interpretarea — adeseori captivantă prin participarea intensă a tuturor membrilor corului — cît și

repertoriul, ales în exclusivitate din creația românească contemporană. Început cu cunoscutul diptic — de inspirație folclorică — *Sculași gazde, nu dormiți* al regretatului Achim Stoia (fost, vreme de 12 ani, rector al Conservatorului), programul a continuat cu sonoritățile rarefiate ale piesei lui Ștefan Zorzor, *La o margine de drum*, urmată de subtila stilizare folclorică — pătrunsă totuși de autentică sevă populară — a lui Tudor Jarda din *Nuntă țărănească*. Au fost apoi prezentate trei lucrări ale unor studenți-compozitori ai Conservatorului: *La mijloc de codru des* de Theodor Caciora (c frumoasă transpunere în muzică a versurilor eminesciene), *Icar* de Cr. Misievici (încercare de trecere de la folclor la jazz) și *De rerum naturae* de Viorel Munteanu (un madrigal modern, de reușită inspirație, în care prezența pianului ni s-a părut însă de o utilitate discutabilă, datorită dublării inutile a unor linii melodice existente la cor). Ultimele două lucrări ale programului au vădit din nou sorginta folclorică a temelor și a intonațiilor: *Leu și june* de Liviu Glodeanu (alternînd secvențe cîntate cu altele vorbite) și *Variațiuni II pe tema Chindiei* de Alexandru Pașcanu (o revenire a autorului la tema folosită și anterior, de data aceasta cu solouri și pasaje de ansamblu tratate în stil de jazz — unele dintre ele, după cît se pare, adăugate din inițiativa dirijorului —, care conduc motivul inspirator pe căi oarecum bizare față de punctul de pornire).

A fost, în ansamblu, un concert de ținută, demonstrînd calitățile de pedagog de cor ale lui Sabin Păutza, interesul studenților pentru activitatea corală și — în general — preocuparea existentă la Conservatorul din Iași pentru promovarea muzicii românești, inclusiv a celei scrise de studenții care deprind meșteșugul compoziției.

ANSAMBLUL INSTRUMENTAL „NUOVA CONSONANZA”

În frunte cu dirijorul Vincente Țușcă — fost trombonist, în prezent cadru didactic la catedra de muzică de cameră —, ansamblul și-a început programul cu lucrarea lui Anton Zeman intitulată *Arhitecturi I*. Scrisă într-o formă mobilă, pentru o formație alcătuită exclusiv din suflători și percuție, piesa se compune din 7 secțiuni concise, grupate în jurul axei centrale, constituită de secțiunea a 4-a, în care predomină percuția. Dintre celelalte 6 părți, 2 evidențiază ca preocupare primordială armonia, 2 polifonia și 2 eterofonia. Pentru a justifica titlatura lucrării, s-ar părea că aceste 6 secțiuni trebuie ordonate în așa fel, încît la început să fie prezentate, pe rînd, cite una singură din fiecare grup de 2, apoi să urmeze axa centrală, iar la sfîrșit să apară secțiunile rămase din grupurile de mai sus. Tot titlatura ne îndeamnă să considerăm că cele 7 părți ar trebui executate fără întreruperi, pentru a sugera ideea unui bloc arhitectonic unic. Urmărind desfășurarea lucrării, am constatat însă că, pe de o parte, s-au făcut pauze după fiecare secțiune — ceea ce a dus

la fărâmișarea piesei —, iar pe de altă parte succesiunea părților a avut loc după o ordine aparent arbitrară, fără a se ține seama că mobilitatea formei nu înseamnă nesocotirea cerințelor impuse de logica structurii. Să fi avut loc și aci o intervenție a dirijorului? În orice caz, noua compoziție a lui Anton Zeman lasă să se întrevadă — chiar și în aceste condiții — un talent viguros și o știință temeinic fundamentată a construcției muzicale.

Două interesante lucrări din creația universală a secolului XX — ambele aproape necăutate — au completat programul. Mai întâi *Offrandes* de Edgar Varèse — în care, ca și în alte creații ale compozitorului, construcția nu reprezintă un scop în sine, urmărindu-se mai degrabă îmbinarea cât mai inedită a timbrelor, cărora li se adaugă aci și vocea umană (soprana Maria Boga-Verdeș) —, iar apoi *Simfoniile* (nu *Simfonia*, cum în mod eronat se menționează în programul de sală) *de instrumente de suflat*, scrise de Stravinski în 1920, în amintirea lui Debussy, dar nu în manieră impresionistă, ci într-un stil aspru, dur, sugerând durerea prin sunetul tăios al suflătorilor. Tocmai aci s-au vădit limitele calităților dirijorale ale lui Vincente Țușcă: blocurile tematice nu au fost clar evidențiate, coralul final nu a avut tragismul violent necesar, iar caracterul de profundă interiorizare, adeseori predominant în partitură, a lipsit. Poate că lucrarea a depășit posibilitățile dirijorului și ale tinerilor instrumentiști, deși a existat, în mod evident, multă bunăvoință din partea tuturor.

ORCHESTRA SIMFONICĂ

La pupitrul Orchestrei simfonice a Conservatorului a apărut tânărul dirijor Corneliu Calistru, asistent al profesorului Ion Baciu la clasa de dirijat orchestrală. Impresia produsă a fost — s-o spunem din capul locului — dintre cele mai favorabile. Calistru se prezintă ca un muzician serios, echilibrat, stăpîn pe mijloacele artei sale, capabil să obțină din partea instrumentiștilor — fie ei chiar studenți — realizări demne de formații orchestrale experimentate.

Prima lucrare a programului ne-a prilejuit o nouă întâlnire cu creația studentului-compozitor Theodor Caciora, discipol al profesorului Vasile Spătăreanu. Intitulată *Amintiri din copilărie*, piesa sa este un poem simfonic inspirat — după cum lasă să se presupună titlul — din populara scriere a lui Ion Creangă. Atmosfera jucăușă de la început — sugerată prin folosirea unor instrumente ca xilofonul, oboiul, flautii, woodblock — evocă zburdălnicia copilului de la țară, gata oricînd de cele mai năstrușnice pozne. Sînt apoi ilustrate muzical o serie de evenimente din viața micului Nică, în mijlocul cărora își găsește locul și un moment liric (scurt solo de corn englez pe fondul notelor lungi, ținute, ale viorilor) inspirat de figura mamei. În final, ambianta se animă, ajungînd la o culminație solemnă în *fortissimo*, care intenționează să-l înfățișeze — potrivit intenției autorului — pe Creangă la maturitate. Apoi sonoritatea descrește, pentru a se pierde în *pianissimo* pe un zvon delicat de glockenspiel. Fără a utiliza un lim-

baj prea avansat și nici procedee vădînd însușirea unor tehnici „la modă“, ci mai degrabă un stil întrucîtva apropiat de postromantism, pe o bază tonală, lucrarea lui Theodor Caciora dovedește seriozitate pregătirii profesionale a tînărului autor; pentru apropierea de mijloacele de expresie specifice muzicii deceniilor mai recente este, în definitiv, timp și după absolvirea Conservatorului!

Din restul programului, se cuvin a fi evidențiate execuțiile precis puse la punct și adecvate stilistic ale unor opusuri definitiv intrate în tezaurul muzicii universale: *Concertul pentru două viori și orchestră în re minor* de Bach (cu concursul întru totul relevabil al tinerilor violoniști Bujor Prelipcean și Anton Diaconu), *Simfonia nr. 39 în Mi bemol major* de Mozart (realizată în climatul ei specific de măreție luminoasă și lirică), dar mai ales *Uvertura „Tannhäuser“* de Wagner, impresionantă prin strălucirea paginilor de mare amploare orchestrală și tensiunea momentelor de involburare. Nu încapă îndoială că, din cele trei formații ieșene ascultate în cadrul acestei microstagioni, orchestra simfonică se prezintă actualmente la cel mai înalt nivel. Constatarea aceasta — care face cînte componentelor colectivului și dirijorului lor, Corneliu Calistru — nu trebuie însă să ducă la subaprecierea rezultatelor obținute de celelalte două ansambluri, ambele alcătuite din tineri animați de dorința evidentă de a-și aduce contribuția la interpretarea cât mai corespunzătoare calitativ a muzicii românești și universale. Dacă realizările acestora din urmă au ridicat, pe alocuri, unele obiecții, concluzia nu poate fi decît un impuls tot mai accentuat spre munca neobosită de perfecționare, singura care poate asigura desfășurarea ascendentă a carierei unui muzician. Este ceea ce vor ști, fără îndoială, să determine cadrele didactice ale Conservatorului din Iași, instituție de învățămînt caracterizată printr-un spirit de inițiativă și un simț de răspundere, care i-au asigurat nenumărate succese.

Edgar ELIAN

CVARTETUL „CANTABILE“

Printre formațiile studențești ale Conservatorului „George Enescu“ din Iași, ce vin an de an să concerteze la București, s-a aflat recent și Cvartetul de coarde „Cantabile“, laureat al concursului de interpretare de la Brașov, 1974.

Alcătuit din studenții Gheorghe Petrescu — vioara I, Alexandru Diaconu — vioara II, Constantin Stanciu — violă și Eugenia Izvoreanu — violoncel, cvartetul „Cantabile“ ne-a prezentat un program judicios alcătuit și interpretat cu siguranța muzicienilor ce-și cunosc bine partiturile alese.

Frumuseșea melodiei și dinamica *Cvartetului op. 76, nr. 1 „Ciocîrlia“* de J. Haydn, sinceritatea expresiei și culorile modale caracteristice *Cvartetului nr. 1* de Doru Popovici, complexitatea scriiturii profundului *Cvartet op. 125 în Mi bemol major* de Fr. Schubert — piatră de încercare pentru multe cvartete profesionale — au găsit în cei patru tineri pasionați iubitori ai muzicii de cameră, ce cîntă cu o

dragoste și o dezinvoltură ce merită din plin subliniate.

Faptul că și această formație — ca și aceea ascultată anul trecut, cvartetul de fete, „Melos“ — cîntă fără note, demonstrează o bună cunoaștere a partiturilor interpretate și că din punct de vedere pedagogic — artistic, metoda dă rezultate bune.

Un factor deosebit îl constituie — de data aceasta pentru auditoriu — atmosfera dezinvoltă, intimă, ce o creează interpretării prin eliminarea pupitelor. În acest mod ei se ascultă cu o și mai mare atenție unul pe celălalt, urmăresc „vizibil“ sublinierea permanentă a liniilor tematice și reliefaarea culorilor armonice.

Să mai notăm că tinerii muzicieni sînt foarte buni instrumentiști, că au multe elemente comune în ceea ce privește sensibilitatea și gîndirea muzicală, atașamentul și dragostea pentru formația lor.

Desigur cvartetul „Cantabile“ se află la începutul unui drum plin de promisiuni dar și de greutăți. Nu putem nega că au existat în cadrul concertului și unele momente ce trebuie regîndite. (Relevarea vocilor în *fugatto*-ul din partea a IV-a a *Cvartetului* de Haydn; doza sonor și varietatea culorilor timbrurilor în *scherzo*-ul din *Cvartetul* de Schubert, etc.). Acestea — ca și altele — vor putea fi eliminate printr-o perseverență muncă individuală și de ansamblu, prin ascultarea unor imprimări realizate de cvartete celebre, etc.

Un mare „atu“ pentru ei (ca și pentru cvartetul „Melos“) îl constituie prezența experimentatului muzician George Hamza în calitate de profesor la Conservatorul ieșean.

De cînd G. Hamza a devenit profesor de muzică de cameră la Conservatorul „George Enescu“ din Iași, se observă o categorică creștere a valorii artistice a formațiilor de cameră studențești, formate de el.

În încheiere, țin să felicit atît cvartetul „Cantabile“ cît și pe G. Hamza pentru reușita acestui concert și îmi exprim dorința de a-i reasculta la București într-un viitor cît mai apropiat.

Dumitru BUGHICI

Interviul nostru

Dirijorul G. Vintilă este una din personalitățile de frunte ale vieții muzicale din Iași. Dar activitatea sa nu este legată numai de acest centru moldovenesc; afirmative în acest sens sînt turneele efectuate atît în țară cît și în străinătate. Repertoriul său bogat, alături de o pregătire muzicală solidă și un rafinament artistic ales, fac ca arta dirijorală a lui G. Vintilă să se situeze la cei mai înalți parametri interpretativi.

În interviul nostru ne-am propus o discuție despre muzica românească, despre drumul pe care aceasta trebuie să-l parcurgă de la estrada de concert către ascultător, despre felul în care domnia sa înțelege să dea viață acestei muzici.

— *De mulți ani Dvs. ați promovat consecvent creația muzicală românească, simfonică și vocal-simfo-*

nică, în țară și peste hotare: ce reprezintă pentru Dvs. această muzică?

— Îmi place muzica românească nu numai pentru că sînt român, ci datorită substanței ei emoționale, puternicei legături cu viața și aspirațiile poporului nostru, nivelului remarcabil de măiestrie ce se poate observa în cele mai multe dintre opusuri.

Am trăit, ca interpret, bucuria de a vedea cum repertoriul românesc s-a îmbogățit și diversificat în ultimele două decenii.



Ca muzician mi-am făcut un act de credință din comunicarea unui public larg și receptiv a unor valori spirituale care ne surprind prin specificitatea lor și adesea prin eficiența lor socială, fiindcă întotdeauna am făcut muzică de dragul oamenilor.

— *Care este metoda de selecționare a compozițiilor românești și cum organizați procesul de studiere și tălmăcire împreună cu orchestra?*

— La Iași s-a introdus un principiu pe care dorim să-l urmărim cu perseverență: întocmirea repertoriului este o problemă primordială a instituției și a vieții muzicale din orașul nostru.

Ne-am făcut obiceiul — de mai multă vreme — de a studia în amănunt și înainte de programare, lucrările ce se impun atenției noastre. Nu dorim să interpretăm lucrări despre care nu avem cunoștințe suficiente. Avem obligația față de publicul nostru exigent de a-i prezenta tot ceea ce este mai substanțial și important în creația muzicală românească. Totodată ne informăm permanent la Uniunea Compozitorilor ce anume lucrări apar, acordînd un interes deosebit acelor compoziții care reflectă problematica contemporană și vin în întîmpinarea sensibilității auditoriului nostru.

Ne-am obișnuit să acordăm primelor audiții de muzică românească peste 60% din totalul timpului afectat repetițiilor iar în unele cazuri asigurăm repetiții suplimentare. Pentru a da un singur exemplu, dar foarte elocvent, citez lucrul intens ce se desfășoară în aceste zile la Iași în vederea prezentării operei *Oedip* de G. Enescu în cadrul Festivalului „Săptămîna muzicii românești“ sub bagheta colegului Ion Baci, repetiții care se desfășoară zilnic pe parcursul a peste o lună de zile.

— Puteți să enumerați unele dintre lucrările prezentate de Dvs. în primă audiție absolută ?

— Citez doar câteva : Achim Stoia, *Rapsodia I-a „Moldovenească“* ; Wilhelm Berger, *Oratoriul „Ștefan Furtună“* și *Simfonia I-a „Lirică“* ; Dumitru Bughici, *Dialoguri dramatice* și *Balada pentru orchestră* ; Const. Palade, *Comunistul*, poem pentru cor mixt și orchestră ; Anton Zeman, *Izvoade* ; Claudiu Negulescu, *Laudă patriei* — cantată.

La această succintă listă se adaugă firește foarte multe prime audiții pe plan local cu lucrări de George Enescu, Mihail Jora, Mihail Andricu, Ion Dumitrescu, Th. Rogalschi, Zeno Vancea, Pascal Bentiou, Theodor Grigoriu, Mircea Chiriac, Tiberiu Olah, Aurel Popa, Dan Constantinescu, George Draga, Mihai Moldovan, etc.

— Acordați întâietate unui anume stil sau curent contemporan ?

— Nu am fost și nu voi fi niciodată exclusivist. Caut în muzică mesajul, căldura omenească, capacitatea de influențare etică — calități definitorii pentru o artă muzicală de valoare. Din acest punct de vedere pun mai presus de categorii ca „stil“, „scriitură“, „modern“, „ultramodern“, „avangardist“ sau „tradiționalist“ acele însușiri muzicale care mă fac întâi pe mine să vibrez, fiindcă numai atunci când sint convins și emoționat pot convinge și emoționa pe alții.

Nutresc o dragoste constantă pentru marile valori ale muzicii universale, dar nici aici nu sint exclusivist, fiindcă doresc să pătrund mereu semnificațiile umaniste ale partiturilor, fie că ele aparțin clasicismului sau romantismului, muzicii baroce sau contemporane.

— În încheiere, puteți să ne spuneți ce lucrări românești ați dirijat cu ocazia turneelor întreprinse în străinătate ?

— Da ! *Simfonia I, Suita I, Rapsodiile I și II* de George Enescu, *Dansurile simfonice* de Mihail Andricu, *Trei dansuri* de Theodor Rogalski, *Simfonia „Lirică“* de Wilhelm Berger, *Dialoguri dramatice* și *Sinfonietta a II-a* de Dumitru Bughici, *Concertul pentru pian* de Dan Constantinescu.

Vasile SPATARELU

Corul Liceului de muzică din Constanța

Concertul susținut de Corul Liceului de Muzică din Constanța pe scena Sălii mici a Palatului din Capitală, ne-a prilejuit în primul rînd edificarea asupra eficienței muncii pedagogice desfășurate în această școală, oferindu-ne în același timp reale momente de împlinire artistică.

Înființată abia în anul 1972 de către actuala dirijoare, prof. Elena Văcărescu, formația a cunoscut o evoluție ascendentă, obținînd de două ori locul I în fazele zonale și o dată locul III pe țară în cadrul Concursului și Festivalului școlilor și liceelor de artă, evoluînd, în acest scurt interval, în peste 30 de manifestări corale.

Programul prezentat la București — dedicat zilei de „9 Mai“ — a inclus peste 28 de lucrări din reperitoriul universal și din muzica corală românească clasică și contemporană, în care munca dirijorului și a corului s-a dovedit rodnică. Am audiat, într-o interpretare interiorizată și expresivă, piese aparținînd compozitorilor Gastoldi, Mozart, Schubert, Kabalevski, Reineke, Dunaevski ș.a. Excelentele pagini corale *Coroană de vișinel* de Gh. Cucu și *Mîndru-i jocul românesc* de G. Musicescu, ca și prelucrările de inspirație folclorică dobrogeană ale lui D. Galavau, au dezvăluit predilecția, ușurința și pasiunea cu care formația interpretează piese corale elaborate în maniera cîntecului popular. Piese, de o reală dificultate ritmică ale compozitorului Alexandru Pașcanu, *Ah ! ce bucurie* și *Chindia*, au scos în evidență certele disponibilități interpretative de care dispune formația. Am mai ascultat într-o interpretare plină de avînt, un mînunchi de marșuri pionierești scrise de Gh. Dumitrescu, M. Neagu, B. Cobaslian, D. Buciu, V. Timiș, I. Hîrțan, C. Constantinescu, I. Nicorescu, G. Vancu.

Remarcăm frumoasa ținută artistică a solistelor Carmen Stoica și Cristina Streanga, ca și intervențiile pianistice bine susținute de prof. Paula Lucescu.

Corul Liceului de Muzică din Constanța a demonstrat prin programul prezentat, că se afirmă ca o formație cu muzicalitate, cu tendința de a realiza o bună omogenitate și totodată independența sonoră și expresivă a vocilor, obiective deosebit de importante în munca de educație muzicală, desfășurată în cadrul realizării obiectivului final de mare răspundere al oricărui liceu de specialitate, de a pregăti cadre de nădejde, care să ridice muzica românească spre culmi tot mai înalte.

Constantin RĂSVAN

DIN ȚARĂ

Cluj-Napoca

Viața muzicală a orașului Cluj-Napoca se desfășoară cu o asemenea intensitate, încît aproape în orice zi a săptămîinii melomanul local sau cel care poposește ocazional în străvechiul municipiu de pe malurile Someșului are prilejul să asiste la un concert simfonic sau cameral, la un recital, la un spectacol de operă. Este o realitate de care ne-am convins o dată mai mult, aflîndu-ne în trecere prin localitate într-o zi de marți și constatînd că Filarmonica anunța un concert simfonic extraordinar, în afara acelorora programate în mod obișnuit sîmbăta și duminica. În program era însoțită o singură lucrare : oratoriul *Sărbătorirea lui Alexandru* (Alexanderefest) de Händel, în execuția corului și a orchestrei simfonice a Filarmonicii din Cluj-Napoca. Am participat la concert atrași de creația oratorială händeliană — destul de rar prezentă pe afișele instituțiilor noastre muzicale —, dar și de dorința de a urmări debutul în public al tînarului dirijor Florentin Mihăiescu și mai ales de a constata dacă puternica impresie produsă de corul clujean la recentul concert din București, cu *Antimpurile* de Haydn, se menține și în condițiile „de acasă“.

Curiozitatea ne-a fost răsplătită din plin, căci manifestarea muzicală la care am asistat s-a ridicat, sub toate aspectele, la un nivel susceptibil de cele mai entuziaste aprecieri.

Evident, pe primul plan s-a situat din nou corul, confirmându-ne convingerea că posedă toate însușirile de calitate vocală, omogenitate, disciplină artistică, pentru a rezolva cu strălucire cele mai variate probleme ridicate de partiturile încredințate. Ceea ce au realizat la Cluj-Napoca profesorul Dorin Pop și asistentul său Florentin Mihăiescu prin crearea și educarea acestui colectiv coral este într-adevăr demn de elogi neprecupețite. Paginile grandioase ale oratoriului — în special corul final, de un înalt grad de dificultate, cu frecvente intervenții încrucișate ale diferitelor compartimente vocale — au oferit corului prilejul să-și demonstreze deopotrivă virtuozitatea și masivitatea sonoră, totul desfășurat în limitele unei muzicalități fără cusur și ale unei depline autenticități stilistice.

În cazul de față, meritul principal i-a revenit lui Florentin Mihăiescu, care a pregătit nu numai latura corală a oratoriului, ci și cea orchestrală, apărind pentru prima oară în fruntea unei astfel de ample formații. La pupitrul, tinărul muzician — asistent al lui Dorin Pop atît la catedra de la Conservatorul „George Dima”, cît și la conducerea corului Filarmonicii — se manifestă calm, sigur de sine, precis în indicații, poate înclinat mai mult spre decorativ decît spre dramatic, dar în orice caz capabil să se impună în egală măsură în fața coriștilor și a instrumentiștilor. Orchestra i-a arătat deplină încredere și simpatie, contribuind din plin la succesul seriei. Aprecierea se referă în primul rînd la secvențele de ansamblu, dar și la momentele solistice, cu o mențiune specială pentru cuplul corniștilor Oprea și Salzer și mai ales pentru trompetistul Gheorghe Mușat (briliant, cu sunet penetrant și intonație precisă în intervenția sa — cu trompetă în *Re* — din aria de bas *Sculați, sculați*).

Pentru susținerea părților rezervate soliștilor vocali, Filarmonica a apelat la Emilia Petrescu (a cărei specializare în muzica lui Händel a atras de mult timp atenția cercurilor muzicale din numeroase țări asupra experimentatei cîntărețe), la basul clujean Ionel Pantea (un muzician care se bucură de o reputație internațională bine meritată, stăpîn pe o tehnică remarcabilă, cunoscător al stilului de oratoriu, capabil să exprime cu egală forță de convingere atît pasajele lirice, cît și cele care solicită forța glasului) și la un tenor ridicat din rîndurile corului, Mihai Zamfir, pe care nu ezităm să-l considerăm ca pe unul din cei mai valoroși specialiști — în genul de cantată și oratoriu — de care dispunem în momentul de față. În numeroasele pagini rezervate tenorului, Mihai Zamfir ne-a cucerit prin vocea sa dulce și totuși pătrunzătoare, prin dicțiunea sa impecabilă, prin cunoașterea cerințelor stilistice. Unele mici ezitări în dificultele vocale, specific händeliene, nu schimbă impresia de ansamblu deosebit de favorabilă produsă de tinărul cîntăreț, a cărui „descoperire” și formare ca solist trebuie pusă de asemenea la „activul” profesorului Dorin Pop.

Iată că am vorbit exclusiv despre interpreți și n-am amintit nimic despre lucrarea executată. Nedorind

să repetăm afirmațiile publicate anterior în revista noastră cu prilejul executării aceluiași oratoriu de către Filarmonica „George Enescu”¹⁾, ne vom limita de aceea să susținem că acest opus händelian plin de măreție și de farmec coloristic și-a aflat în colectivul Filarmonicii din Cluj-Napoca interpreți pătrunși nu numai de entuziasm, ci înainte de toate de un pilduitor simț de răspundere artistică, datorită căruia concertul ne-a produs satisfacții comparabile cu cele prilejuite de ansambluri renumite, cu o platformă internațională de multă vreme consolidată. Este o nouă dovadă că în vechiul centru cultural-artistic transilvănean viața muzicală continuă să se desfășoare sub semnul unei exigențe care merită a fi relevată cu fiecare prilej.

Edgar ELIAN

★

Innoirea repertoriului de operă continuă să rămînă problema implicată în cel puțin două „procese”: formarea de noi spectatori pentru acest gen și acțiunea de perfecționare a colectivului de artiști pentru crearea de capacități muzicale necesare susținerii unui repertoriu pretențios. Montarea în premieră pe țară a operei *Amicul Fritz* de Mascagni de către Opera Română din Cluj-Napoca satisface în mare măsură primul deziderat, muzica lui Mascagni adresîndu-se mării mase de spectatori, și mult mai puțin cel de-al doilea, piesa nepunînd probleme deosebite. Ideea spectacolului — în regia lui Alexandru Szinberger, — a fost incontestabil valorificarea teatrală a opusului, în dauna conturării numerelor incluse de arie, duete, cor, etc...

Libretul lui P. Suardon în traducerea lui Viorel Gomboșiu l-a ajutat mult pe regizor, spectacolul antrenînd o mișcare scenică capabilă de a crea caracterizarea dinamică eficientă a personajelor. Baritonul Mugur Bogdan a fost din acest punct de vedere actorul de operă complex, uzînd de subtilități actoricești ce-au creat un curs firesc scenelor. Vocal, spectacolul a atins exigențele dorite; soprana Angela Nemeș a evidențiat o frazare modernă, eliminînd mult din efectele manieriste ale operei de modă veche. În rolul lui Fritz Kobus, tenorul Ștefan Popescu a creat un personaj autentic, printr-un inteligent joc de scenă, dar n-a putut ajunge la conturarea unei linii melodice expresive. Traian Popescu și Ion Tordoș în „prieteniile lui Fritz”, Georgeta Orlovski în Beppe și Eugenia Mureșianu în Caterina au înțeles foarte bine ideea regizorului, realizarea recitativelor creînd în același timp situații teatrale de operă, autentice.

Muzical, spectacolul a fost bine realizat, însă o reliefare mai colorată a instrumentelor de suflat ar fi adus scenelor o „viață” muzicală mai plastică — atît de necesară concepției teatrale pe care regizorul a imprimat-o cu mult discernămint. Dirijorul Ion Iancu rămîne dator cu o finisare coloristică ce va ajuta mult reușitei de ansamblu a spectacolului.

Orfeu și Euridice de Gluck — montată în colaborare de către clasa de operă a Conservatorului „Gh. Dima” și Liceul de coregrafie — servește incontestabil atît publicului larg cît și educației și instrucției studenților și respectiv elevilor. Asistăm la un

¹⁾ A se vedea revista „Muzica” nr. 3 din martie 1972, cronică intitulată „Sărbătorirea lui Alexandru”.

concept modern de realizare a spectacolului de operă ; desfășurarea continuă a acțiunii prin contopirea într-un tot omogen a vocii, mișcării scenice și coregrafiei, pentru valorificarea poeziei și a expresiei poetice a asamblării. Regia — Ion Budoiu — a vrut parcă să sugereze prin aceasta că ideile lui Gluck pentru dezvoltarea genului se pot reifica în contextul unei viziuni dinamice, mult apropiate de simțirea contemporană. În *Orfeu*, mezzo-soprana Corina Circa ne-a oferit multă autenticitate. Cu mijloace mai modeste, dar de o muzicalitate ce a atras atenția, Doina Neculce în *Euridice* și Niculina Poenaru în *Amor* s-au integrat util și expresiv în contextul acțiunii muzical-dramatice. Muzical, (dirijor Constantin Daminescu), spectacolul ar fi cerut poate un tempo mai viu, mai cursiv, lucru ce-ar fi fost posibil prin tempouri mai bine sudate cu ritmul acțiunii scenice. Scenografia, aparținând pictorului G. Codrea, deosebit de sugestivă, a fost un reușit fundal pentru expresiva mișcare a balerinilor-elevi, rod al colaborării cu „maestrul maestrilor clujeni“, R. Moravski.

Emil DRAGEA

★

Orchestra de cameră a Filarmonicii de stat din Cluj-Napoca a întreprins, nu demult, un lung turneu în Spania, sub conducerea lui Mircea Cristescu (fondatorul acestei formații), și a dirijorului american Adrian Sunshine, concertînd în 20 de orașe spaniole. Reîntoarsă la Cluj-Napoca, orchestra a organizat un concert în sala Casei universitarilor, marți, 29 aprilie, sub conducerea lui Mircea Cristescu și cu concursul violonistului Ștefan Ruha.

Au fost programate, cu acest prilej, și unele piese din turneul spaniol : S. Barb — *Adagio pentru orchestră de coarde*, J. M. Lec — *Concert pentru vioară și orchestră, în Fa major*, J. S. Bach — *Concert pentru vioară și orchestră, în Mi major*, ambele fiind interpretate de Ștefan Ruha. După pauză, s-a executat, în primă audiție, *Concertino — Momente pentru orchestră de coarde* de Irina Odăgescu și *Serenada pentru orchestră de coarde* de P. I. Ciaikovski.

Ceea ce ne-a atras atenția, a fost prima audiție de muzică românească — *Concertino* de Irina Odăgescu. Lucrarea — după cum ne-a mărturisit compozitoarea în seara concertului — a fost inițial destinată unui cvartet de coarde ; ulterior, a prelucrat-o pentru orchestră de coarde. În această structură instrumentală piesa sună frumos, este echilibrată și prezintă calitățile de travaliu specifice unei astfel de formații orchestrale.

Cele două părți ale lucrării sînt contrastante ca atmosferă și conținut : partea întâi în formă de sonată, iar partea a doua o fugă tripartit construită, a cărei temă are unele afinități arhitectonice cu tema principală din partea întâi. O anumită structură modală a lucrării, intervalica și ritmica specifice unor cîntece populare fac din acest *Concertino* o piesă instrumentală de succes, capabilă să răspundă celor mai exigente repertorii. Dacă orchestra ar fi avut cîteva repetiții în plus, lucrarea Irinei Odăgescu ar fi beneficiat de o și mai bună sonoritate și precizie ritmică, mai ales în final.

Titus MOISESCU

Brașov

Fără goluri în continuitate și menținîndu-se la o cotă valorică mergînd de la nivelul „bun“ în sus, stagiunea și-a însușit încă o lună de vie activitate în multiple sectoare, cu tendința de a lărgi cît mai rodnic sfera de cuprindere a manifestărilor muzicale brașovene.

La Filarmonica „Gh. Dima“ (unde este de regretat prezența mai puțin frecventă la pupitru a lui I. Ionescu Galați, a cărui salutară influență artistică asupra orchestrei a prilejuit întotdeauna atît de frumoase realizări) s-au perindat apariții dirijorale variate. Nu cred că mă singularizez în preferințe, notînd drept un concert din cele mai temeinice pe acela dirijat de Ovidiu Bălan. Dinamica interioară pe care o posedă acest tînăr muzician care cunoaște, simte în profunzime și propagă intens muzica, multiplicîndu-și prezența activantă în toate ungherele masei simfonice, modul în care leagă totul într-o caldă coeziune, accentuînd, reliefaînd, colorînd determinant fluxul interpretărilor, sînt apanajul vădit al unei personalități incontestabile.

Ovidiu Bălan a înscris în programul concertului său prima audiție a *Baladei* pentru bariton și orchestră de Felicia Donceanu. Gingășia, atractivitatea, vioiciunea și surprizele timbrale ale orchestrației, narativismul curgător și sugestiv al motivelor ce urmează în fidelă plasticitate firul povestirii, sînt o veritabilă izbutire a compozitoarei.

Baritonul Ion Budoiu a dat părții soliste accentul așteptat, desfășurînd-o cu fermitate, tîlc și în superioare condiții de glas și pătrundere interpretativă. E de subliniat dicțiunea exemplară a distinsului cîntăreț, constatare în general greu de justificat la numeroși artiști lirici.

În secundă audiție la Brașov, *Variațiile pentru pian și orchestră* de Tudor Ciortea și-au regăsit și sporit ecoul din anul trecut, reconfirmînd pătrunzătoarea și inteligenta comprehensiune a pianistului Liviu Teodor Teclu, încă mai accentuat identificat cu specificul acestei originale și foarte măiestrite creații.

O compoziție de bogat cumul de idei, ilustrînd reușit ambianța sentimentului dominant care a dictat-o și găsînd, parcă de la sine, viața orchestrală menită să le exprime este *Uvertura Solemnă* a lui Norbert Petri, prezentată în primă audiție absolută de dirijorul Anselm Honigberger.

Din repertoriul universal, *Sheherazada* de Rimski Korsakov a fost învăpăiat condusă de tînărul muzician iranian, Farshat Sandjari, compozitor, pianist și artist al baghetei de puternică vocație și rar elan, dublat de o evidentă capacitate în tehnica animării dirijorale.

Excelentul concertmaistru al orchestrei, George Bălan, Maria Ciavici la harpă și mulți alți remarcabili instrumentiști — aflați prin toate compartimentele plinului simfonic — au răspuns optim tuturor așteptărilor.

Concertul încredințat dirijorului polonez Zygmund Hassa a sclipit aproape exclusiv mulțumită prezenței soliste a lui Aurelian Octav Popa.

În *Concertul în mi bemol* de Weber, acest incomparabil vrăjitor al clarinetului a străbătut itinerarii

inimaginabile, printr-o lume de încântări sonore ce singur și-o creează, izvodind, o dată cu păstrarea superlativizată a specificelor clarinetistice, neîntrerupte iviri de inedit în coloristică, în gradația accențelor și-n subnuațe, în metamorfoze de emisie, față de care termenul curent de „virtuozitate“ rămâne limitativ și rece.

Un astfel de artist trebuie considerat pe același plan cu un Segovia, un Rampal sau un Zabaletta, veniți să schimbe chiar și soarta în muzică a instrumentelor ce și-au ales, depășind hotare ce păreau fatal impuse de însăși construcția lor, deschizându-le tărîmuri neprevăzute nici în tratatele de orchestrație, nici în năzuințele celor mai iscusiți maeștri ce i-au precedat.

Au mai putut fi ascultate, la scurt interval de timp, cele două *Concerte pentru pian și orchestră* de Brahms.

În *Concertul nr. 1*, G. Rodi Foca a asigurat o interpretare interiorizată, omogenă, sobră, de un ales fond meditativ, dar nu fără de contrast cu aprinsele porniri ale dirijorului Farshat Sandjari, opoziții resimțite cu precădere în alternanțele pian — orchestră.

Cel de-al doilea Concert a fost cucerit cu impresionantă bravură de Ștefan Agoston, una din forțele de primă linie ale tinerilor noștri pianiști, dar a apărut mai mult liztjian sub degetele aprige și impetuoase ale interpretului. Aprofundările din *Andante* și strălucirea intensă a *Finalului* s-au detașat dominant.

Nu pot fi omise nici alte binevenite manifestări. Astfel a fost concertul de sonate în care Kurt Philippi — cello și Horia Cristian — pian au apărut ca parteneri de deosebită coeziune interpretativă, ridicat nivel instrumental și consistentă muzicalitate. Recitalul sopranei Maria Gunne ni s-a părut c-a adus un glas clar, calitativ și de mare sensibilitate în melodiile de Maurice Ravel. Profesorul Dionisie Axente a demonstrat că stăpînește cu certă măiestrie tehnica de concert a clarinetului, punînd-o direct și integral în serviciul muzicii de cameră, ca de pildă în *Sonata op. 120* de Brahms sau în *Rapsodia* de Debussy, capodopere de mare răspundere muzicală. Pianista Rodica Isailă i-a fost o bună parteneră instrumentală.

Cu prilejul împlinirii a 25 de ani de la înființarea Liceului de muzică din Brașov, Teatrul dramatic a găzduit un concert-festiv al acestei școli, care a format în decursul anilor mulți muzicieni încadrați cu cinste în efectivele de elită ale vieții muzicale românești.

A fost unanim admirat corul elevelor din clasele superioare, ajuns la o stilizată artă a frazei, nuanței, coloritului vocal și expresiei, acestea apărînd ca rod al muncii asidue, depusă de Vlad Sava.

O bună impresie a lăsat un cizelat cor de copii condus de profesorul Paul Stegaru. Orchestra de proporții simfonice, instruită și dirijată de profesorul Viorel Ardeleanu a dovedit o sonoritate și, o disciplină bună în finalul *Simfoniei I-a* de Beethoven; dintr-o regretabilă neînțelegere asupra timpilor din *Rondo* de Mozart cu pian solist, a fost stîrjit uneori jocul micului Vlad Dimulescu, unul din cei mai interesanți dotați dintre elevii școlii.

Sînt de reținut și numele citorva elevi ce s-au evidențiat, fie participînd la manifestarea aniversară, fie

în recitaluri pe care le-au susținut și anume: Margareta Codreanu — pian, Silvia Savu — pian, și Cătălin Cîrstea — cello, toți cu pronunțate dovezi de aport propriu în muzicalitate; Nausica Ciobanu, în curs de a-și cîștiga o înaintată îndemînare la xilofon, Anca Irimie — pian, în mare progres, și Dragoș Zaharescu, într-o serioasă pusă la punct prezentare a unui recital de pian.

S-a făcut remarcă de asemenea, într-un concert al orchestrei Casei de cultură de sub conducerea lui Anselm Honigberger, foarte tînărul violonist Veresz Zoltan, vădit înzestrat.

Romeo ALEXANDRESCU

RECENZIE

○ biografie a lui Ionel Perlea*)

Cartea recent apărută *Un român și harul său, Ionel Perlea* este o lucrare postumă. Autorul ei, V. Firoiu, n-a mai apucat s-o vadă în librării, nici să fie martorul difuzării ei în rîndurile cititorilor, care îi apreciază bogăția documentării, inteligența construcției, spontaneitatea exprimării și stilul viu, colorat, de-o comunicare aproape orală. Destinul a pus capăt prea curînd unei vieți de muncă neîntreruptă, unui talent într-o permanentă efervescență, existenței mișcate a unui reporter de talie continentală, care a participat cu întreaga sa făptură la preocupările, problemele și evenimentele diverse ale vremii sale, talmăcindu-le în volume de evocări, memorialistică și reconstituiri de mari personalități românești, afirmate deopotrivă în țară și peste hotare. Astfel au luat naștere cărțile sale despre savantul Coandă, despre aviatorul Papană, despre sportivii noștri cu renume internațional, despre compozitorul și dirijorul Ionel Perlea.

Se crede îndeobște că cine scrie despre muzică și muzicieni trebuie să fie nu numai meloman, ci și un inițiat în structurile complexe și subtile ale artei sunetelor. Pe V. Firoiu l-a interesat însă, în cartea sa, nu atît muzica propriu-zisă, cît spiritul creator de muzică. L-a preocupat, ca și în antumele sale — aproape o duzină! — *eroul*, omul excepțional, făcător de cultură și, prin asta, creator de istorie, condiția scriitorului-reporter de a vedea omul și de a-i desluși destinul, amănunțele ce colaborează la definirea unei personalități deosebite. Darul lui, și în această ultimă carte, este darul esențial al reporterului, anume de a vedea lumea și oamenii cu ochiul liber, dar și de a folosi la nevoie puternica lunetă prin care se pot mări nebănuit detaliile neobservate, ce pot deveni momente semnificative pentru portretizarea unui om ilustru.

Astfel, ziaristul versat, călăuzit de scriitor, ne-a dăruit o biografie de valoare, autentică, a lui Ionel Perlea, văzut în planul de gîndire al unui nespecialist, care admiră și reliefează mereu în artistul creator și interpret pe *om*, caracterul său, căutînd neîncetat acel „al doilea chip“ ce se pierde adesea

* V. Firoiu, UN ROMÂN ȘI HARUL SĂU, IONEL PERLEA, Ed. Albatros, 1975, 218 p.

sub al artistului, deși este cel mai adevărat și mai tilcuior pentru cunoașterea lui. Fără a investiga procesele intelectuale și afective complicate din care se înfiripă opera de artă — fie ea în ordinea creației sau a interpretării — V. Firoiu a încheșat, cu condeiu muiat în simpatie și emoție, un portret inedit și profund al omului, al omului de acțiune și gîndire — Ionel Perlea, al muzicianului legat de melosul patriei sale, schișînd aproape pe nesimțite un adevărat studiu de psihologie diferențială, creator — consumator (de artă).

Dincolo de stilul alert, de culoarea captivantă a povestirii fluente, de arhitectura solidă și totodată elegantă a cărții postume a lui V. Firoiu, meritul ei cel mai de seamă mi se pare a consta în bogăția și probitatea informației. Autorul a trecut oceanul spre a se documenta în arhiva personală a lui Ionel Perlea, pricepîndu-se să rețină datele cele mai însemnate și cele mai semnificative pentru istoria muzicii naționale și mondiale din activitatea dirijorului-compozitor, culegînd mărturiile pe care artistul i le-a făcut cu răgușeli de emoție, cu ecouri adînci în conștiința iubitorilor muzicii, cu anecdota asociată firesc sensurilor istoriei agitate a acestui secol. Peste toate acestea, V. Firoiu — mintea aceasta lucidă, condeiu acest experimentat și fremătător — și-a plimbat parcă mereu gingașul arcuș al simpatiei sale coplesitoare, cu care a învăluit personalitatea, activitatea, viața subiectului său parcă într-un nimb de vibrantă lumină.

Cînd se va scrie monografia muzicologică a lui Ionel Perlea, biografia lui V. Firoiu va constitui cea mai prețioasă sursă de informație.

George SBĂRCEA

DIN ȚĂRILE SOCIALISTE

A 19-a săptămână a creației noi — Praga, martie 1975

Am descins în „orașul cu o sută de turnuri“ cu nerăbdarea și uimirea călătorului care, aflat pentru prima dată pe malurile Vltavei, descoperă și poate admira aievea frumuseți cunoscute numai din cărți sau descrieri, abia acum dezvăluite în toată strălucirea lor. Într-adevăr, în lumina soarelui începutului de primăvară, deși bobocii nu s-au deschis încă, Praga nu-și dezmințe numele și e greu să te hotărâști asupra cărui monument să-ți oprești mai întii privirea. Dar, capitala Cehoslovaciei nu înseamnă numai o mare diversitate de stiluri arhitectonice, numai catedrale, institute de învățămînt, complexe comerciale sau mari întreprinderi industriale: Praga înseamnă și cheiurile Vltavei, cuiburile de pescăruși, ghemuiți în stîncă Vysehrad, cîrdurile de rațe sălbătice luîndu-și zborul agitat de sub cele 13 poduri pitorești, arcuite peste riul cunoscut în lumea întregă... în fine, oamenii care sfințesc aceste locuri... Totul ne conturează imaginea orașului minunat, vechi de peste 10 secole.

Praga e însă și un oraș al muzicii și zicala potrivit căreia fiecare ceh este și muzician își găsește

pe deplin confirmarea atit a trecutului, cît și în prezentul muzical al orașului. Dacă am evoca numai entuziasmul, înțelegerea și afecțiunea cu care l-au primit praghezii pe Mozart, acum peste 200 de ani, punînd în scenă opera *Don Juan*, în premieră mondială, într-un moment cînd Viena îl privea cu augustă indiferență, ar fi de ajuns pentru a demonstra afinitatea lor pentru arta sunetelor. Azi, la „Bertramka“, casa în care a locuit Mozart la Praga, un emoționant muzeu și o mică sală de concerte ne evocă în cel mai frumos chip evenimentele epocii amintite...

Spațiul nu ne permite să ne oprim prea mult asupra tuturor aspectelor vieții muzicale pragheze. Programul stagiunii de operă și concert e impresionant prin bogăție și varietate, iar festivalurile și concursurile îi aduc un plus de strălucire. Scopul principal al vizitei noastre era participarea, în cadrul schimburilor culturale ale Uniunii Compozitorilor din R. S. România, la cea de a „19-a săptămînă a creației noi“, organizată anual de Uniunea Compozitorilor și Artiștilor Concertiști cehi.

Excelent primit, ca și ceilalți cca. 20 de invitați — compozitori și muzicologi — ai Uniunii Compozitorilor sau ai Fondului Muzical ceh (printre care: Maria Dejkova, Mihail Pekov — Bulgaria; Karl Dietrich — R.D.G.; Ekaterina Dobrinina, Walter Ojakjaer, Gedert Ramans — U.R.S.S.; Előd Juhasz — Ungaria; Patrik Lambert — Marea Britanie; Jerro Sermilä — Finlanda, etc. iar din România, Anton Dogaru, invitat al Fondului Muzical, împreună cu subsemnatul), am participat la toate manifestările muzicale și întîlnirile organizate zilnic, urmărind totodată și diferite alte aspecte ale vieții muzicale cehe.

Săptămîna creației noi din acest an, desfășurată între 8 și 16 martie în sala Dvorák a Casei Artiștilor, a cuprins 5 concerte simfonice, 2 concerte de cameră și 2 matinee de muzică de fanfară și de estradă, însumînd peste 60 de lucrări compuse, majoritatea, în anul precedent. Foarte variate ca tematică, lucrările audiate au reprezentat toate generațiile de compozitori în viață (între 28 și 68 de ani), înscriindu-se într-o arie stilistică mai mult tradițională, decît de avangardă. Ele ilustrează etapa de creație actuală, caracterizată, după 30 de ani de profunde transformări, printr-o tendință de echilibrare și sintetizare. Manifestarea, foarte frumos organizată, pe măsura tradiției de aproape două decenii, a avut un caracter festiv deoarece a cuprins muzica creată în „Anul muzicii cehe“ (1974 — an cu multiple aniversări și acțiuni muzicale corespunzătoare) și s-a desfășurat în preajma aniversării a 30 de ani de la eliberarea Cehoslovaciei (mai, 1945).

Ne vom opri, în cele ce urmează, pe scurt asupra citorva creații care ne-au atras în mod deosebit atenția.

Foarte interesante ni s-au părut mai ales lucrările camerale, prin diversitatea problematicii și varietatea mijloacelor de expresie.

Sonata pentru flaut și pian de Stépan Lucký (n. 1919), scrisă în două părți contrastante ca miș-

care — Lento, Presto — dar unitare în construcție și maniera tratării instrumentale, reliefind valențele expresive ale ambilor parteneri într-o frumoasă împletire contrapunctică, ne sugerează fie sobrietatea majestuoasă preclasică, fie neastîmpărul ritmic al lui Prokofiev. E o lucrare de maturitate a unui reprezentant de frunte al generației mai vîrstnice.

Interesante prin semnificația actuală și forța pregnant evocatoare a zbuciumului omenesc sînt și cele *Trei fresce vocale pentru sopran, recitator, cor mic de femei și grup instrumental*, intitulate *Ofelie*, după poezia lui Arthur Rimbaud, de Josef Matej (n. 1922), compozitor de bogată inspirație și de mare accesibilitate a limbajului. Remarcabilă prin dramatism este cadența pianului la începutul părții a treia.

Arnost Parsch (n. 1936), unul din cei mai reprezentativi compozitori tineri din Brno, a prezentat sub titlul: *Vyletel fták hore nad oblaky (O pasăre zboară deasupra norilor)*, 3 *Variațiuni pe un cîntec popular morav, pentru oboi și pian*, o reușită încercare de a prelucra cele 38 de variante ale unei melodii culese în cca. 100 de comune ale Moraviei și Slovaciei. Ambianța modală și finețea lucrăturii dau compoziției o certă valoare artistică și ne amintesc de unele preocupări similare românești (Vieru, de ex.).

Foarte originală este lucrarea lui Ladislav Kubic (n. 1946) *Nárek bojovníkovy zeny (Tinguirea soției luptătorului)* pentru sopran, o recitatoare vietnameză, violă, basclarinet, pian și percuție, care se bazează pe un poem vietnamez vechi de 200 de ani, prezentat în maniera tradițională clasică (pe bandă). Interesantă este îmbinarea poemului cu cîntarea vocalizată a sopranei sau cu melopeea basclarinetului, în momente aleatorice de mare forță expresivă.

Jan Tausinger (n. 1921, la Piatra Neamț), absolvent al Conservatorului din București, avînd profesori pe D. Cuclin și M. Jora, ne-a oferit un nonet intitulat *Hukvaldski* (de la Hukvaldy, comuna natală a lui L. Janáček, în Moravia). Dedicată Nonetului ceh, lucrarea îmbină virtuozitatea instrumentală cu aleatorismul într-o expresie concentrată, inspirată de muzica autohtonă, dar mai ales de gîndirea creatoare a lui Janáček, căruia îi aduce astfel un vibrant omagiu contemporan.

Cu *Manifest jara (Manifest de primăvară)*, scris în amintirea evenimentelor din mai 1945 la Praga, de Václav Kucera (n. 1929) ne apropiem mai mult de procedeele componistice contemporane. Compozitorul își bazează evocarea pe o unitate monotematică a celor 5 părți (cu indicații programatice precise) diferențiate prin varietatea efectelor instrumentale, avînd o exprimare concisă, de pregnant efect dramatic.

Sonetti per Sonatori de Josef Bohác (n. 1929) lucrare dedicată, ca și cea precedentă, formației „Sonatori di Praga”, se inspiră din atmosfera poetică a lui Petrarca. Cele 4 părți contrastante, concepute foarte liber, pun în valoare fiecare un anumit instrument (respectiv flautul, clavicinul, basclarinetul, vibrafonul) într-o ambianță sonoră construită cu măiestrie.

Dintre lucrările simfonice remarcăm îndeosebi compoziția lui Václav Lidl (n. 1922) *Thuce bubenicek — rikadla pro dospělé (Bate micule toboșar — pro-*

verbe rimate pentru adulți), pentru voce de copil, recitator și orchestră, în care autorul își propune o incursiune în lumea jocului copiilor, subliniind contrastul cu nedreptățile sociale, prin antiteza între cîntecul naiv al copilului și disonanțele orchestrei, folosind tehnica aleatorie și colajul.

Simfonia Mai de Milos Vacek (n. 1928) ne relevă un creator matur, care își realizează prima simfonie cu mijloace tradiționale, într-o construcție unitară, de un marcat efect dramatic.

Nu putem încheia această prezentare fără a mai cita, măcar, cîteva nume demne de reținut: Emil Hlobil (n. 1911), Karel Horký (n. 1909), Ivan Jirko (n. 1926), Václav Riedlbauch (n. 1947) — cel mai tînăr compozitor și Jirí Srnka (n. 1907) — cel mai vîrstnic compozitor prezent la această manifestare.

Lucrările menționate s-au bucurat de interpretări remarcabile. O mențiune specială merită: fetița Lenka Loubalova și Brigita Sulková — canto, Milan Munclinger și Petr Brock — flaut, Jirí Kaniak — oboi, Josef Horák — basclarinet, Jan Vrána — pian sau ansamblurile „Nonetul ceh”, „Sonatori di Praga” și corul Kühn, fără a mai enumera orchestrele simfonice pragheze sau din Brno, a căror calitate este binecunoscută.

O serie de întrevederi, foarte instructive, au completat imaginea asupra vieții muzicale cehe. Astfel: Dr. Václav Kucera, secretarul general al Uniunii Compozitorilor și Artiștilor Concertiști cehi, ne-a informat pe larg despre organizarea complexă a acestei instituții. La Centrul de Informare al Fondului Muzical ceh, dr. Jan Ledéc ne-a vorbit despre modul în care se urmărește stimularea compozitorilor și interpreților către muzica contemporană cehă și eforturile remarcabile de răspîndire în țară și peste hotare a celor mai valoroase creații, prin schimburi de partituri, benzi, discuri, editarea unui buletin informativ în 5 limbi, oferit gratuit la cerere etc. Muzicologii au la dispoziție o bibliotecă și o fonotecă, săli de audiere și o îndrumare competentă și entuziastă. Informații foarte interesante asupra învățămîntului muzical, căruia i se acordă o deosebită atenție în Cehoslovacia, am obținut de la dr. Jaroslav Zich, distins pedagog cu idei noi, la Academia de muzică din Praga și de la compozitorul Tausinger, admirator avizat al culturii românești, directorul cu o recunoscută autoritate pedagogică a Conservatorului praghez — instituție amplă cu profil de liceu de artă, cuprinzînd muzică, artă dramatică și balet.

Am revenit în țară cu senzația tonică a unei fructuoase confruntări cu remarcabilele realizări artistice prezente ale Cehoslovaciei, pe măsura unei vechi și cunoscute tradiții.

Grigore BARGAUNU

Din materialul documentar consultat cităm: discurile cuprinzînd înregistrarea din concert a operelor comentate (Supraphon 1 19 1843—5 G și Panton 11 0552G); broșura program a manifestărilor, *XIX/týden nové tvorby (A 19-a săptămîină a creației noi)*, editate de Uniunea Compozitorilor și Artiștilor concertiști cehi, Praga, 1975; cartea, scrisă cu deosebită sensibilitate și bun gust, *Republica Socialistă Cehoslovacă* de Nicolae Nicoară, Ed. Enciclopedică Română, București, 1972.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

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

L'Oedipe éneskien*)

par dr. Octavian Lazăr COSMA

L'OPÉRA, UNE SYNTHÈSE ANTINOMIQUE

Pour Enesco, l'opéra est une synthèse antinomique dont les sources se discernent dans les différentes branches artistiques qui collaborent à la réussite de ce genre si complexe et difficile. A n'examiner que la sphère de la musique seule et encore sera-t-on surpris par la multitude de ses composantes réunies dans l'opéra : musique vocale et instrumentale, facture homophone et contrapuntique, récitatif et *aria*, ensembles et solistes, chœur et orchestre.

La richesse de l'opéra ressort avec évidence de la simple énumération de ces quelques compartiments rencontrés fréquemment dans les partitions, sans plus invoquer la vaste gamme des procédés et des genres littéraires, associés à l'emploi de la chorégraphie, des beaux-arts, de la cinématographie. Ce conglomérat artistique diffus et bariolé tire homogénéité et éclat de l'entrelacement harmonieux des ressources de chacun de ces domaines dans le cadre du spectacle musical théâtral. Dans ce dernier cas, un élément supplémentaire s'ajoute aux diverses sources énumérées, notamment l'exécution proprement dite, la seule capable de donner toute leur valeur aux signes inscrits par le compositeur dans sa partition.

Du labyrinthe des arts, des genres et des procédés entrés dans l'arsenal de composition des opéras, certains rapports et proportions, symétries et dosages se distinguent comme étant les plus aptes à faire valoir les coordonnées majeures de l'opéra, telles qu'à juste titre l'auteur de *Oedipe* les relève :

„La musique d'un opéra — disait-il — est en tout pareille à un joyau. La gemme, c'est l'action, le conflit dramatique. La musique, c'est l'accessoire, un accessoire essentiel et le drame, c'est l'élément principal. Guidé par ce principe, j'ai écrit *Oedipe* !

De cette affirmation, deux éléments ressortent : le premier, la nature dramatique (théâtrale) de l'opéra,

dont l'action, le conflit, identifiés à une pierre précieuse, représentent le noyau rationnel de l'ouvrage, le mobile qui insuffle sens et dynamisme aux événements scéniques, aux états affectifs humains ; le second, la nature musicale de l'opéra, accessoire essentiel mais non pas primordial, qui souligne par son langage discret et émotionnel les sens secrets des caractères et des mouvements intérieurs, éclaire les détails psychologiques des situations dramatiques que les mots seuls ne seraient plus en mesure d'exprimer.

En fait, l'élément dramatique ne se présente pas, dans la vision énesquienne, aussi simple qu'on pourrait le croire à première vue. Il entre dans sa composition : parole, geste et action. Du fait de leur emploi ainsi que des autres branches artistiques associées — dont quelques unes sont de nature non dramatique — le rôle de la musique augmente ; c'est à elle que revient la fonction de sonder, d'intégrer, d'organiser ces différents éléments par le déploiement dramatique de la pâte musicale, par sa configuration généralisatrice.

En essayant d'établir une balance, plus exactement un rapport réel entre les deux compartiments primordiaux, Boris de Schloezer² souligne l'apport substantiel de la musique : „Chronologiquement — affirme-t-il — la musique vient après le drame, lorsque les actions et les discours sont déjà fixés dans le livret.. La musique est écrite d'après ou sur un texte : la musique conditionnée par le drame est une superstructure. Mais, encore que l'ouvrage soit considéré dans son ensemble, son centre de gravité se déplace du texte qui lui avait servi de base et ainsi, le facteur essentiel de l'opéra, celui dont dépend sa valeur principale, c'est la musique“.

Il n'est pas trop difficile de remarquer combien les idées d'Enesco et de Schloezer convergent en ce qui concerne le caractère fonctionnel de la musique dans le drame musical. Tout en reconnaissant à

l'argument dramatique un rôle d'importance *forte* dans l'agencement de l'intrigue, les deux considèrent la musique comme un „facteur essentiel“, ce qui revient à dire en d'autres mots que c'est à la musique qu'incombe la mission de transmettre et d'approfondir le contenu dramatique. Son langage transfigure et rapproche des cœurs des auditeurs le canevas dramatique. „...La musique est comme un bijou — précise Enesco — qui s'empare du drame, le recouvre et lui prête un contenu plus concret. — Comme dans le drame wagnérien... ou la musique amplifie l'action scénique et la parole“ — achève Enesco, en menant ainsi jusqu'au bout la phrase anticipée par Ion Biberi.

DANS L'OPÉRA, LA MUSIQUE INTENSIFIE LES FACTEURS DRAMATIQUES

Il est notoire que sur la scène les images dramatiques se révèlent dans le temps et l'espace. La musique, par son développement dans le temps, dispose d'immenses potentiels d'expression du drame, de modelage des caractères humains par l'intermédiaire de ses procédés spécifiques. Grâce à la musique, une gamme infinie d'états et de situations scéniques, de nuances et de contrastes dramatiques ressortent pathétiquement dans l'opéra ; le coloris de l'époque, du milieu qui impulsent l'action est ainsi réalisé. La musique est apte non seulement de réfléchir chaque geste, mais aussi de préfigurer les sens les plus ondoyants et les plus raffinés de l'intonation des paroles, de créer l'atmosphère générale dans laquelle se déploie l'action.

Bien qu'elle se prête à l'illustration des aspects scéniques extérieurs, la musique est loin de résumer son rôle à cela seul. Bien mieux, lorsqu'elle se limite à une simple illustration des personnages, sans participer activement au processus intense de la dialectique de leurs actions, la musique du dit opéra n'atteint pas sa mission véritable et l'opéra même conçu dans un esprit semblable n'est qu'un enfant mort-né. La musique est l'âme de l'opéra. Elle révèle la conception dramatique de l'opéra. Elle se confond avec l'action psychologique du drame musical, facilitant l'intelligence du texte poétique et, en même temps, l'essence du contexte philosophique.

Par la manière dont il traduit la parole en musique, Enesco établit une gradation du tonus émotionnel, infuse une énergie différenciée à l'expression musicale, par rapport direct avec la signification et le poids prêtés à la parole respective par le contexte même. A l'aide de la musique, Enesco met en mouvement des mondes cohérents, représentés par des humains d'une certaine complexité, dans un canon artistique donné, en développant de la sorte dans le cadre d'une action progressive une idée préalable. Autrement dit, dans l'opéra moderne, la fantaisie musicale et le sens logique du drame doivent se trouver dans un équilibre permanent, dans une symbiose absolue.

Malgré cela, n'importe quel compositeur d'opéra cien, quelle que soit sa position théorique dans — étant en fin de comptes et avant tout un musi-

cette dispute du primat du drame ou de la musique — est porté à mettre en pratique son art avant les autres arts. C'est ce qui est arrivé à tous les créateurs, sans différence d'opinions. L'explication réside en cela que le compositeur pense en musique, qu'il exprime des idées et des sentiments musicaux et qu'il compose en ayant recours à une matière musicale, au langage sonore.

Dans l'opéra, c'est la musique qui empreint son cachet au substrat émotionnel, qui soude et intensifie l'élan dramatique. Sa force suggestive et dramatique possède une valeur intrinsèque qui multiplie les valences dramatiques du prétexte littéraire. Eloquent à ce point de vue est l'exemple de *Pelléas et Mélisande* avec lequel Enesco établit une comparaison. La citation ci-après plaide avec fermeté pour l'affirmation du rôle supérieur de la musique en tant que facteur dramatique, la viabilité, le succès de l'oeuvre en dépendant. „Le substrat musical prête à l'ensemble de l'ouvrage non seulement une atmosphère, mais aussi un commentaire psychologique de grande valeur. En dehors des paroles soulignées par la musique, les silences mêmes des humains acquièrent un écho musical. De même, pour les sentiments, les gestes, les intentions... Dans l'opéra *Pelléas et Mélisande*, Debussy utilise ce principe — qui est de souche wagnérienne — mais sans y mettre l'abondance de Wagner. Il suggère musicalement les états psychiques — l'amour de Mélisande et ce vague de son âme. Les paroles sont respectées par la musique et, en même temps, non seulement que le texte en est souligné dans sa complexité *mais l'effet résulté en est autre : une élévation de la parole, par conséquent de la communication par éléments abstraits, avec des contingences plus accentuées pour la sensibilité de l'auditeur* (n. s.). Qui ne se rappelle pas que l'opéra de Maeterlinck n'a guère été reçu par le public, alors que celui de Debussy a pénétré plus facilement, précisément par ce moyen de la musique“.³

Cette propriété de la musique de contribuer à l'accentuation et à la communication des facteurs dramatiques en les rendant abstraits, n'est rien d'autre qu'un aspect de sa modalité spécifique à participer au dense processus de transfiguration du drame lyrique. Si, à première vue, la symbiose drame/musique pourrait paraître factice, la musique n'ayant ici qu'un rôle anodin, auxiliaire, de fait, par son apport et ses larges possibilités dramaturgiques, c'est elle qui s'impose au premier plan. „Seule la musique dramatique — dit Enesco — qui suit avec fidélité le sujet du livret, cherche à rendre les réactions de l'âme, les situations scéniques“⁴. Selon la conception d'Enesco, la musique ne raconte pas l'action et ne se borne pas à la communiquer, elle la révèle tout au contraire par le mouvement, le développement ; dans la musique, c'est le processus même de l'action qui trouve son expression, dans toutes ses phases et ses multiples directions. Elle assure l'intensité de l'expression. La musique dispose de toutes les prémisses pour s'assumer la solution, dans l'opéra, du facteur dramatique. Aussi bien qu'à travers la musique se préfigurent et trouvent leur solution tous les aspects

d'un processus dramatique unique. Par sa force généralisatrice, elle totalise tous les éléments composants. En un mot, la musique est le miroir actif de tout ce qui se passe sur la scène et, comme tel, la partition ne sera pas l'esclave du livret.

L'OPERA EN TANT QUE FORME ÉLEVÉE DE LA PENSÉE SUPPOSE L'EXISTENCE D'UN FONDAMENT PHILOSOPHIQUE

Pour Enesco, l'opéra est la forme la plus élevée de la pensée musicale où s'entrelace organiquement le facteur spectaculaire et le facteur concertant. Il ne s'agit pas, sans doute, de ce que l'on entendait au début de l'existence du genre d'opéra par „concert en costumes“, puisqu'il y avait longtemps qu'était disparue l'ère des *arias* de bravoure, ainsi que la période où les formes de l'opéra étaient de simples prétextes pour l'étalage des ressources vocales. Envisageant ces deux facteurs — spectacle et concert —, nous pensons à deux aspects d'un même processus. On sait que la nature même du genre musical-théâtral implique une série de contradictions. L'une d'elles se fait remarquer dans sa nature concertante qui est en contre-temps avec son profil dramatique, bien qu'en même temps elle lui prête une caractéristique qui le distingue du spectacle théâtral en le rendant musical ; et cela exige du spectateur d'opéra d'être en même temps auditeur.

Entre ces deux compartiments rarement il existe un équilibre. L'histoire de l'opéra peut être envisagée sous l'angle des disputes entre les adeptes de l'opéra — spectacle musical, et les partisans de l'opéra — concert. Les grands réformateurs du genre ont lutté pour écarter le facteur statique — concertant — de la scène lyrique, chose qui empêchait l'opéra de devenir un drame musical en distrayant l'attention de la marche de l'action. Conformément aux théories des compositeurs réformateurs, dans un opéra la musique doit se subordonner au drame, elle doit servir celui-ci, intensifier le facteur dramatique, non pas s'y substituer. Par malheur, dans la pratique les idées de ceux-là n'ont été réalisées qu'en partie, même dans leur propres oeuvres. Leur inconséquence est facilement visible, dans une série d'opus concertants, ouvertures, airs, monologues, dont la fonction purement musicale est loin de compléter l'aspect dramatique. De plus, ces vues réformatrices ont souvent été empreintes de quelque étroitesse, d'un certain caractère factice. Aussi n'est-ce pas un hasard que les opéras les plus authentiques sont nés, non pas d'une transposition mécanique des recettes théoriques, mais de l'assimilation et ensuite de la transgression de ces préceptes dogmatiques et normatifs grâce à une profonde intelligence de l'essence de la dramaturgie de l'opéra en tant que dramaturgie musicale. Que ce soit là le sens de la vision énescoïenne, voilà qui ressort clairement d'une des affirmations du compositeur qui, à notre avis, est chargée d'une valeur symbolique : „Ah, si les spectateurs consentaient d'être des auditeurs" !⁵.

C'est là, non seulement un souhait d'Enesco, mais aussi un impératif esthétique qui éclaire une fois de plus l'importance de l'aspect musical et, en même temps, sa fidélité à l'orientation réformatrice du genre dans sa perspective historique.

Un autre public, en effet, que l'habituel, est nécessaire pour la complexité d'une partition énescoïenne. Son opéra est si complexe que des spectateurs ordinaires risqueraient de ne pas discerner ses significations secrètes. Pour le comprendre, il faut une certaine culture musicale, il faut un public, instruit et averti, qui peut se permettre de quitter le théâtre sans fredonner obligatoirement un air plus facile à retenir mais qui, tout aussi facilement, risque de tomber en désuétude. Le spectateur d'un opéra d'Enesco doit en même temps être auditeur et penseur, c'est-à-dire suivre de son ouïe la marche du drame mais, simultanément, vibrer — s'assimiler — la signification philosophique et dramaturgique des différents thèmes musicaux. C'est en cela que consiste une des particularités du chef-d'oeuvre énescoïen qui s'inscrit dans le paysage d'une dramaturgie spécifique du XX^e siècle.

Dans l'opéra, comme dans le théâtre, le divertissement cède peu à peu la place aux spectacles d'idées. La comédie devient ainsi la messagère d'une certaine signification intellectuelle qui la rattache à la sphère d'Eugène Ionesco : est absurde ce qui n'a pas de but.

Le paysage de la création lyrique moderne est extrêmement varié et, comme tel, nous n'avons pas l'intention de le résumer à une seule direction, „sub una specie“. Malgré tout, la note intellectuelle se configure déjà chez Wagner à travers de nombreux opéra de genres, orientations stylistiques et courants différents. Tout particulièrement ce trait s'applique à Enesco : dans son art et dans sa vie, la profondeur s'associe à la gravité. Sa sensibilité, voire même sa nature, mettent leur empreinte sur tout ce qu'il fait, pense et crée en vue de la postérité. Dans ce sens, les paroles de Ticu Arhip — lors d'une interview — sont éloquentes : „Chaque fois qu'il projette son attention sur un souvenir, il le fait gravement, avec tendresse ou avec humour, selon la manière dont son âme a vibré. Mais, chaque fois, quelque chose de sérieux s'y trouve. Je crois que la notion de facilité n'existe pas dans sa conscience“.

C'est le propre des grands créateurs seulement d'axer leurs oeuvres sur une base philosophique. Le compositeur ne manie pas des formules arides, mais des axiomes et des concepts théoriques. Les grandes idées se détachent d'une teneur adroite de l'intrigue dans laquelle elles s'intègrent organiquement. „Ce qu'il faut, une fois l'impression nerveuse perçue — ce délicieux chatouillement euphonique — c'est que demeure intacte la grandeur philosophique de la conception (n.s.) qui élève l'esprit vers les sphères bleues“, disait Enesco en 1916.⁶ lorsqu'à peine prenait forme l'idée de la future tragédie lyrique. Dans *Oedipe*, en effet, la grandeur philosophique de la lutte de l'être humain pour la vérité et la clarté hausse l'esprit vers les sphères abstraites — disons-nous — de la pensée sur les sens de la vie et de l'existence de l'homme.

Il convient de rappeler que dans le domaine du thème philosophique Enesco a rejoint de nombreux autres compositeurs, tels Hindemith et Alban Berg. Dans l'oeuvre lyrique de ces derniers — les deux grands coryphées de la musique du XX^e siècle — on perçoit une puissante attraction vers les problèmes de l'humanité — le rapport homme/société. Au centre de leurs ouvrages se trouve l'homme, son monde spirituel, ses doutes, ses hésitations, sa volonté d'intuire la vérité, qu'il s'agisse de Mathis, Johann Kepler ou Wozzek.

Chez Enesco, ses élans philosophiques pèsent autant non seulement parce qu'ils sont tributaires de sa personnalité même, portée à la méditation, mais aussi parce qu'ils ressortent de l'oeuvre même, d'une densité dramatique puissante. En effet, participant à l'élaboration du livret, comme nous venons de le voir dans les chapitres antérieurs, Enesco a pu s'assurer de la réalisation de ses exigences. C'est ainsi qu'il est arrivé à réaliser une concentration maximale du sujet, du motif dramatique, en éliminant depuis la base tout penchant vers l'inutile, le superflu, le banal. Le sujet engendre une action succulente, extrêmement simple dans ses contours, mais riche en implications musicales logiques et, surtout, philosophiques. Dans l'élaboration du canevas poétique, Enesco s'est franchement mis du côté de la conviction du spectateur, en éliminant par conséquent le critère de l'émerveillement: aussi, a-t-il préféré l'émotion artistique au succès bon marché des coups de théâtre bruyants et éphémères. Fleg et Enesco ont donc instauré dans leur co-production de la dignité, en évitant la moindre tendance vers la grossièreté ou la crudité.

L'adage permanent d'après lequel se guidait la vision énescoienne n'a fait que renforcer cette condition vitale de toute oeuvre véritablement authentique: l'opéra doit vivre par ses héros. Leurs évolutions doivent être entendues comme une suite dramatique de circonstances où se produit une confrontation des caractères, tensions et volontés. De leur proportion et de leur distribution naîtra la structure architectonique même de l'oeuvre dont l'homogénéité et le caractère incisif ne devront permettre l'apparition d'aucune fissure. C'est pour cette raison que le temps est autre dans l'opéra énescoien, autre qu'en réalité. En une demi-heure on assiste à une fête monumentale dans l'acte I^{er}, avec des rituels et des cérémonies qui ont pour mission d'exposer les grandes lignes de l'action, époque, lieu, personnage, et en même temps de faire connaître le troublant destin du petit enfant fêté. C'est comme une préfiguration de la pensée de Kafka concernant l'exigence suprême de n'importe quel genre dramatique: Pour agir sur la vie, le théâtre doit être plus puissant, plus intense que la vie. C'est la loi de la gravité: le tireur doit viser au-dessus de la cible.⁷

LES PRINCIPES THÉÂTRAUX ET MUSICAUX D'ENESCO

Les entretiens d'Enesco avec Gavoty témoignent des règles qu'il s'imposait lui-même avant que de composer, règles qui concernaient toutes les composantes de l'ouvrage, conçues sans doute comme

des lignes directrices. Elles nous sont extrêmement utiles parce qu'elles précisent certains principes auxquels le compositeur tenait tout particulièrement.

Primo: „(l'opéra) doit se dérouler sans pathos, sans répétitions, sans discours inutiles, l'action devant se nouer rapidement“. La grandiloquence, l'emphase et le factice sont ennemis de tout ouvrage proportionné aux dimensions humaines. Le caractère pathétique ne doit pas être le but d'une oeuvre d'art parce qu'il met en danger la sensibilité. Dans certaines pages cependant, il peut résulter de l'agencement et de la tension des plans musicaux. Mais il ne saurait dominer un ouvrage. On retrouve aussi dans ces exigences énescoiennes un retour véritable au naturel, à la simplicité et à la sincérité, c'est-à-dire une continuité le long des coordonnées supérieures des principes des encyclopédistes français repris par Gluck et Mozart. Les répétitions lui font horreur. A juste titre d'ailleurs. Dans l'opéra traditionnel en effet, y compris les plus authentiques perles du genre, on rencontre de fâcheuses répétitions de paroles, dictées non pas par les nécessités du développement de l'action, mais plutôt par des raisons purement musicales. Pour remplir un certain espace musical, une phrase par exemple, les compositeurs — manquant du texte adéquat — ont eu recours à une méthode stéréotype qui, bien vite, est devenue banale: l'emploi à l'infini des mêmes mots. Même si, musicalement parlant, l'effet obtenu était satisfaisant, au point de vue dramatique il s'annonçait strident et contrevenait aux normes rationnelles de construction de l'image artistique. L'horreur d'Enesco est donc justifiée et, à aucun prix, il ne veut être la victime des modèles artificiels. La répétition de certains mots entraîne forcément la répétition de certaines intonations, de thèmes. La répétition poétique immédiate appelle la répétition musicale, procédé contre lequel se sont insurgés les compositeurs modernes en y jetant l'anathème. Enesco est parmi eux. Il ne veut pas tomber dans le péché de ces disciples qui augmentaient plutôt les défauts que les vertus durables de la création des prédécesseurs.

Un autre principe est celui du rythme dans lequel se déroule l'action. Selon son opinion, celle-ci doit „se nouer rapidement“. Le caractère mobile et cursif qu'il exige d'elle est non seulement le résultat d'une esthétique théâtrale de notre siècle, mais représente aussi la conséquence logique de l'élimination de n'importe quel lest, de n'importe quelle rigidité ou convention de l'intrigue. On sent en cela son désir d'infuser une certaine dynamique, un certain tonus aussi détaché que possible de tout caractère statique. Dans l'enchaînement et la conduite de l'action, Enesco est partisan de la vitesse des engins cosmiques, sans doute dans les proportions de l'art théâtral lyrique nullement celui du rythme de l'escargot. Il vise donc à ce que l'action soit sans cesse continue, ininterrompue, libre de toute impureté, de parasites, d'incursions colatérales.

Secondo: „le public ne doit pas s'ennuyer. C'est d'ailleurs une conséquence normale du premier point“. Quelle formulation simple! Que le public ne s'ennuie pas! Quel compositeur ne le désirerait? Malheureusement, bien peu y arrivent. Afin que le

public ne s'ennuie pas, il faut que l'oeuvre musicale-dramatique soit d'un bout à l'autre animée, intéressante et que l'action ne languisse pas un seul instant. Facile à dire, mais difficile à réaliser ! Surtout, en vérité, lorsqu'il s'agit d'un sujet antique dont le thème, reconnaissons-le, est assez éloigné du spectateur moderne. Pour capter l'attention, il est nécessaire que le mythe antique soit actualisé (tant par le traitement de la composition que par l'interprétation), de manière à ce que le spectateur puisse s'identifier avec les héros, les sentiments et les idées promulguées. Autrement dit, pour bannir l'ennui, il faut, de toute nécessité, entraîner le public, l'entraîner activement, le rendre participant de l'action. Enesco s'est efforcé et — pourquoi ne pas le dire, au risque d'anticiper — a réussi à faire de ses spectateurs des participants du processus interne de sa pensée, les entraînant dans toutes les phases de l'élaboration du filon dramatique, ce qui facilite la perception de l'ambiance et de l'essence de l'opéra. Nous verrons plus tard les modalités par lesquelles Enesco atteint ce but. Dès maintenant, toutefois, disons qu'Enesco produit chez l'auditeur de son opéra une disposition artistique telle que, saisi par le filon dramatique, par l'expression fosforescente, il devient un participant involontaire, mais définitivement conquis, de la destinée des héros qui lui sont présentés. De la sorte, connaître le développement dramatique ultérieur devient une exigence vitale aussi claire, émouvante et intelligible qu'ardente. Au cas où l'intention d'Enesco n'aurait pas été couronnée du succès souhaité, le spectacle aurait manqué de spectateurs, chose absolument insensée et, dans le cas de l'opéra énescien, dépourvue de fondement puisque l'ennui a été banni d'*Oedipe* du fait que la musique vous aide à considérer plus profondément le monde.

Tertio : „L'auditeur — dit Enesco — doit comprendre le texte. Je suis fermement convaincu que l'on ne va pas à l'opéra rien que pour entendre de la musique. Un drame lyrique réussi doit avoir une action et un texte intelligible“. L'opéra n'est donc plus conçu comme une succession de nombres où le texte peut avoir ou ne pas avoir certaine importance parce qu'en somme il n'est qu'un prétexte pour la musique. Se rangeant sur la voie de la réforme wagnérienne dont les prémisses, dans cet ordre d'idées, remontent plus haut dans l'histoire, Enesco n'accepte pas une formule de compromis ; il sollicite tout au contraire une base dramatique solide, présentée au public aussi clairement et directement que possible. D'ailleurs, dès les premières tentatives réformatrices de l'opéra, on discerne l'agrandissement des dimensions littéraires du futur drame musical. Le créateur de l'immortel *Orphée* indiquait dans ses oeuvres le rôle de la situation dans la construction de l'opéra. Meyerbeer élevait la situation à l'échelon du principe suprême et Wagner y faisait appel dans la mesure où elle lui servait pour mettre en valeur les caractères. Chez Debussy, la situation perd quelque peu de son rôle, en même temps que les contours mêmes de certains caractères et dispositions. Enesco, alors, est plus ferme, il souhaite une action nette, bien construite, toujours bien fondée et dûment communiquée au

spectateur. Il aime les phénomènes clairement délimités et définis. Il réalise ainsi, tout comme Wagner, un principe en vertu duquel l'équilibre est réhabilité entre la musique et la poésie, en évitant l'écueil dangereux du moyen d'expression — la musique — devenue but et du but de l'expression — l'action dramatique — devenu moyen, écueil contre lequel avaient buté de nombreux compositeurs.

Parfaitement valables sans doute ces mots d'Enesco affirmant qu'on ne va plus de nos jours à l'opéra rien que pour écouter de la musique. L'opéra est en effet un édifice qui attire les spectateurs par une large gamme de facteurs artistiques. Ce n'est donc pas un hasard que le profil même du chanteur converge aujourd'hui vers le même but — le chanteur-acteur. Pour ce faire, son répertoire doit lui fournir la possibilité de démontrer ses aptitudes. L'*Oedipe* énescien offre en tous cas à l'interprète des possibilités infinies, en sollicitant dans une mesure égale ses qualités de chanteur et d'acteur. De ce point de vue, peu d'ouvrages lyriques atteignent la haute qualité de la partition énescienne. La création d'opéra enregistre d'habitude un phénomène assez bizarre qui, pourquoi ne pas le reconnaître, se rencontre de nos jours encore : chaque compositeur en composant un opéra s'attache à la sphère qui lui est la plus proche : le mélodiste accentuera la cantilène, le symphoniste fera prédominer l'orchestre, le compositeur descriptif visera les effets et le coloris, tel autre ne manquera pas d'augmenter le rôle du chœur, de l'ensemble chorégraphique et ainsi de suite...

Là encore, Enesco réalise une proportion objective. Il traite aussi efficacement que possible n'importe quel élément composant du genre, a recours aux procédés les plus différents qui pourraient lui être utiles, en un mot ne repousse rien de ce qui pourrait servir son intention, c'est-à-dire rendre l'action aussi claire, le texte aussi intelligible que possible. Le fait qu'Enesco ait pu agencer avec une habileté semblable les conquêtes de la musique contemporaine signifie qu'il était absolument maître d'elles, en étant capable de fixer leur place, leur nuance, dans un contexte déterminé de buts fermement configurés. Il va de soi qu'il a manifesté le même intérêt au choix des moyens poétiques qu'à celui des moyens musicaux.

Voltaire a formulé un axiome demeuré célèbre sur le genre de l'opéra, en disant dans la préface de son *Oedipe* (1730) : „... un spectacle aussi bizarre que magnifique, dont la vue et l'ouïe tirent plus de satisfaction que l'esprit“. Il parlait de la forme poétique du genre lyrique en affirmant que ce qui est indigne d'être prononcé au moyen des paroles, se chante. Connaissant dès lors la valeur littéraire de „la colonne vertébrale dramatique“ de l'*Oedipe* énescien, nous pourrions paraphraser l'affirmation sarcastique de Voltaire en disant que ce qui est inférieur à servir la création poétique, est tout aussi indigne d'être utilisé par la création musicale. Dans ce sens, Enesco n'a pas été indifférent au cercle de mots pouvant être employés afin de réaliser un maximum de variété du vocabulaire de son opéra, d'aboutir à la signification précise de chaque mot, de toucher au

degré nécessaire qui corresponde au fond et au moment respectif.

Il ne partage pas l'idée de Ferruccio Busoni que, dans un opéra, la parole et la mélodie représentent des éléments autonomes, des facteurs artistiques indépendants. Conformément à la vision enescienne, ils ne sont que les attributs d'un même fond dramatique, disposés concentriquement afin de mettre en valeur au maximum l'expression.

Cette vision témoigne d'un champ visuel extrêmement large lorsqu'il s'agit de la modalité concrète où le facteur musical remplit les attributions qui lui reviennent dans la symbiose avec les autres composants artistiques de l'oeuvre. Selon cette conception, l'opéra représente le résultat d'une longue accumulation dramatique et stylistique. Au carrefour des 19^e et 20^e siècles, l'opéra atteint son apogée en imposant l'emploi de procédés d'expression nouveaux, pourvus d'une esthétique propre, apte d'enrichir la pensée créatrice même et d'ouvrir des horizons jusqu'alors insoupçonnés.

Dans le paysage extrêmement varié, parfois même débordant, des recherches en matière de musique d'opéra du début de notre siècle, Enesco avance tout doucement, prudemment, mais fermement, en s'orientant avec discernement pour se créer sa propre voie. A l'encontre de certains compositeurs lyriques, Enesco ne se place pas sur des positions réfractaires en ce qui concerne l'héritage des générations précédentes bien qu'il ne soit pas tenté — tout comme Debussy, d'ailleurs — d'imiter ce que néanmoins il admire chez Wagner. Tout en manifestant un profond intérêt pour ce qui constitue de la dramaturgie d'opéra chez tous les compositeurs, il lui arrive souvent de ne pas approuver certains excès mélodramatiques et de ne point s'enticher de ces opéras qui font valoir simplement des airs facilement accessibles. D'autres fois, il s'efforce de se familiariser, de fusionner avec certaine manière de penser de tel ou tel compositeur apprécié, sans jamais pourtant s'en laisser subjugué ou devenir un possédé de dogmes et systhèmes. Connaître n'est pas, pour lui, assimiler. Il considère utile de s'informer sur tout ce qui a été découvert et appliqué, jusqu'à lui, dans le domaine de l'opéra, afin d'en recevoir des impulsions créatrices, afin de savoir ce qu'il ne s'agit plus de dire ou de répéter, afin — en un mot — de se tailler sa propre voie. Enesco aspire vers les sommets, pour mieux scruter l'horizon.

De l'amas de tant de directions et d'incursions dans la musique moderne, Enesco a su s'élever, imposant, parce qu'il a su comprendre à temps que le langage n'est pas valable par lui-même, mais seulement par rapport à la pensée individuelle, à ce que l'auteur veut exprimer. Sa musique se profile sobre et troublante, absolument originale dans son *Oedipe*, jaillissant d'une source multiple, composée de nombreux ruisselets réunis dans un lit large et généreux. Peu d'ouvrages sont de l'envergure de son *Oedipe*, justement parce que son auteur a délibérément choisi de capter l'attention de l'auditeur en renonçant à tous ces moyens simplement décoratifs ou, en tous cas, en les subordonnant à des sphères plus denses de l'expression afin d'aboutir à l'entendement de la musique en tant que modalité de

réflexion sur les sens supérieurs du drame. Sa maîtrise, cependant, consiste précisément à réaliser ce principe par une écriture non-agglomérée, transparente, qui ne rende pas difficile l'assimilation de la musique, qui ne rebute pas le mélomane. „Le principe général — disait-il lui-même — est que la logique s'associe à l'esthétique de la manière suivante: obtenir le maximum d'effet sur les coeurs des auditeurs avec un minimum de tension de leur part“⁸.

Ses aspirations se dirigent vers une musique d'intériorisation, aux implications dramatiques, soigneusement modelée sur l'action scénique. La musique de *Oedipe* enescien, dépouillée du texte et du geste, gardera sa valeur expressive intrinsèque, mais perdra sa plasticité statuaire, sa virilité scénique, sa signification symbolique. Et le fait qu'elle fusionne à ce point avec les autres composantes de l'oeuvre s'explique précisément par cela qu'elle a été créée par un homme de théâtre. Oui, il n'y a pas ici d'erreur. Enesco a été un grand musicien de théâtre. Un sens aussi gigantesque de la scène ne se rencontre que rarement dans la création lyrique. C'est là, du reste, un trait d'union entre la vision sur l'opéra de plusieurs compositeurs de notre siècle. Dans la majorité des cas, ce sens du théâtre se forme à mesure que rarement dans la création lyrique. C'est là, dans une seule oeuvre, dès le commencement et de manière magistrale ! C'est une constatation péremptoire qui sera, en son temps, démontrée plus amplement.

LA PENSÉE SYMPHONIQUE DANS L'OPÉRA

Incontestablement, se décidant à composer de la musique d'opéra, Enesco a sûrement souhaité ardemment de composer de la „bonne musique“, de traduire par les sons le contenu spirituel du mythe antique, du livret d'Edmond Fleg, de transposer le langage poétique dans un langage musical. De là, une série d'exigences envers la musique. La citation d'Enesco publiée par „Rampa nou ilustrată“ nous fait retrouver des doléances connues : „Pour que l'opéra soit durable, il faut, par conséquent, qu'il soit concis, suggestif, insinuant : qu'il n'ennuie pas, qu'il impose et qu'il pénètre. En un mot, qu'il soit pourvu de toutes les qualités d'une bonne musique“. Combien avait-il raison, Alban Berg, dans le même ordre d'idées, lorsqu'en écrivant *Wozzek* il se proposait de créer une musique si bonne qu'il puisse en résulter d'elle du „bon théâtre“. C'est encore lui qui disait : „...Du moment que je me suis décidé à écrire un opéra, je n'ai plus eu d'autre projet... que celui de donner au théâtre ce qui appartient au théâtre, c'est-à-dire articuler la musique de telle sorte qu'elle soit consciente à tout moment de sa fonction au service du drame.“⁹.

Pour que la musique devienne l'être vivant de l'opéra, le plasma énergétique et introspectif, pour qu'elle acquiert la plasticité théâtrale voulue, il faut la bâtir sur une conception unitaire, rigoureusement dirigée et animée. Cette conception, dans la vision enescienne, ne pouvait tenir que de la pensée symphonique. A l'aide du traitement symphonique, le compositeur fait de sa musique non seulement

l'expression du drame, mais aussi son contenu. Seul le traitement symphonique lui a permis de transposer et d'intensifier en musique l'action, d'exprimer sa marche ascendante. Dès lors, sa musique ne se plie pas au livret, tout au contraire elle le représente et lui confère cette qualité de vigueur débordante et de dynamisme.

Le traitement symphonique de la musique d'opéra entraîne chez Enesco certaines normes spécifiques sur lesquelles nous nous proposons de revenir. Pour l'instant, nous nous bornons à affirmer qu'il suppose une action continue. Cela veut dire que le rôle dramatique de la musique couvre tout le développement de l'action. Comme tel, l'opéra dénote une texture instrumentale ininterrompue, s'écoulant irrésistiblement (quels que soient les entr'actes), alors que le discours vocal s'encadre sur des portions délimitées. Du point de vue de l'étendue des discours, l'instrumental prédomine le vocal. De là, la tâche de l'orchestre qui ne supplée pas seulement aux attributions du chœur antique — comme l'affirmait Wagner dans son ouvrage *L'opéra et le drame* — mais s'assume en vérité des charges de coordinateur et d'animateur des actions scéniques ; l'orchestre complète la parole dans le sens qu'il exprime ce que celle-là n'est plus capable d'exprimer. L'„inexprimable“ est donc exprimé grâce à l'appareil symphonique. En dépit du rôle immense du composant symphonique dans le déroulement dramatique, ce sont la partie vocale et le texte qui impriment le „ton“ à la musique et dictent à l'orchestre l'ordre et le caractère des motifs. Il n'est pas moins vrai que parfois ce processus s'opère inversement, dans le dialogue, c'est-à-dire que l'orchestre — le déroulement symphonique — est celui qui anticipe ce qui va se passer dans la partie vocale. C'est ce qui produit l'agencement si complexe des deux facteurs, jusqu'à une véritable fusion du discours vocal et instrumental qui s'entraînent ainsi réciproquement pour définir et affirmer dialectiquement la marche ascendante de la tension dramatique. C'est de l'équilibre des éléments coopérateurs, de l'alternance et du poids de leur importance qu'il s'est agi jusqu'ici. Mais revenons-y. Bien que la logique interne du déploiement des images musicales se confonde avec celle du déploiement des images littéraires et scéniques, le traitement symphonique de la musique reste le moteur de tout l'opéra, son pouls.

„Vais-je utiliser un système ? — se demande Enesco. Non, pas de système, si l'on accepte tout au moins que l'emploi d'un leitmotif n'est pas un système, mais un procédé, plus exactement un fil conducteur“¹⁰. Enesco, en effet, ne se met pas en route, pour composer sa tragédie lyrique, en s'armant d'un système, mais reconnaît qu'il est prêt à employer le leitmotif, c'est-à-dire le procédé des idées musicales distinctes appelées à représenter — sur le plan de la musique — les motifs dramatiques et les personnages. Continuateur en cela des principes wagnériens, dans l'esprit seulement et nullement dans les faits, Enesco n'a donc pas créé „ex nihilo“ mais, en faisant appel à la technique des leitmotive, il s'est construit ses propres lois, les lois de l'unité des actes, au moyen d'une composition

rigoureuse qui applique la variation des motifs primaires et constants.

A quel point Enesco adhère à la ligne imposée par Wagner en ce qui concerne le traitement symphonique d'un opéra, le prouve son opinion concernant les opéras de Moussorgsky et dévoilée à Emanoil Ciomac¹¹ : „*Boris et Hovanscina* sont en effet des quintessences de l'art russe et seront immortels. Mais ce ne sont pas de véritables drames symphoniques comme ceux de Wagner“. Ce n'est pas un reproche, c'est une constatation aux implications esthétiques.

Le caractère instrumental se ressent aussi dans le traitement des parties vocales. Enesco renonce dans *Oedipe*, non seulement au principe de l'architectonique de l'oeuvre à partir des nombres fermés, mais aussi à certain traitement du *bel-canto*, dans le sens de ces lignes mélodiques largement *cantabile*. Il n'accepte plus les anciens canons, devenus des schémas, mais cherche „*un altro modo di cantare che l'ordinario*“. C'est pour y aboutir qu'il s'adresse aux conquêtes de la musique instrumentale afin d'établir une certaine toponymie mélodique, ainsi qu'à une série de procédés nouveaux essentiellement vocaux, tels la déclamation prosaïque, le style *parlando*, le parler rythmique, le style *cantabile*, la déclamation percutante, le récitatif etc. Par tous ceux-là le traitement mélodique de l'opéra enescoïen gagne une silhouette originale et assure à l'expression une diversité absolument surprenante.

Pourtant, Enesco ne méprise pas les chanteurs. Dans sa vision, ils ne sont ni des instruments, ni des poupées mécaniques ; il leur attribue, tout au contraire, ces qualités qui puissent les rendre vivants aux yeux des spectateurs. Le naturel qui les caractérise vient du naturel des phrases musicales de leurs parties vocales. Dans cette direction, Enesco va encore plus loin en utilisant non seulement le principe symphonique de l'organisation du matériel sonore, mais aussi les formes purement instrumentales. Mais n'anticipons pas.

Comme nous venons de le voir, Enesco, en composant *Oedipe*, est parti de la prémisse que l'opéra est un spectacle où l'agencement de la musique à la parole — les deux facteurs qui ont été à la source de tant de disputes — doit établir une relation parfaitement organique. En même temps, les compartiments orchestre-voix sont traités dans le sens d'une direction évolutive, le poids revenant à la phrase, la voix s'intégrant dans le discours symphonique. Cela crée l'atmosphère, cela constitue un commentaire des moments successifs, cela souligne les répliques, cela offre un vaste champ à la métamorphose des leitmotive. Il n'est pas moins vrai que c'est à la voix que revient le rôle de transmettre le fond des idées au moyen des paroles et, en tant que telle, elle s'incruste dans le discours orchestral, détenant souvent le primat et déterminant la direction du travail symphonique. La balance penche tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, en faisant valoir tantôt l'idée — le sens concret —, tantôt l'expression, la généralisation, le sous-texte.

Oedipe représente l'heureuse réalisation de la plénitude des tendances qui ont tourmenté la pensée d'Enesco et en même temps de la synthèse des

courants les plus téméraires de l'époque au cours de laquelle il l'a écrit. L'auteur du *Poème Roumain* ne s'est pas empêtré dans le style de ses oeuvres de jeunesse, mais en assimilant tout ce qui apparaissait de nouveau et de fondamentalement artistique en son temps, il l'a appliqué de manière créatrice dans son opéra. Certes, certaines autres de ses oeuvres ont fleuri sur ce terrain, telle la *III^e Sonate en caractère populaire pour piano et violon*, mais dans cet ordre le point forte c'est *Oedipe* qui le constitue, parce que „j'ai cherché l'expression et le style qui convenaient le mieux à mon caractère à celui de mes personnages“¹². La source des élans créateurs d'Enesco a été de nature à animer la fantaisie du créateur. La religion de l'expérience vécue qui devient finalement une raison de vivre a fertilisé sa pensée musicale en la faisant fleurir sur des voies cachées, non défrichées. Ayant eu à communiquer à l'humanité un message humain, Enesco chercha sa propre modalité d'expression, correspondant à son émoi spirituel.

LA VISION ÈNESCIENNE DANS LE TRAITEMENT DE L'ANTIQUITÉ : LA TRANSFIGURATION DU FOLKLORE

Elevé moralement par les nobles substances du mythe oedipéen, Enesco a inventé un langage nouveau, absolument original, qui évite toute pastiche. Il a côtoyé Wagner, a absorbé Puccini, a étudié Debussy, a connu Fauré et Dukas, a observé Schönberg, a compris Strauss. A tous ceux-là il a pris quelque chose, un parfum, un air embaumé, si bien qu'après tout il les a laissés intacts. Il a trop respecté la création de chacun pour l'alterner dans ses propres oeuvres. Il a su profiter, en seigneur, des conquêtes et des recherches de ses prédécesseurs et de ses contemporains, sans les copier toutefois. Il se limite à la greffe qu'il préfère. Il reste personnel en tout et, par une intuition ancestrale, a su se diriger vers les trésors intangibles de sa nature spirituelle. Il synthétise le domaine de l'esprit de la musique moderne avec les couleurs de l'antiquité et la sensibilité robuste, dramatique et ancestrale de son peuple.

„L'opéra *Oedipe* — racontait-il à Petru Comarnescu — je l'ai composé conformément à mon esprit mais aussi à l'endroit où s'est déroulée la grande tragédie“¹³. Et ailleurs : „Je voudrais m'inspirer de cette nature. Ecrire une musique essentielle, encore plus sobre que celle de Gluck, une musique tout en contours simples et grandioses“. Plus loin encore : „Être discret, direct, près de la nature, mais tout autant sur ces cimes de l'Olympe, être limpide et profond, ingénu, naïf et vrai, comme est souvent l'art des Hellènes, comme est toujours l'art populaire. Unir l'antique sensibilité à la manière de sentir de nos pâtres“¹⁴.

C'est pour ne pas risquer de l'altérer que nous avons préféré reproduire une citation aussi longue ; de plus, parce que nous y découvrons les coordonnées, les buts de l'inspiration énescienne en même temps que des définitions structurales de sa musique. Enesco est avare dans ses paroles, mais ce

qu'il dit est déjà comme fait. En effet, la musique de son chef-d'oeuvre met en lumière toutes ces velléités, devenues des réalités palpables. Comment ne pas être ému devant la sobriété et les hauteurs des cimes réalisées par l'union de la sensibilité antique avec celle des pâtres roumains ! Il a donc aspiré vers une musique essentielle, aux lignes claires et sublimes, proches de la nature mais plus dramatique que celle de Gluck ! Téméraires vœux pour un créateur d'ouvrages symphoniques et de chambre, impossibles — croirait-on — à être réalisés dans un opéra. Et pourtant le miracle s'est produit. La partition d'*Oedipe* est une réalisation musicale splendide, un recueil de toutes les accumulations enregistrées jusqu'alors dans l'histoire de l'opéra, une perle de la musique roumaine ancrée dans la mythologie grecque autant que dans la problématique philosophique de notre monde actuel. Enesco a d'ailleurs revendiqué — il est juste avec beaucoup de prudence — l'expression d'un certain „coloris oriental“ dans son opéra, d'un certain „caractère nettement folklorique“ qui n'est autre que celui de sa terre natale, transfiguré et purifié.

Même si Enesco ne s'est pas trop attardé sur ce thème, même si par endroits on découvre certaines contradictions, toujours est-il que la musique de son opéra plaide d'elle-même pour son appartenance, parfaitement intégrée dans le contexte de la création et du style énescien autant que dans celui de la musique roumaine. Il est possible qu'il n'ait pas recherché expressément la couleur nationale, mais il est certain qu'il l'a obtenue et l'a empreinte dans les couches les plus profondes de l'opéra. Il y est arrivé, tant par l'évolution de son propre langage musical que par l'application d'un considérant qu'il définit lui-même dans la phrase suivante : „La musique d'*Oedipe* a sûrement quelque chose de balkanique, une rigidité classique insufflée par la vue des édifices grecs. Il n'existe pas de documents du temps d'Homère. Les acteurs sont appelés à les interpréter, à les inventer“¹⁵.

Où donc pouvait-il chercher l'invention d'une musique ancienne sinon dans les modes populaires, dans les ornements et la métrique souvent capricieuse des chants de berger ? Par là, Enesco fouille dans les tréfonds d'une ancienne civilisation thrace, commune au territoire de notre pays ainsi qu'à celui de la Péninsule Balkanique. George Călinescu l'énonce clairement : „Le violon d'Enesco, c'est l'ancestrale lyre qui résonne, c'est vrai, mais cette lyre est tenue par Orphée et, comme telle, est traversée par une tristesse thrace“¹⁶.

D'ailleurs l'ensemble de la musique d'Enesco est „traversée par une tristesse thrace“, par un chant de sa terre ancestrale qui renaît et s'amplifie en multiples résonances sur les cordes, le clavier ou les partitions du grand rhapsode roumain.

ENESCO RESSUSCITE LE GENRE DE LA TRAGÉDIE LYRIQUE

Le fait qu'Enesco est parti de l'esthétique wagnérienne pour arriver à une esthétique propre, à un pôle différent, c'est la définition même du genre

qui le confirme : *Oedipe — tragédie lyrique*. Il démontre ainsi une fois de plus que l'opus 23 n'a rien de ce que l'on comprend habituellement par le terme d'opéra et par celui de drame musical. Il n'y est pas arrivé d'une traite. On se rappelle que dans l'une de ses esquisses, le genre de l'*Oedipe* est dénommé drame musical. Il s'agit d'une esquisse datant de 1921. Ultérieurement, Enesco a révisé ses idées initiales, a sédimenté ses vues et a renoncé à sa détermination primaire au profit d'une autre, correspondant mieux au contenu : tragédie lyrique.

Lors de son apparition, au XVII^e siècle, la tragédie lyrique se présentait comme un opéra de proportions ayant un sujet mythologique ou historique. En réalité, le mot „lyrique“ est synonyme ici de „chanté“. Chez Lully — créateur du genre — autant que chez ses continuateurs du siècle suivant — Rameau et Gluck —, une place importante, dans la tragédie lyrique, revenait aux moments chorégraphiques. Au siècle passé, ce genre déchoit, jusqu'à disparaître pour céder la place, en échange, au type d'opéra de grandes proportions aux nombreux épisodes de ballet.

Notre siècle manifeste un intérêt marquant pour les opéras-ballet où la pantomime reçoit des attributions jamais encore rencontrées. Précisons qu'il ne s'agit pas ici de la „tragédie lyrique“, mais de quelques unes de ses composantes aujourd'hui reprises et étendues. Nous pensons à des œuvres telles que *Le martyr de Saint Sébastien* de Debussy, *Les Noces* de Stravinsky, *Ariane à Naxos* de Richard Strauss.

Enesco ne se contente pas de ressusciter et de surdimensionner certains procédés de la tragédie lyrique, il se propose, bien plus, de régénérer la notion même dans l'acception classique du terme. En d'autres mots, il se sert d'une légende antique, d'une tragédie appartenant à l'un des coryphées du genre, Sophocle, qu'il s'apprête à transposer en langage musical. Les thèmes que le XX^e siècle proposait au domaine de l'opéra ne manquaient pas de sujets mythologiques. Souvent même, ces derniers ont servi comme prétexte pour étaler ou traiter de certaine manière et style le monde antique. Krenek, dans *La vie d'Orphée* recourt à la parodie, Stravinsky modernise et stylise dans son *Oedipus Rex*, Karl Orff dans son *Roi Oedipe* vise les formes pures de la tragédie, Honegger enfin, dans son *Antigone*, tend vers „le revêtement du drame dans une construction symphonique soudée, qui n'alourdisse pas le mouvement“. La voie choisie par Enesco nous semble plus complète et plus fidèle à l'original. Il vise à rendre en musique le sens dramatique du légendaire Oedipe, sens qui jaillit des états affectifs les plus torturants dûs au combat tragique du héros avec sa destinée. Ici le mot „lyrique“ acquiert le sens que lui donnait le Baroque : autant dire tragédie musicale.

Faut-il encore démontré que la tragédie lyrique d'Enesco ressort, dans le paysage évolutif du genre, infiniment plus complexe que celle de Lully ou de Gluck ? Il ne s'agit pas seulement des périodes historiques respectives qui ont vu naître ces chefs-d'œuvres, mais de la manière des compositeurs de faire valoir la participation des différents

facteurs à la soudure de l'ensemble. Prenons seulement l'exemple du ballet dans la tragédie lyrique, sans nous arrêter à des composantes plus anciennes, telles le chœur, les solistes, l'orchestre.

La nouveauté de cette voie consiste en cela que le chef-d'œuvre artistique authentique doit jouir d'une physionomie absolument personnelle, jaillie d'une originalité intérieure qui ne tolère pas les chemins battus. „Les formes répétées dans l'art ne sont pas recommandables“ dit Enesco. „Comme dans la peinture ou la poésie. Chaque œuvre doit avoir son origine intérieure, indépendante du caractère formel d'une conception, encore que celle-ci ait pu nous plaire ou fût en effet réussie à une autre occasion“. C'est là une des clefs qui nous ouvrent la cachette qui détient le secret de l'acquisition du „profil stylistique“ énescien, différent de celui des autres, ainsi que le secret du choix d'un autre genre pour sa création lyrique.

Enesco n'a pas eu recours au terme „drame musical“ non parce qu'il l'aurait trouvé banal au possible, mais parce qu'il ne correspondait plus à la nécessité de délimiter strictement le genre, conformément au fond qu'il représentait. Le créateur d'une tragédie lyrique moderne accumule les aspects typologiques du genre qu'il préconise, aspects qui sont significatifs pour certains sous-genres rencontrés dans le drame musical, et les hausse sur un échelon supérieur. Il réunit ainsi certains traits du drame musical historique-social à ceux du drame musical lyrico-psychologique. Il s'agit d'une synthèse entre les opéras d'actions — de situations — et ceux qui traitent d'états affectifs, psychologiques. Pas un instant, dans *Oedipe*, on n'a l'impression d'une marche de l'action qui aurait lieu dans l'ignorance des caractères, de même que pas une fois un état d'âme ne semble approfondi sans le souci de la marche ascendante du conflit de l'action. Nous osons affirmer qu'il ne se rencontre pas trop souvent des créations lyriques où le facteur action soit à ce point empreint et infiltré par le facteur disposition. Dans l'*Oedipe* d'Enesco, l'action horizontale avance, aux côtés de l'approfondissement vertical, en se donnant la main.

Enesco, en effet, a intitulé son *Oedipe* ouvrage lyrique, mais il n'abuse pas de cette notion. Les situations lyriques si fréquentes dans l'opéra romantique et notamment chez les compositeurs français, sont presque inexistantes, parce que les héros d'une tragédie antique ne peuvent se garder tout le temps dans des hypostases lyriques. Les émotions connaissent une étendue variée et plus abondante. Aussi, l'*Oedipe* énescien use de tous les moyens connus dans le registre émotionnel. Il n'est pas étonnant que manquent de la partition les ainsi-nommées mélodies lyriques : la mélodie énescienne est autre que celle qui était connue jusqu'alors, de même que le traitement symphonique de la tragédie lyrique et, en dernière instance, le langage musical même de l'opéra.

Etant donné la pureté et la sobriété de la tragédie lyrique, Enesco s'est vu obligé de ne pas recourir aux intonations spécifiques du genre, à ces formes généreusement employées et transposées à plaisir dans les opéras — marches, chansons à

boire, romances, danses d'époque. Il ne copie pas les intonations de son temps, ne se place pas à l'ombre de telle ou telle période historique ou milieu social, mais avance le premier, précède, distille, transfigure et invente tout ce qui doit lui servir à la configuration de ses héros. Cette danse pastorale, ce coloris d'une flûte de berger, que sont-ils d'autre que la généralisation d'un fond sonore filtré à travers la personnalité raffinée du compositeur ? Il rend en musique les soldats thébains, mais point de rythmes saccadés, brutaux, rappelant avec éloquence des gestes mécaniques. Il leur préfère le croisement des épées, le cliquetis des armes et toute leur ambiance sonore qui prête aux soldats noblesse, héroïsme et chaleur. Les convois funèbres des Thébains décimés par la peste, la douleur des habitants, Enesco ne les traduit pas par les habituelles chansons funèbres. Il choisit et met en musique seulement l'atmosphère des lamentations, leur esprit endeuillé et tragique. Ainsi conçoit la mélodie funèbre n'illustre pas la douleur des Thébains mais sonde profondément leurs âmes, leur arrache le sentiment de la douleur en même temps qu'elle les fortifie dans leur souffrance.

La tragédie lyrique a encore une signification cruciale : elle symbolise la réplique d'Enesco à la question fondamentale : quelle est la destinée de l'art musical ?

Conscient qu'à notre siècle, par suite d'une importance souvent exagérée accordée aux recherches en matière de technique musicale, au détriment de la sensibilité et du fond humain, le mythe d'Orphée a été oublié, Enesco s'apprête à jouer sur ses cordes la beauté spirituelle de l'Homme. Dans son art, il ne se manifeste pas comme un conservateur. Sa capacité d'accueillir la nouveauté est pareille au séismographe qui enregistre le moment du tremblement de terre qui vient de se produire. Mais Enesco ne s'en contente pas. Il s'efforce à approcher le procédé technique de la sensibilité, il cherche à le réchauffer, à le faire fondre dans le creuset de sa personnalité en le modelant. Enesco ne se fait pas des idoles, ne se consacre pas tout spécialement à un élément expressif particulier. Tout lui est bon, tout lui semble important, chaque procédé a des attributions et des suprématies à certain moment, en fonction de la situation dramatique. Ne sont pas, non plus, exclues les possibilités de voir se superposer des attributions expressives, ce qui engendre une véritable „polyphonie“ qui, en s'accumulant, contribue à forger la vérité dramatique.

Enesco se dirige ainsi vers la création d'une musique capable de purifier l'esprit humain. Le sens de la tragédie de Sophocle s'identifie aux buts de l'art et de l'éthique d'Enesco : „L'humanité doit apprendre à être heureuse. L'artiste dévoile à l'humanité la voie vers l'harmonie qui est bonheur et paix“¹⁷.

Animé par des idées semblables, Enesco contribue à l'ennoblissement de l'humanité par la musique, par sa tragédie lyrique, il lui apprend le bonheur ! C'est à cela qu'aspire Enesco en ressuscitant „le mythe d'Orphée“, l'art véritable qui chante l'homme, le purifie, l'aide à fraterniser. Pareillement à Oedipe, Enesco a voué toute sa vie aux bienfaits de l'humanité en poursuivant ce qu'il appelait „la véritable profondeur de l'art lyrique“.

NOTES

1. Vasile Cristian, *Un geniu autentic al artei românești, George Enescu*, „Femeia și Căminul“, Bucarest, II (1945), no. 22, 6 mai, p. 7.
2. André Boll, *L'opéra, spectacle intégral*, Paris, Olivier Perrin, Ed., p. 125.
3. Ticu Arhip, *Cînd George Enescu vorbește...* „Jurnalul de dimineață“, Bucarest, VII (1945), no. 143, 6 mai.
4. M. Grindea, *Oedip de George Enescu urmărit pe calea undelor*, „Adevărul“, Bucarest, 1936, 15 mars.
5. *Idem, ibidem*
6. Cleante, *Psihologia creațiunii artistice, cum o definește maestrul George Enescu*, „Rampa nou ilustrată“, Bucarest, 1916, no. 279, 19 juin.
7. Gustave Janouch, *Gespräche mit Kafka*, „Fischer Bücherer“, 1961.
8. Cleante, art. cit.
9. René Leibowitz, *Histoire de l'opéra*, Paris, Buchet Chastel, 1957, p. 373.
10. Bernard Gavoty, *Les souvenirs de Georges Enesco*, Paris, Flammarion, 1955, p. 114.
11. Emanoil Ciomac, *George Enescu*, manuscrit.
12. B. Gavoty, *op. cit.*, p. 146.
13. Petre Comarnescu, *Maestrul Enescu despre criza vieții noastre muzicale*, „Politica“, Bucarest, 16 nov., 1927.
14. Emanoil Ciomac, *op. cit.*
15. P. Comarnescu, *Arta românească. Lămuriri private la problemele specificului românesc. De vorbă cu maestrul George Enescu*, „Politica“, Bucarest, 5 févr., 1927.
16. George Călinescu, *La un portret al lui George Enescu*, „Adevărul literar și artistic“, Bucarest, 1^{er} nov. 1931.
17. Vasile Cristian, art. cit.

* Fragment de *Oedipul enescian*, Bucharest, Ed. Musicale, 1967, 459 p.