

# MUZICA

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



ANUL VI

IUNIE

Nr. 6/1956

## SUMARUL

<b>ANUL MOZART</b>		
<i>O sărbătoare a artei muzicale universale</i> . . . . .	<i>V. Cristian</i>	3
Constituirea Comitetului „Pro Mozart“ . . . . .	* * *	9
Concepția enesciană despre interpretarea muzicii lui Mozart . . . . .	<i>J. V. Pandelescu</i>	10
Cadențele de George Enescu la Concertul nr. 7 pentru vioară și orchestră de Mozart . . . . .	<i>G. Avachian</i>	16
Vioara în muzica lui Mozart <i>Contribuții la cunoașterea concepției și stilului violonistic precum și a interpretării muzicii lui Mozart</i> . . . . .	<i>M. Rădulescu</i>	19
Un manuscris Mozart în țara noastră . . . . .	<i>M. Rădulescu</i>	37

### MANIFESTĂRI INCHINATE MUZICII LUI MOZART

Concertul simfonic al Filarmonicii de Stat „George Enescu“ . . . . .	<i>J. V. P.</i>	40					
Concertul festiv al Orchestrei simfonice cinematografice . . . . .	<i>J. V. P.</i>	40					
Concertul Orchestrei de Cameră Radio . . . . .	<i>R. Gheciu</i>	41					
Concerte vocal-simfonice . . . . .	<table style="border: none; margin-left: auto; margin-right: 0;"> <tr> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;"><i>V. Cristian</i></td> <td rowspan="3" style="border: none; padding-left: 10px;">}</td> <td rowspan="3" style="border: none;"></td> </tr> <tr> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;"><i>D. Popovici</i></td> </tr> <tr> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;"><i>Al. Colfescu</i></td> </tr> </table>	<i>V. Cristian</i>	}		<i>D. Popovici</i>	<i>Al. Colfescu</i>	42
<i>V. Cristian</i>	}						
<i>D. Popovici</i>							
<i>Al. Colfescu</i>							
Piese instrumentale în interpretarea lui G. Halmos . . . . .	<i>Ada Brumaru</i>	44					
Din țară și de peste hotare . . . . .	* * *	45					
Concursul de cîntece Radio 1956 . . . . .	* * *	48					

Portretul reprodus pe copertă este pictat de Spiru Chintilă

## SUPLIMENTE

Nr. 5

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA  
OPEREI LUI GEORGE ENESCU

— Manuscrise în facsimil —

40 pag.

lei 5

Nr. 6

PAGINI DIN CREAȚIA ROMINEASCA  
DE OPERA

— în curs de tipărire —

# ANUL MOZART

O sărbătoare a artei muzicale universale

de VASILE CRISTIAN

**I**n ziua împlinirii a două veacuri de la nașterea lui Wolfgang Amadeus Mozart, întreaga omenire a inaugurat „Anul comemorativ Mozart“.

Prilej de reconsiderare a semnificației etice și estetice a vastei și nemuritoare creații a compozitorului, „Anul Mozart“ înfrățeste și solidarizează toate popoarele lumii într-un comun sentiment de venerație pentru artistul de geniu, ca și pentru omul ale cărui concepții de viață au depășit cu mult puterea de înțelegere a clasei stăpânitoare a timpului său.

Născut la 27 ianuarie 1756 la Salzburg, Mozart moare la Viena la 5 decembrie 1791, făurind în scurtă sa existență — în mai puțin de 36 ani — una din cele mai mari comori artistice ale omenirii, din care popoarele lumii extrag de aproape două veacuri, rezerve de forță și încredere în viață, de optimism, de iubire a frumuseții și adevărului artistic.

De la nașterea sa, produsă la 6 ani după începutul celei de a doua jumătăți a veacului „poleit“ al feudalismului agonizând, și pînă astăzi, Europa și omenirea întreagă au străbătut un drum lung, întortochiat dar ascendent. S-au prăbușit vechi și putrede orînduiri sociale, altele care le-au luat locul au îmbătrînit la rîndul lor și, ajungînd într-un stadiu nou al evoluției lor istorice, popoarele lumii aleg astăzi între orînduirea bazată pe exploatare și viața nouă, socialistă, a unei societăți fără clase antagonice.

De-a lungul dramaticei succesiuni de evenimente istorice urmate de transformări adînci ale structurii societății, cu toată înaintarea popoarelor lumii de la servitute la libertate, de la bezna feudală la lumina socialistă, în pofida schimbării gustului și modelor artistice, creația lui Mozart și-a păstrat întreaga ei vitalitate și splendoare. Ea vorbește cu o convingătoare elocvență omului veacului al XX-lea despre idealurile de frumusețe, fericire și pace, ale unuia dintre cele mai luminate spirite ale veacului al XVIII-lea, veac ce se intitula cu mîndrie „secol al luminilor“, datorită acțiunii edificatoare a gînditorilor iluminiști, vestitorii și făclierii revoluției burgheze din 1789.

Născută într-o perioadă istorică în care instituțiile feudalității trebuiau să-și justifice existența în fața tribunalului rațiunii — această călăuză a omului în procesul de eliberare din întinericul agnosticismului — creația mozartiană împărtășește destinul triumfător al acelor fenomene de suprastructură de mare durată și intensitate spirituală, care, apărînd în orînduiri sociale înapoiate, își păstrează puterea de ac-

țiune și influență asupra maselor omenesti superioare organizate din punct de vedere social-politic.

Pătrunsă de idei și sentimente de un nobil umanism, constituind un ansamblu armonios de înalte valori artistice, creația lui Mozart însoțește astăzi ca și în trecut, pașii omenirii către lumină, pace și progres.

După două războaie mondiale între care se situează apariția în lumea capitalistă a curentelor decadente de dezagregare a elementelor componente ale muzicii, după ce constructivismul și brutalismul au făcut scurte și îndoielnice cariere, după ce s-au enunțat principii estetice reacționare și anti-umaniste în sprijinul celor mai ciudate concepții muzicale, ca de pildă „inima este un organ inutil în muzică“, iată cum, sub ochii noștri, moștenirea artistică a lui Mozart își rostește din nou mesajul ei profund omenesc, proclamă într-o splendidă formă echilibrul dintre simțire și inteligența ordonatoare, dintre viață și artistica ei transpunere pe plan muzical.

*„Deoarece pasiunile, fie ele violente sau nu, nu trebuiesc niciodată să fie exprimate pînă la dezgust, muzica, chiar atunci cînd redă situațiile cele mai teribile, nu trebuie niciodată să ofenseze urechea, ci chiar și atunci să o fărmece, rămînînd mereu Muzică“* — afirma Mozart într-o scrisoare din 25 septembrie 1781.

Această concepție estetică după care redarea stărilor întunecate, negative, ale realității, (situațiile cele mai teribile) trebuie să se desfășoare în limitele artei, prin mijlocirea imaginii artistice, spre a nu strica echilibrul și proporțiile operei de artă, aparține lui Mozart în egală măsură ca și celorlalți clasici ai muzicii. Ea triumfă mereu în istoria artei, și amploarea mondială a sărbătoririi „Anului Mozart“ este o dovadă strălucitoare în această privință.

★

Datorită restrînsei circulații a marilor studii și monografiilor mozartiene care scot în evidență măreția gînditorului, multă vreme creația lui Mozart a fost considerată o emanație pe plan muzical a stilului ușor și elegant al Rococoului, iar făurirea ei drept manifestarea „miraculoasei“ ușurințe cu care marile compozitori stăpîneau în virtuozi cîteva instrumente, arta improvizației și știința creației.

Însăși această știință ne-a fost prezentată ca o „pre-știință“ ca o cunoaștere infuză, legată de esența fenomenului mozartian.

Geniul lui Mozart constituie incontestabil o apariție aproape unică în istoria muzicii, iar în privința fecundității creatoare raportată la scurtimea vieții sale, un fenomen rar întâlnit în istoria generală a artelor, similar poate aceleia întruchipat de Rafael. Dar puterea sa creatoare ieșită cu totul din comun nu este de loc rodul unei miraculoase facilități, ci rezultanta unor factori obiectivi care din totdeauna determină marile înfăptuiri în domeniul artei și culturii.

Ciclul scurt al existenței marelui compozitor s-a desfășurat într-o perioadă în care burghezia germană, lipsită de curajul inițiativelor revoluționare în domeniul social-politic, își afirmă puternic tendința de a-și consolida prin artă și cultură, pozițiile dobândite în viața economică.

„Intr-un secol jalnic din punct de vedere politic și social“ — după expresia lui Engels — Mozart se naște în familia unui intelectual burghez care credea ferm în forța eliberatoare a rațiunii, a culturii și a artei.

În ambianța generală de avânt cultural al clasei căreia îi aparținea, Mozart primește de la tatăl său o educație profesională temeinică pe care și-o va desăvârși de-a lungul vieții printr-o neobișnuită putere de muncă.

Prin asimilarea continuă a culturii muzicale a trecutului și contemporaneității, prin neîncetatul său efort creator, Mozart a fost cu adevărat un mare contemporan al enciclopediștilor, al iluminiștilor francezi și germani, reprezentând în planul gândirii și creației muzicale un efort asemănător de sinteză și anticipare cu acela realizat de Goethe și Schiller în literatura germană și universală; întocmai enciclopediștilor, el a scrutat întreaga vastitate a culturii muzicale seculare a Europei, selectând cu simț critic și incomparabil bun gust valorile științei și artei muzicale din care a făcut temeiurile artei sale.

Sfera cunoștințelor generale și profesionale ale lui Mozart este largă, cuprinzătoare ca orizont, vrednică de un artist al Renașterii. În această privință, factorul educativ-pedagogic prezentat prin acțiunea continuă și atentă a propriului său părinte, Leopold Mozart, ca și observația directă asupra vieții artistice contemporane a Italiei, Franței, Angliei, țărilor de jos, Germaniei și Austriei au îndeplinit un rol de prim ordin.

În celebra sa Metodă de vioară, „Versuch einer gründlichen Violinschule“ (Încercare asupra unei temeinice metode violonistice), tatăl lui Mozart insistă asupra culturii generale a muzicianului, care nu trebuie să se deosebească de cultura unui „bun umanist“. Muzicianul trebuie să aibă știința filologului și aceea a retorului. Educația artistică are drept scop cultivarea a trei calități: răbdarea, puterea de reflecție și spiritul analitic. Câtă asemănare între principiile educative ale tatălui lui Goethe și acelea pe care le expune în metoda sa Leopold Mozart!

Pentru a deveni unul dintre cei mai mari maeștri ai clasicismului muzical, Mozart a

început prin a fi un excelent discipol al veacului său de mari și edificatoare sinteze. Geniul elevului călăuzit de un excelent pedagog a precedat și alimentat puterea crescîndă creatoare a maestrului. Pentru a înțelege în adevăratele ei proporții opera mozartiană, trebuie deci să o situăm în cadrul general al ambiantei social-politice a Germaniei și a Europei secolului XVIII. Trebuie s-o legăm de acțiunea marilor scriitori și gânditori germani contemporani (Schiller, Goethe, Kant și Fichte) din ale căror „opere remarcabile — afirmă Engels — emană un spirit de provocare și de răzvrățire, împotriva întregii societăți germane așa cum era ea atunci...“ (Engels: „The State of Germany“ — (Starea Germaniei) cf. K. Marx și F. Engels „Despre artă și literatură“ Ed. pentru Literatură Politică, pag. 271, 1953).

Pătrunzînd, cu o iscoditoare forță intelectuală, tot ceea ce aduceau nou în arta veacului al XVIII-lea compozitorii francezi, ai Italiei, Germaniei de nord și Austriei, Mozart ca un adevărat contemporan al iluminiștilor, asimilează știința și cultura muzicală a trecutului, contopește tradiția cu actualitatea, sintetizează cu spirit critic și finețe a gustului întreaga experiență a trecutului și elaborează apoi cu geniul său înnoitor formele de aci înainte clasice ale simfoniei, dramei muzicale și muzicii de cameră, îmbrățișînd în activitatea sa creatoare, universalitatea genurilor, de la cele mai simple (liedul) pînă la cele mai complexe (drama și simfonia).

El depășește într-o asemenea măsură modelele contemporane, încît cele mai bune și artistice trăsături ale creației muzicale care i-a înrîurit gândirea — de la sonatele lui Stamitz, Ph. Em. Bach și Schubert pînă la simfoniile școlii din Mannheim, ale vechii școli vieneze, de la operele maeștrilor vechi ai Italiei pînă la Piccini, Salieri, Paisiello și Gazzaniga, și pînă la promotorii premergători ai genului „Singspiel“ — apar în opera sa potențate și duse la culmi de o neîntrecută perfecțiune.

Acest fapt al depășirii modelului, constituind idealul artistului în Renaștere, se datorează desigur geniului creator mozartian, științei sale muzicale incomparabile, dar într-o egală măsură forței cu care el simțea că „în străfunduri se produce o fierbere“, după expresia lui Marx, că poporul german dorea să-și cînte aspirațiile și idealurile nu în limba italiană ci în propria sa limbă; astfel Mozart legîndu-și simțirea de corpul poporului german, care înainte de a-și făuri unitatea politică își crea unitatea spiritual-culturală, realizează într-un secol de hegemonie europeană a muzicii italiene, o muzică instrumentală, vocală și dramatică profund germană. Prin el, fluviul împunător al muzicii dramatice și simfonice își strămută albia din Italia în Germania și Austria. Prin el, muzica nord-germană a lui Bach și Haendel, creația împunătoare a lui Haydn și a vechii școli vieneze își află un continuator strălucit, care anunță și pregătește ivirea lui Beethoven, adică a acelei

arte muzicale al cărui erou central este omul cu bucuriile și suferințele lui, omul conceput sub dublul aspect de entitate subiectiv-individuală și obiectiv-socială.

★

Care sînt factorii care asigură veșnica tinerete a creației mozartiene?

Elementul primordial al creației mozartiene, care reține atenția profesionistului dar și a profanului, a masei largi de auditori, este desigur melodia sa. În amintita Metodă de vioară a primului său profesor, Leopold Mozart, sînt expuse pe larg concepțiile estetice și pedagogice. Printre altele găsim în această carte următoarea recomandare adresată interpreților:

„Aveți grija de a căuta în primul rînd sentimentul care a inspirat pe autorul bucății, urmînd ca ritmul să-l deduceți prin propriul vostru joc! Acest ritm constituie caracterul intim al bucății, singurul care vă poate ajuta să-l ghiciți. Știu prea bine că în fruntea bucăților există indicații de mișcare, ca Allegro Adagio etc.... dar toate aceste mișcări au gradele lor pe care nici o formulă n-ar putea-o indica. Vouă vă revine sarcina de a descoperi sentimentele autorului și apoi de a vă pătrunde voi înșivă de aceste sentimente. Și aceasta, cu condiția ca creatorul să fie în ceea ce-l privește, un om de bun simț, capabil să aleagă pentru fiecare simfire melodiile corespunzătoare”.

Concepția despre melodia lui Mozart este organic legată de principiul „corespondenței dintre sentiment și melodie”, exprimată în citatul de mai sus de tatăl său. Melodia era pentru Mozart sfera cuprinzătoare în care se contopeau toate elementele compoziției muzicale de la ideea propriu-zisă cu specificul ei ritmic, pînă la expresia ei psihologic-tonală și pînă la timbrarea ei concret-instrumentală sau vocală.

Acest concept profund realist, după care melodia însoțește cu necesitate exprimarea artistică a ideii sau sentimentului, indică în Mozart pe unul dintre marii gînditori ai conceptului melodic, pe un adept al concepției după care muzica este un limbaj emoțional, legat nemijlocit de viața lăuntrică a omului.

Tîrziu, în anii maturității, Mozart subliniază rolul melodiei ca factor esențial al muzicii. Unui prieten al său, cîntărețului irlandez Michael O'Kelly (1774—1826), interpret de seamă al rolului contelui Almaviva, care avea și darul invenției melodice, compunînd mici piese vocale, Mozart îi spune atunci cînd acesta îi cere sfaturi:

„Melodia este esența muzicii; eu compar un bun melodist cu un admirabil cal de curse, iar pe un contrapunctist cu un cal de tracțiune; de aceea lasă-mă în pace și amintește-ți proverbul italian: Chi sa piu, meno sa — cu cît știi mai mult, cu atît știi mai puțin” („Reminiscences of Michael Kelly of the Kings Theatre and theatre royal Drury Lane”). (Amintiri ale lui Michael Kelly de la Teatrul Regelui și de la teatrul regal Drury Lane).



Portretul lui Mozart, pictat la Salzburg în 1776, aflat în muzeul din Bologna și cunoscut sub numele de „portretul bolognez”.

În tratatul său intitulat „Dodecacordon” (1547), învățatul Glareanus (1488—1563) își pune întrebarea dacă muzicianul creator trebuie să fie un „phonascos” adică un născător de sunete frumoase sau de melodii, sau un constructor, „simphoneta”.

După veacuri de evoluție a științei și artei muzicale, într-o continuă alternare a predominanței elementului expresiv melodic asupra construcției și invers, a construcției asupra elementului primordial, melodia, Mozart reasează prin creația sa melodia la locul ei de factor prim, dar în același timp el recunoaște armoniei și polifoniei capacitatea de augmentare a conținutului emotiv al acesteia. El conciliază astfel tipul născătorului de melodie (phonascos) cu gîndirea muzicianului constructor, pe temeiul sudării intime a sentimentului și științei, a trăirii și înfățișării ei artistice.

De la cea dintîi melodie rămasă de la copilul minune, de la acel Menuet în fa major, scris în 1762 pentru clavecin



și pînă la uimitoarele și complexe idei melodice presărate cu generozitate în cele 41 de cvarțete și îndeosebi în cele 6 dedicate lui Haydn, în ultimele trei simfonii, în concertele și operele dramatice ale ultimilor ani, Mozart străbate calea lungă a cunoașterii vieții și artei și ajunge astfel la atît de rar întîlnita capacitate de a

putea exprima printr-un șir de sunete, cele mai adânci, variate și subtile nuanțe ale sentimentului și gândului, o lume aproape necuprinsă, shakespeariană, de întrucipări, de întrebări și răspunsuri privind viața omului și a societății timpului său.

Melodia mozartiană păstrează în operele sale de seamă o culoare specific națională, germană, în pofida afirmației unor comentatori care îi descoperă sorgința în stilul cantabil italian. Am putea spune chiar că pornind de la stilul melodic italian, Mozart înaintea pe măsura maturizării sale către o melodie din- ce în ce mai expresivă, mai lipsită de ornamentică dar mai plină de conținut, ajungând chiar pînă la izvoarele cîntului popular german, la acea simplă și înfiorată cantilenă, al cărei chip desăvîrșit este întruchipat în nemuritorul *Andante grazioso*



din Sonata pariziană pentru clavecin în la major (K. V. 331), în care cercetătorul ceh H. Rietsch identifica structura unui cîntec popular din Germania de sud intitulat „Eine rechte Lebensart“ (O viață dreaptă).

Populară sau mozartiană în sensul invenției, această cantilenă devine într-o asemenea măsură caracteristică pentru stilul melodic mozartian, încît un mare compozitor al celei de a doua jumătăți a veacului trecut, Max Reger, construiește pe temeiul ei celebrele Variațiuni simfonice atît de îndepărtate de variațiunile originale cu care Mozart a înveșmîntat-o în cadrul modest al Sonatei sale pentru clavecin.

★

Neîntrecut melodist, cu un uimitor și mereu proaspăt debit de idei risipite cu o excesivă generozitate în cele aproape 700 lucrări ale sale, Mozart rămîne totuși în istoria muzicii maestrul închegărilor definitive ale celor mai importante forme muzicale.

Dacă marii săi contemporani, Haydn și Beethoven, se înclină în fața clarității elegante a formei, a expresivității stilului său polifonic, cîtorii școlilor naționale, de la Chopin și Glinka pînă la modernii Bartók și Maurice Ravel, îi recunosc grandoarea constructivă iar Wagner, Brahms, Ceaikovski, Reger îl socotesc unul dintre cei mai mari maștri ai formelor.

Cel mai simplu element al construcției muzicale, melodia, devine la Mozart o entitate muzicală complexă, contopind în substanța ei sentimente variate și contradictorii. Într-adevăr, tema mozartiană, îndeosebi în ultimele lucrări simfonice și de cameră, ne apare ca o formă construită, alcătuită din elemente contradictorii, care prin însăși opoziția lor exprimă într-un mod înalt artistic complexitatea unor sentimente sau idei. Edificatoare în această privință sînt temele primelor mișcări din Simfonia în do

major „Jupiter“ și din Sonata pentru pian în do minor (K. V. 457).



Ceea ce rămîne un izvor permanent de învățatură și studiu este faptul că Mozart izbuteste să concilieze bogăția pînă la exces a ideilor melodice cu arhitectonica. Abundența ideilor se încadrează prin gîndirea sa în contururi formale precise, elegante, adaptate vieții lor lăuntrice. În cadrul tuturor genurilor ilustrate de Mozart, forma, structura, este supusă unui proces continuu de transformare, de înnoire, sub acțiunea interioară a conținutului care-și caută expresia corespunzătoare. Forma mozartiană este la antipodul schemei.

S-a spus, cum arătăm mai sus, că Mozart ar fi un melodist italianizant. Rememorarea cîtorva din expresivele sale cantilene, atît de apropiate de izvoarele simțirii și cîntecului popular german, înlătură pe deplin o asemenea caracterizare.

În creația sa există desigur o certă înrîurire a stilului melodic italian, dar această influență este asimilată din perspectiva unui artist german, legat prin mii de fire de sensibilitatea popoului său.

Evoluția stilului său de operă, simfonic și de cameră constituie o problemă vastă a esteticii muzicale la care generații de cercetători și-au adus contribuția. Mozart a fost înrîurit de numeroși maștri ai trecutului și contemporaneității pe care i-a studiat temeinic. Printr-un efort excepțional, despre care mărturisesc scrisorile sale, el ajunge să stăpînească după propriile sale cuvinte „toate stilurile“.

Din aceste stiluri variate el creează în mod constant și stăruitor în acel stil care-l va apropia cel mai mult de simțirea popoului său, căci strădania sa cea mai mare a fost aceea de a da o înaltă valoare estetică operei populare germane, așa-numitului *Singspiel*.

Este demn de relevat faptul că deși scrisă în limba italiană, geniala sa „Dramma giocoso“ — „Don Giovanni“ — atunci cînd este reprezentată pentru prima oară la Viena la 7 mai 1788, sub titlul italian și german, ea poartă indicația că ar fi „ein *Singspiel* in zwei Aufzügen“ (un *Singspiel* în două acte).

Prin stilul său simfonic și de cameră, Mozart pregătește, cum s-a arătat în mari monografii, calea lui Beethoven și determină astfel însemnătatea istorică a școlii germane în privința celor mai magistrale concepții și întruchi-

pări ale simfonismului, conceput ca formă înaltă de exprimare muzicală a gândirii asupra vieții.

★

Viața lui Mozart abundă, ca și opera sa, în contraste de lumină și de întuneric, în alternarea feeriei cu drama, a tonusului elegiac cu dispoziția serioasă, sumbru gânditoare. El singur și-o definea în ultimii ani ca o veșnică oscilație între „spaimă și nădejde“ (zwischen Angst und Hoffnung).

După o copilărie feerică, urmează adolescența și tinerețea petrecute în condiția de „lacheu muzical“ — cum afirmă Hermann Abert — al unui prinț german și apoi o scurtă maturitate străbătută de drame întunecate, de luptă continuă cu sărăcia, căreia îi pune capăt moartea timpurie în condițiile patetice cunoscute.

Cunoscându-i opera ni se pare uimitor faptul că ea a putut fi creată în toată splendida ei bogăție în mijlocul unei orînduirii sociale în care arta și artistul trebuiau să servească menținerii putredei piramide feudale.

Mozart înfăptuiește însă această operă grandioasă, prin voință sa unică de a crea, prin adaptarea la această voință a genialei stăpîniri a artei componistice în toate aspectele ei stilistice. El este însuflețit de convingerea că creația sa constituie un mijloc de educare a semenilor săi, a omului simplu, nobil prin inimă și nu prin titlu, o școală pentru cultivarea „sufletului frumos“ (schöne Seele), despre care Goethe vorbește ca despre țelul suprem al educației și căruia i se adresau prin scrierile lor enciclopediști.

Ignorînd ca un contemporan al Iluministilor, falsa ierarhie feudală, socotind că „inima înobilează pe om“ și nu condiția sa privilegiată de apartenență al unei caste, Mozart se adresează prin întreaga sa creație inimii omenești în care sădește disprețul ironic pentru privilegiile aristocrației (Nunta lui Figaro), prețuirea prieteniei și iubirii curate („Răpirea din Serai“ și „Flautul fermecat“), biciuirea viciului ca rău social (Don Giovanni). El repune astfel în dreptul la prețuire, virtuțile cardinale ale oamenilor simpli, detronate de o clasă viciată, sortită pieirii.

„Mozart este piatra de încercare a inimii; prin el putem evita orice maladie a gustului, a spiritului, a sentimentului. Aici vorbește în limba zeiască a muzicii o inimă de om, simplă, nobilă, sănătoasă și înfinit de curată“ — scrie marele său interpret, pianistul Edwin Fischer în „Musikalische Betrachtungen“ („Considerațiuni muzicale“).

★

Ideile lui Mozart asupra clasei stăpînitoare a timpului său, răspîndite în corespondența sa, se caracterizează prin asprimea curajoasă a unor termeni ca „tîlhari“, „derbedei“ cu care califică aristocrația germană și franceză. Aceste idei capătă, la o atentă cercetare a dramaturgiei sale, o plastică întruchipare artistică în



Afișul premierei operei „Don Juan“

marile creații ale epocii de maturitate, căci „Nunta lui Figaro“ ca și „Don Giovanni“ sînt în egală măsură drame psihologice ca și proiectări îndrăznețe pe scena teatrului muzical a unor concepții de viață cu totul opuse servilei acceptări a stărilor social-politice ale vremii sale.

Înainte de izbucnirea Revoluției burgheze din Franța (1789) Mozart împărtășea un scepticism total în privința valorii absolute a privilegiilor de castă. Ca orice exponent demn al ideilor înaintate ale timpului său, el credea în adevăratele privilegii ale muncii și creației. Și astfel, socotind darul creației și pasiunea muncii superioare ierarhiei feudale, el a devenit cel dintîi compozitor profesionist, liber de orice servitute, al erei moderne.

În 1781, după ieșirea din serviciul prințului Arhiepiscop de Salzburg, Mozart își asumă riscul unei existențe independente, risc mare pentru acele vremuri, pentru temperamentul său mîndru, pentru firea sa demnă, de o demnitate „republicană“, cum observă Romain Rolland.

Artistul superior care vibrează la adevărurile îndrăznețe ale dramaturgului pamfletar Beaumarchais, se situează pe poziția burgheziei stăpîne pe meșteșuguri și pe o bună parte a activităților productive, conștientă de forța și superioritatea ei față de existența parazită a feudalității.

Perioada următoare eliberării sale din servitutea stării de muzicant de curte, de „lacheu muzical“ al unui prinț german provincial, coincide cu înflorirea supremă a geniului său creator, manifestată în șirul capodoperelor dramaturgiei germane și universale, în epocalele cvartete dedicate lui Haydn și regelui Prusiei, în ultimele concerte de pian și în ciclul simfoniilor finale.

Într-adevăr, după catalogul Köchel, Mozart a compus între 12 și 25 de ani un număr de 35 de simfonii și totuși, dacă la acest număr impresionant nu s-ar fi adăugat ultimele șase lucrări de acest gen, și îndeosebi ultimele trei simfonii, n-am fi putut avea imaginea adevă-



rată a gândirii sale simfonice. Aceste simfonii sfatornicesc, cu excepția celei în re major „Praga“, structura cvadripartită a simfoniei, definesc cu limpezime forma de sonată în prima și ultima lor parte, încheagă și sintetizează o uriașă experiență în privința îmbinării partidelor și timbrelor instrumentale, condensează întreaga știință armonică și contrapunctică a trecutului și actualității și cristalizează în privința conținutului de idei și sentimente, prototipul magistral al simfoniei concepută pentru prima oară ca o generalizare filozofică a observațiilor asupra vieții, inaugurează împreună cu simfonia haydniană dar mai presus decât aceasta, tipul de „dramă instrumentală fără cuvinte“, pe care Beethoven o duce în creația sa simfonică la apogeu.

În privința cvartetelor mozartiene, îndeosebi cele dedicate lui Haydn (K. V. 387, 421, 428, 458, 464 și 465), ele însumează un efort nemăintâlnit în viața fecundului compozitor, trei ani de muncă (1782—1785). În istoria muzicii, aceste cvartete reprezintă un moment de răscruce fără de care întreaga evoluție ulterioară a acestei complexe forme a muzicii de cameră n-ar fi putut fi concepută.

Cvartetetele haydniene contopesc în structura lor trăsăturile cele mai perfecte ale îmbinării gândirii armonice și contrapunctice, ale celei mai nobile invenții melodice cu cea mai mare libertate și independență în conducerea vocilor.

Travaliul tematic de o supărătoare expresivitate, coloritul instrumental de o neîntrecută poezie și puritate, articulația originală a tenelor, accentele ritmice capricioase, nebănuite, luminozitatea atmosferei celui în sol major, tristețea visătoare prevestind romantismul schubertian a celui în re minor (K. V. 421), Andantele cu variații și finalul de o mare seriozitate de gândire ale celui în la major (K. V. 464) (copiat de Beethoven în caietele sale de studii), îndrăzneala îndelung comentată a Cvartetului în do, denumit al „disonanțelor“, toate acestea situează cele 6 cvartete mozartiene dedicate lui Haydn printre piscurile neîntrecute ale muzicii de cameră.

★

În lucrări de culme ca Cvintetul în la major cu clarinet și coarde, în admirabilul Cvintet în mi bemol pentru suflători și pian, în cvintetele de coarde (îndeosebi în dramaticul sol minor), Mozart atinge perfecțiunea echilibrului între conținut și formă, desăvârșirea expresiei și coloritului instrumental, momentul de culme în

asocierea timbrelor omogene și heterogene și devine un izvor de învățături chiar pentru marile său contemporani Haydn.

Dramaturgul, simfonistul, creatorul sonatelor, trio-urilor, marilor lucrări de cameră, cvartete și cvintete, atinge în ultimii ani acea profunzime a gândirii muzicale ce anticipează și enunță multe din viitoarele căi de dezvoltare ale muzicii. Același mesaj înnoitor îl poartă în sine uvertura și concertul mozartian solistic sau de tip concerto grosso, căci Mozart, maestrul neîntrecut al formei, reactualizează și reconstruiește vechile forme concertante ale italienilor, făurind concertul și simfonia cu instrumente concertante — după cum, prin fermecătoarele sale divertismente și casațiuni, el anticipează prin structura lor simfonică și desfășurarea ciclului, suita și simfonieta modernă.

★

Trecând în revistă, în aceste sumare considerații, vasta creație mozartiană, trebuie să reținem pilda aproape fără precedent a creatorului care îmbină cu o supremă măiestrie tradiția cu spiritul inovator, cultura trecutului cu contemporaneitatea, care cunoaște temeinic trecutul dar scrutează atent fenomenele vieții și artei actualității, care oferă viitorului cu aceleași mâini darnice simplele și naivele sale liederuri, proaspete ca florile de cîmp dar și monumentalele simfonii, vibrantele și cuceritoarele „Singspieluri“, pateticele opere de mici proporții, alături de grandioasele construcții dramatice ale ultimilor ani (Nunta lui Figaro și Don Juan), Requiemul cu filozoficele lui întrebări și răspunsuri asupra vieții, dar și luminosul imn al dragostei, bucuriei de viață și purității sufletești care este „Flautul fermecat“.

Rădăcinile artei lui Mozart se întind pe o vastă suprafață a artei europene a secolului al XVIII-lea și a veacurilor anterioare. Ele pătrund în solul multor școli și stiluri dar și în acele straturi adânci din care s-au înălțat ca niște imenși arbori creațiile lui Haendel și Bach.

Seva care dă viață artei lui Mozart și care-i asigură tinerețea fără moarte, este iubirea și respectul pentru om, pasiunea frumuseții și adevărului, concepția că muzica este expresia armonioasă, reprezentarea artistică a vieții. Toate acestea constituiesc laolaltă factorii care asigură viabilitatea creației lui Mozart, situându-l printre marii clasici ai artei muzicale.



# Constituirea Comitetului „Pro Mozart“



Aspect de la ședința solemnă de constituire. Conferențiază prof. George Breazul

La inițiativa Consiliului Mondial al Păcii, anul 1956 — în care s-au împlinit două veacuri de la nașterea lui Wolfgang Amadeus Mozart — a fost numit „anul muzical Mozart“:

În vederea coordonării și patronării festivităților închinată comemorării genialului compozitor a fost constituit în țara noastră Comitetul „Pro Mozart“.

La ședința de constituire a acestui comitet, care a avut loc la Ministerul Culturii, a fost ales ca președinte al comitetului *George Georgescu*, artist al poporului din R.P.R. laureat al Premiului de Stat, directorul Filarmonicii de Stat „George Enescu“.

Din comitet fac parte: *George Breazul*, profesor universitar, muzicolog, *Dagobert Buchholz*, artist emerit al R.P.R.; *Constantin Bugeanu*, director al Direcției Muzicii din Ministerul Culturii; *Anatol Chisadij*, directorul Operei Române de Stat din Cluj; *Paul Cornea*, conferențiar universitar, director general adjunct în Ministerul Culturii; *Panaït Victor Cottescu*, artist emerit al R.P.R., laureat al Premiului de Stat, directorul Teatrului de Operă și Balet; *Gabriela Deleanu*, prof. universitar, director al Orchestrei Cinematografice; *Dimitrie Dinicu*, artist eme-

rit al R.P.R., laureat al premiului de Stat, director al conservatorului „Ciprian Porumbescu“ din București; *Ioni Dumitrescu*, maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat, prim-secretar al Uniunii Compozitorilor din R.P.R.; Acad. *Mihail Jora*, maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat; *Mindru Katz*, artist emerit al R.P.R., laureat al Premiului de Stat; *Alfred Mendelsohn*, maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat, secretar al Uniunii Compozitorilor; *Ioana Nicola*, artistă emerită a R.P.R., laureată a Premiului de Stat, solistă a Teatrului de Operă și Balet; *George Niculescu-Bassu*, artist al poporului din R.P.R., solist al Teatrului de Operă și Balet; *Radu Paladi*, compozitor; *Constantin Silvestri*, maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat; *Margareta Sallay*, artistă emerită a R.P.R., solistă a Operei Maghiare din Cluj; *Iuliu Topor*, director general adjunct al Direcției Generale Radio; *Zeno Vancea*, maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Staf, secretar al secției de muzicologie a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., redactor șef al Revistei „Muzica“; Acad. *Tudor Vianu*, profesor universitar.

# Concepția enesciană despre interpretarea muzicii lui Mozart

de J. V. PANDELESCU

Cu trecerea vremii, uriașa personalitate a lui George Enescu — socotit pe drept cuvânt unul dintre cei mai mari muzicieni ai timpurilor noastre — se conturează tot mai grandioasă. El a fost nu numai un genial creator și interpret dar și un mare animator al artei.

George Enescu a avut totdeauna o înaltă concepție despre sarcinile ce revin artistului, din chipa în care realizările acestuia, intrate în domeniul public, ajung să fie urmărite și prețuite, devenind un bun de care se poate bucura un număr cât mai mare de oameni.

Mai toți cei ce l-au cunoscut la noi, au evocat noblețea sufletească a marelui artist, popularizând îndeosebi imaginea minunatului bard al poporului care, după lungile-i turnee prin străinătate, nu pregeta să înfrunte colbul ca și glodul târgușoarelor românești, pentru a purta în mijlocul alor săi, flacăra înaltă a adevăratei arte, lumina și căldura noului său interpretări.

Dar personalitatea lui George Enescu era prea complexă și aproape necunoscută, căci marele muzician, consimțea anevoie — cu modestia ce era solidară cu întreaga-i ființă — să vorbească câte ceva despre înfăptuirile sale minunate.

Unul dintre aspectele cele mai importante ale dăruirii sale generoase pe tărîmul artei este și acela, mai puțin cunoscut, de îndrumător al tineretului, al tinerilor violoniști și virtuoși ai viorii, pe calea interpretării operei de artă.

George Enescu care fermeca o lume întreagă cu neasemuitul său arcuș, se consacră, la răstimpuri, unui adevărat apostolat — cu feroarea și convingerea pe care o aducea în tot ceea ce făcea — împărtășind tineretului concepția sa despre chipul în care trebuie cîntat Bach ori Vivaldi, Mozart sau Beethoven.

Despre Mozart, George Enescu s-a exprimat cu toată admirația, nu fără o anumită remarcă asupra măsurii în care marele compozitor a „răsfățat” pe violoniști. Iată ce scrie în această privință în memoriile sale: „Dacă îi cereți unui profan să vă citeze pe cel mai mare muzician

al lumii, vă va răspunde infailibil: Mozart, Mozart e legendar. De parte de noi pretenția de a-i contesta acest privilegiu, cu toate că, personal, m-am deprins a-l socoti în raport cu Beethoven. Nu doară că eu compar pe acești doi oameni de geniu; văd bine, dimpotrivă, tot ce îi separă. Ceea ce este minunat la Mozart, ceea ce îl distinge cu totul de Beethoven, e că el nu face niciodată experiențe. Niciodată nu dibuie. El merge drept la țintă, el „găsește” dintr-o dată. Se adaptează, fără constrângere, formularului epocii sale și în special formei-sonată bazată în fond pe simple raporturi de tonalitate. Aș adăuga că, în afara concertelor sale, dintre care mai multe sînt minunate, Mozart nu a răsfățat în mod deosebit, de loc, pe violoniști. Nu îi fac



Enescu de Margareta Lavrillier-Cosăceanu

nici un reproș, numai constat că între sonatele pentru vioară și pian și simfoniile sau operele sale există o lume. În fond Mozart este, înainte de orice, dramaturg, om de teatru: acolo e aproape fără rival<sup>1)</sup>.

Și pentru că ne aflăm în „Anul Mozart”, ne îngăduim să prezentăm — în gândul că tineretul violonistic va putea trage adînci și rodnice învățăminte — concepția enesciană privitoare la interpretarea ce trebuie dată lui Mozart, așa cum se degajă din cele expuse de maestru la cursul său de interpretare ținut la Ecole Normale din Paris!

În cunoscuta revistă pariziană, de remarcabilă valoare și prestigiu, „Le monde musical”

1) Bernard Gavoty: Amintirile lui George Enescu.

— a cărei contribuție la popularizarea muziciei români printre care și Dinu Lipatti este notorie — a apărut, încă din 1928, sub semnătura violonistului și muzicologului Dany Brunshawig, o serie de articole, asupra „Cursului de interpretare al lui George Enescu”, ținut la Ecole Normale. Dany Brunshawig a redat acolo foarte sintetic și într-un stil eliptic dar cu multe exemple, notițele pe care le-a luat la cursurile maestrului. Referindu-se în scurtul preambul pe care îl face la comentariile muzicale ale lui Enescu, Dany Brunshawig arată că acestea, „nu sînt numai explicații tehnice, indicații de degetație, ci largi vederi de ansamblu, avînturi splendide, către un ideal de lumină, de filozofie, de mare frumusețe muzicală. Adesea ne era greu să îl urmărim pe acest drum totuși atît de clar — expresia sa despre artă fiind înaltă, pură și nobilă, pentru noi care, în general sîntem doar violoniști, numai violoniști”<sup>2)</sup>.

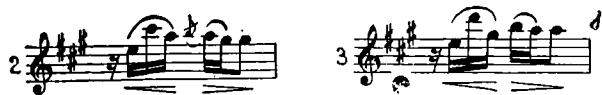
Din cele notate de Dany Brunshawig vom cita numai fragmentul care privește interpretarea muzicii lui Mozart și anume, aceea a concertului pentru vioară în la major.

Maestrul Enescu acorda o deosebită atenție cîntului de debut al solistului, recomandînd „cîntul în piano, dar un piano pentru o sală mare”, în care scop e necesar „să dai mult arcuș pentru ca sunetul să poarte”.



În ceea ce privește vibrato, George Enescu indică, referindu-se tot la exemplul de mai sus, „un vibrato nu prea strîns (nu prea des) pentru a nu neliniști sunetul, pentru a păstra divina seninătate cerută de gîndirea autorului”.

Pentru fragmentele următoare (2) și (3) maestrul specifică „mici impulsii”:



iar „pentru restul acestei fraze, avînt” — George Enescu imaginînd „o voce umană care coboară și care suie”.

Mai departe este arătat că re diez din exemplul următor (4):



trebuie redat puțin dramatic, nu legat și nici marcat în chip ostentativ, căci nu aparține ansamblului”.

Finalul frazei, „căderea ei”, trebuie realizate „cu o sonoritate ideală” (5) — maestrul înțe-

legînd prin aceasta calitatea intrinsecă a sunetului:



George Enescu urmărește enunțarea precisă a capului de temă: „Pentru allegro nu trebuie aruncat arcușul pe coardă, ci atacat la talon, punînd arcușul pe coardă. Există aici (6) trei gradații, trei trepte diferite ce nu trebuiesc forțate, dar făcute simțite”:



„În (7), fraza muzicală trebuie să fie cîntată (variațiile)”:



În exemplul următor (8) maestrul indică „a respira după do mi la” — ceea ce duce, desigur, la precizarea celor două celule melodice:

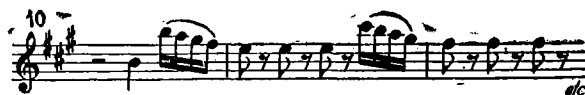


„Pentru spiccato-ul celor două optimi din (9):



a se inspira dintr-un spiccato de flaut (este de altminteri o formulă de flaut)”. Și maestrul indică, în scopul obținerii acestei sonorități, tehnica anume, de suplețe, a mîinii drepte, fără de care sunetul va fi neavîntat, neînaripat: „nu sec, iar arcușul, nu prea strîns între degete”.

Memoria erudită a lui George Enescu îi da posibilitatea de a compara neconținut anumite pasaje de concert cu fragmente din operele mozartiene. Mai mult decît atît, marele muzician vedea un concert în imagini concrete, scenice, de viață. Astfel, în următorul pasaj:



specifică direct: „imitarea unui cîntăreț buf al operei mozartiene”; „a gîndi totdeauna la cîntul lui Mozart din „Nunta lui Figaro” etc.”.

Pentru unele pasaje ca de pildă (11):



este indicat „un staccato sonor”.

2) „Le Monde musical” nr. 8-9 din 30 septembrie 1928.

Mai departe, imaginile legate de viața scenică din operele mozartiene revin. Astfel, pentru exemplul (12)



Enescu indică: „aici e primadonna care sosește liniștită, mezzo-forte“ — ceea ce credem că este enorm pentru orientarea interpretului, a sentimentului și a stilului în care trebuie cântat pasajul.

Iar în fragmentul (13) recomandă „sonoritate plină de sentiment și de plîns reținut“:



edificator pentru caracterul profund uman cu care marele nostru muzician investea memorabilele sale interpretări.

Următoarele pauze din exemplul (14):



erau socotite „foarte caracteristice la Mozart“ — maestrul recomandînd „valori exacte, neprelungirea uneia peste cealaltă și o respirație interioară“.

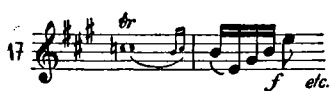
În pasajul următor (15) recomandă:



„același sentiment muzical, dar un grad, muzicalmente, mai jos, puțin dincoace“ iar mai departe, referindu-se la spiritul în care trebuie cântată fraza muzicală: „în (16) se întuneacă“:



În continuare, „mare crescendo pe trîl (17) iar trăsătura ce unmează, puternică și în coardă“ (à la corde).



Pentru pasajul următor (18)



maestrul specifică: „a ataca foarte puternic, dînd impresia gamei descendente, cu atît mai mult cu cît sînt schimbări de armonie, dominantă fără septimă, cu septimă, tonică, cvartă,

sixtă și acord perfect care sînt subînțelese; a ataca *la* (al temei) fără oprire“.

Aici ne vom permite o paranteză pentru a arăta că în orice melodie, George Enescu căuta și urmărirea permanent sensurile armonice ca și virtualitățile ei polifonice. El a gîndit și simțit totdeauna muzica în acești termeni, în acest spirit.

Iată ce spune el comentînd caracterul monodic al vioarei: „... cînd am descoperit pianul și am riscat să compun, mi-a apărut că o ureche născută pentru polifonie nu putea să se mulțumească cu un instrument monodic prin excelență. De atunci încolo nu am mai avut oarecare plăcere decît să lucrez exercițiile lui Bériot scrise pentru vioară în duble coarde: patru voci reprezintă cel puțin armonie...“<sup>3)</sup>.

Pe de altă parte, marele muzician asimila, ori de cîte ori putea, sunetele vioarei cu acelea ale vocii umane, raportînd sonoritățile instrumentului său la acelea de soprano, alto, contralto și urmărind realizarea lor pe acest plan. „Aici — spune George Enescu, referindu-se la pasajul (19) — ca o vocaliză a contralto-ului (soprano)“:



Alteori, în scopul majorării expresivității, făcea apel la sonoritățile unor instrumente ca oboiul sau flautul. Astfel, pentru scurtul fragment de mai jos (20) maestrul specifica „suspine de oboi și de flaut“:



Cu un infailibil simț al echilibrului intensității sonore ce se cere menținut între instrumentul solist și orchestră, maestrul indica, de pildă, pentru reîntrarea solistului în partea finală a primei mișcări a concertului ca „răspunsul vioarei la tutti orchestral să fie tare întrucît urechea e plină de sonoritatea preauzită a cvartetului și a orchestrei (21); altfel atacul *piano* sau *mezzo-forte* ar părea prea slab“:



Nuanțele se succed neîntrerupt. „Nu prea piano, pentru a putea împinge (*chasser*) sunetul; a sprijini mîna stîngă și a susținea acest pasaj“:



3) Din placheta „Marii interpreți“ Yehudi Menuhin — George Enescu — textul de Bernard Gavoty (edițiile René Kislér Genève — Monaco).

Iar despre pasajul final al primei mișcări (23), menționează că trebuie realizat cu oarecare șăgălnicie (un tantinet taquin) :



Trecînd la Adagio, George Enescu a văzut în el, dincolo de „admirabilul poem de o melancolie visătoare și plină de dulceață” cum l-au caracterizat unii comentatori ca Theodor de Wyzewa și G. de Saint-Foix, sensul profund dramatic al anumitor momente — ceea ce se înscrie de altfel, pe linia viziunii sale despre caracterul dramaturgic al muzicii simfonice a lui Mozart. La început maestrul recomandă solistului „să reia cîntul în sonoritatea orchestrei, fără a aluneca de la *fa—mi* la *la* și cîntînd foarte curat” (24) :



„Fraza aici urcă (25) apoi recade pe sol natural. Trebuie să se alunece (glissando) cît mai puțin posibil, cîntînd liber, fără a forța tonul” :



Pasajul (26) trebuie „cîntat piano” :



Iar în 27 — „foarte măsurat” :



„Mai departe (28) cu inflexiuni, apoi din nou măsurat” :



A se lua „foarte mici respirații” pentru această măsură (29) :



iar terminația realizată simplu, puternic, fără glissandi”. „Mai departe — indică maestrul — calm” (30) :



„Apoi sunet puțin dramatic și misterios, cu suspine” (31) :



Maestrul acordă o atenție deosebită reliefării caracterului dramatic al pasajului ce urmează. El spune textual: „Aici survine drama” (32). Trebuie mult îngrijită calitatea întregului pasaj. Măsura dinaintea exemplului 32 se cere cîntată mișcător, apoi dramatic cu sol natural :



Dar revenind în major, drama a trecut (33), calmul renaște” :



„Foarte delicat și piano” trebuie cîntat pasajul (34) :



Și George Enescu, preocupat necontenit de armonia implicată de melodie, specifică mai de parte: „apoi de susținut sunetul (35) (fără a încetini) trezicidoimilor celui de al doilea grup unde există patru armonii (pe al doilea ton) subînțelese, care nu sînt în acompaniament ci în melodie”.



Pentru sfîrșitul acestui minunat adagio, maestrul recomandă să fie „cîntat și susținut în mezzo-forte”.

Unmează ultima parte a concertului (Tempo di menuetto). Maestrul cere „să se mențină totdeauna cadența frazei care este făcută din trei articulații. Să dea impresia că merge și țîșnește din nou (reboundit) : la 36 prima articulație, la 37, a doua articulație ; la 38, a treia articulație” :

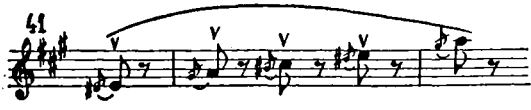


Deseori maestrul se exprimă pentru sunetul plin, bine nutrit, lipsit de uscăciune : „sunetul să se afirme în (39) iar grupul ce termină acest

fragment al frazei (40) să nu fie redat sec, uscat“:



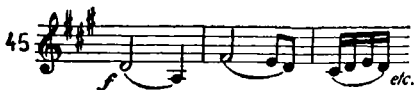
iar mai departe: „Cu și mai multă lipsă de uscăciune aceste optimi (41) ce se cer cîntate cu un sunet puțin ca de flaut (formulă de flaut); trebuie de asemenea cîntată separat fiecare notă, marcate pauzele“. Apoi din nou, apelul la dramaturgia mozartiană, permanent prezentă în spiritul maestrului Enescu: „A se inspira din rolul lui Leporello“ („Don Juan“) după care urmează elementul tehnic adecvat: „a relua arcușul apăsînd fără duritate pe coardă“:



Pentru grupul (42) maestrul dă indicația că trebuie „interpretat puțin ca de un flautist“. Și mai departe: „Mici impulsii pe fiecare notă, fără glissando (43) iar optimile (44) să fie măsurate exact“:



„A ataca și sonor în (45) căci vioara intră după un tutti forte al orchestrei (cvartetul); clar nu sec ci alungind puțin arcușul și respectînd pauzele (46)“:



Pasajul următor în la minor (47) trebuie cîntat „nu prea piano, acest lucru are importanța sa“.



Și aici, maestrul Enescu citează analogia cu muzica de operă a lui Mozart: „amintește puțin de „Răpirea din Serai“.

În exemplul următor (48), maestrul specifică: „a respira între fiecare notă și a nu încetini în toate aceste pasaje pentru a nu strica răspunsurile (intrările) orchestrei care dialoghează cu solistul“:



„Arcușul nu trebuie aruncat (piqué) în pasajul (49) pentru a nu altera calitatea sunetului“:



„Iar pasajul (50) nu trebuie făcut în octave decît cînd nu se cîntă cu orchestră“:



„Puțin înainte acestei părți a finalului (51) și nu trebuie legat de *mi* ci realizat cu două trăsături de arcuș“:



Se cade altă sonoritate la reluarea temeii inițiale“ (52) care trebuie „cîntată în afară și grațios“:



„Aceste două optimi (53) trebuiesc marcate și cîntate cu „o altă sonoritate mai ritmică“:



Trebuie — arată mai departe maestrul — „respectată valoarea optimei *do diez* (54) precum și pentru cele două măsuri care urmează (55); aici să ne amintim de „Don Juan“. Și în sfîrșit, ultimele indicații: „Arcușul trebuie bine

apăsător (lipit) iar articulațiile frazei (56) bine separate și aceasta (57) totdeauna în chip de riturnelă de cântec“ :



★

Aceste detalii deosebit de valoroase, privitoare la chipul în care trebuie prezentată opera de artă, stilul în care trebuie interpretată muzica unui compozitor, maestrul Enescu le oferă prodig, tuturor celor care veneau să îl asculte. 4)

Ele vor constitui, neîndoios, îndreptarul cel mai de preț în interpretarea operei mozartiene, tot așa cum îndrumările lui George Enescu asupra interpretării lui Bach, Vivaldi ori Beethoven (pe care revista noastră își propune să le facă cunoscute în viitor) vor aduce lumini neprețuite asupra acestor mari maeștri.

Privind puțin dincolo de magistrala interpretare a concertului, se deslușește cu claritate adâncimea concepției enesciene în ceea ce privește creația mozartiană. George Enescu a văzut în marele compozitor îndeosebi pe creatorul dramatic. Pe acesta a urmărit a-l înfățișa, raportându-l neconținut la operele sale, făcând să vibreze în fiecare pasaj cântat, un adânc și larg suflu uman. Este marea învățătură pe care o desprindem din cele de mai sus.

4) Trebuie să privim cu un sentiment de grație arderea și seriozitatea cu care Dany Brunswick, pătruns de valoarea învățămintelor marelui maestru, le-a consemnat lapidar și le-a publicat în forma însăși a notelor luate la orele de curs, note care în bogata moștenire artistică a lui George Enescu se înscriu cu întreaga și adâncă lor semnificație.





# Cadențele de George Enescu la concertul nr. 7 pentru vioară și orchestră de Mozart

de GARBIS AVACHIAN

Profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu”

Concertele scrise de Mozart pentru vioară constituie prin incontestabila lor valoare o îmbogățire a patrimoniului muzical al omenirii.

Aceste concerte sînt hotărîtoare pentru formarea și înnobilitarea stilului de cînt la vioară — repertoriul violonistic fiind în genere sărac în concerte cu un bogat conținut muzical.

Prin limpezimea componistică, prin abundența și diversitatea expresivă a melodiei, aceste concerte au determinat păstrarea și dezvoltarea calităților de noblețe în cînt ale instrumentului.

Sentimentele redată sînt clare și profund umane, iar mijloacele întrebunțate fiind simple, bazîndu-se pe arpegii atît în expunerea temelor cît și în dezvoltarea lor, aceste concerte necesită — ca de altfel compoziția mozartiană în general — o mare precizie în execuție.

Aceasta în ceea ce privește:

- a) durata în funcție de valoare,
- b) claritatea,
- c) intonația,
- d) expresia.

Fără aceste calități în interpretare, compoziția mozartiană pierde sensul ei clar, ceea ce poate duce pînă la golirea ei de conținut.

Marele nostru George Enescu a dat o deosebită prețuire acestor concerte așezîndu-le în fruntea literaturii violonistice. Chiar dacă temperamentul lui, cu profunde și foarte mari resurse dramatice, nu-și găsea o completă împlinire în ele, George Enescu le-a popularizat larg, cîntîndu-le cu acompaniament de orchestră sau de pian.

Concertul în re major nr. 7 a fost descoperit de către Albert Köpfemann în 1907.

George Enescu a fost primul care a simțit marea importanță a acestei descoperiri, pentru repertoriul vioarei și nevoia completării lui cu cadențele necesare pentru a putea fi executat și dat publicului. El a îmbogățit atunci acest concert cu minunatele cadențe care au rămas de neînlocuit pînă azi.

Cadențele au apărut în diverse ediții tipărite în Occident iar în 1949, în ediția sovietică a concertului.

În turneul întreprins la Petrograd în 1909, George Enescu a cîntat, între altele, și Concertul nr. 7 în re major de Mozart. În chipul acesta a putut fi cunoscut, imediat după descoperirea lui, în întreaga lume, lăsînd o profundă impresie. De atunci acest concert este cîntat fie de marii maeștri ai vioarei, fie de tinerii violoniști, cu cadențele lui George Enescu.

O cercetare a acestor cadențe ne dezvăluie întreaga lor valoare și implicit aceea a marelui

muzician care aici apare sub dublul aspect al virtuosului vioarei și al compozitorului.

Cadența părții I-a a concertului, „Allegro maestoso” are două secțiuni.

Prima secțiune dezvoltă tema a doua a Concertului în tonalitatea în care aceasta ar fi trebuit să se audă în repriză, adică în re major, tonul primei teme din expoziție.



Enescu a simțit nevoia de a face auzită încă o dată senina temă a doua, dezvoltînd-o magistral, dat fiind faptul că Mozart nu o reluase în repriză, cum ar fi cerut construcția formei de sonată.

Enescu reproduce primul motiv al temei (1) îmbinînd structura celulei ritmice de la sfîrșitul motivului cu cea a începutului temei, printr-o alternare a triolei cu șaisprezecimile melodice (2)

*Violino solo*

*mf cantabile tranquillo*

Al doilea motiv, secvența primului concert, se dezvoltă îmbogățindu-l în același timp printr-o și mai strinsă alternare a celei melodice cu cea ritmică, pînă aproape de suprapunere (3).

Enescu obține astfel cea frumoasă ritmică prin alternarea cvartoletului cu dubla triolă.

El secvențează suitor acest motiv și atinge un punct culminant. După aceasta, diviziunea motivică de acompaniament a temei se aude în întregime fără întrerupere, fiind alternată cu aceleași șaisprezecimi melodice formînd o secvență coborîtoare (4), de patru măsuri și realizînd astfel o descreștere naturală.

Secțiunea a doua a primei cadențe utilizează elementele punții dintre tema primă și secundă a primei mișcări a concertului. Tonalitatea întrebuițată este de si minor.



Mozart întrebuițează în tutti orchestral al Concertului, secvențarea triolețelor caracteristice primei părți, care mai departe vor forma pasajele de virtuozitate din punte. Enescu creează un punct culminant continuînd dezvoltarea punții pînă la epuizarea ei și terminînd cu cadențe, tratate în stil clasic (repetarea septimei astfel ca rezolvarea să apară ca o necesitate imperioasă). Astfel se încheie cadența primei mișcări a Concertului.

★

*Partea a II-a, Andante*, a Concertului este tratată în forma de sonată.

Se pune problema alegerii materialului tematic care să fie tratat în cadență. Cele două teme, conform structurii acestei părți, fuseseră auzite și dezvoltate îndeajuns, ba mai mult, prima temă termină mișcarea și a doua temă revine înaintea Cadenței. Pentru a înlătura eventuala monotonie, Enescu preia motivul de încheiere a temei prime, motiv care apare înaintea cadenței după fraza concluzivă a repriei.



Acest motiv este doar expus, fără a fi dezvoltat. Enescu prelucrează ritmic secvențînd suitor grupul de treizecîdoimi pe care le transformă în șaisprezecimi, apoi în triole, ajungînd la un punct culminant grandios, pe care îl termină cu aceleași decimi utilizate de Mozart în tema a doua a acestei părți și care se auziseră cu puțin înaintea intrării în cadență. Este semnificativă întrebuițarea de către Enescu a acestor decimi ca punct culminant în cadență, pentru a sublinia această raritate în concertele lui Mozart de vioară.



După acest punct culminant, oprit pe o cadență imperfectă, urmează o coborîre în arpegiu a acordului treptei I a tonalității. Urmează fluctuații de mai mici proporții, construite din note ale aceluiași acord, întîrziate superior tot în mers de arpegiu, oprindu-se pe treapta a II-a, urmînd o impresionantă cadență în triluri, mai întii pe treapta a II-a, apoi pe treapta a V-a cu septimă. Formula ritmică este cea a motivului de început al cadenței.

Cadența se termină cu trilul obișnuit pe treapta a II-a. Măiestria apare prin crearea unei diversități formînd totuși structural unitatea.

★

*Partea a III-a — Rondo* are, de asemenea, forma de sonată, Mozart cerînd aici două cadențe — prima între primul cuplet și refren, iar cea de-a doua în cadrul ultimului refren.

Cadențele în această mișcare a Concertului au mai mică importanță decît în celelalte, constituind elemente de legătură. De aceea George Enescu le tratează ca atare.

*Prima cadență* fiind așezată între cupletul în la major și refrenul în re major, are rolul de a face această modulație.

Se preiau arpegiile de tonică cu care se încheie cupletul, creîndu-se din nou legătura cu textul.



după care se transformă aceste arpegii în acord de septimă al treptei I din la major, echivalentul septimei de dominantă din re major



Această instabilitate se menține chiar atunci când este adusă tema refrenului pe treptele aceluiași acord, pe care îl cromatizează suitor, obținând acordul micșorat al treptei I-a din re major, transformând treptele II și IV în întârzierea care se rezolvă cu treptele III și V ale tonalității re major.

În această perioadă se utilizează capul de temă al refrenului la care duce cadența.

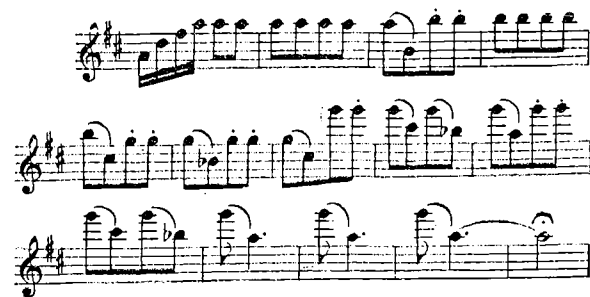
A doua cadență apare în ultimul refren al rondo-ului — care are formă tripartită — fiind așezată între *b* și *a*.

Cadența începe cu un arpeggiu în double coarde luate din perioada a doua a refrenului variat, care unmează, după primul refren expus de orchestră la începutul rondo-ului.



După atingerea unui punct culminant, urmează o linie descendentă vertiginos, formată din terțe frînte ale acordurilor treptelor tonalității.

Aceasta duce la o scurtă prelucrare a motivului concluziv al primei fraze din cupletul reprizei



Cadența se încheie după același procedeu utilizat în cadența precedentă pe baza capului de temă a refrenului.

★

Cadențele de George Enescu la acest Concert de Mozart se integrează perfect în lucrare prin legăturile intim constituționale cu părțile acesteia. Ele păstrează totuși amprenta atât de caracteristică a personalității marelui George Enescu.

Aceste cadențe au o valoare intrinsecă din punct de vedere muzical, neurmărind prin pasaje evidențierea virtuozității violonistului, ceea ce nădăjduim că s-a putut vedea din analiza de mai sus. Pe de altă parte, din punct de vedere componistic, ele împlinesc creator această lucrare și nu exagerăm dacă afirmăm că fără aceste cadențe, Concertul în re major nr. 7 nu putea avea largă circulație de care se bucură, iar literatura viorii nu putea fi considerată, în mod real, ca îmbogățită.



# Vioara în muzica lui Mozart

Contribuții la cunoașterea concepției și stilului violonistic precum și a interpretării muzicii lui Mozart

de MIHAI RĂDULESCU

Curgerea neconținută a istoriei se reflectă pe plan estetic nu numai în evoluția fenomenelor artistice, a stilurilor, ci și în aceea a aprecierilor, a judecăților emise asupra lor. Cei aproape două sute de ani care au trecut de când Mozart a început să îmbogățească lumea muzicii cu o dimensiune nouă, ne oferă imagini multiple, reînnoite din generație în generație, ale muzicianului. Inseși metodele de investigație, felurile urmărite și unghiurile perspectivei sînt altele. De la perioada gloselor anecdotice (Schlichtegroll, Nissen) s-a trecut la aceea a biografiilor romantice ale unor Uli-șișev și mai ales Otto Jahn (1856—1859); mai târziu, cercetarea critică și minuțioasă a creației mozartiene și a relațiilor ei cu muzica timpului și-a găsit expresia cea mai deplină în cele cinci volume monumentale scrise de Wyzéwa și St. Foix (1912—1946); monografia lui H. Abert (1919—1921) a inaugurat o fază nouă, înfățișînd o sinteză a „fenomenului Mozart” în unitatea sa indisolubilă — viață, creație, epocă — îmbinînd rigoarea științifică a cercetării cu orizontul de ansamblu, precizia concretă a constatărilor de fapt cu desprinderea semnificațiilor lor. Drumul acesta l-au urmat monografiile mai recente ca cea a lui Robert Haas (1933), B. Paumgartner (1945), A. Einstein (1947) ș. a. Paralel cu ele, un mare număr de cercetări particulare ale anumitor sectoare, aspecte sau probleme ale creației mozartiene au apărut în anii din urmă, fără a izbuti încă să acopere în totalitate aria ei atît de vastă. Oricît de limitată, o asemenea cercetare de detaliu poate fi fecundă cu o condiție: aceea de a nu se mărgini la analize statice, de a avea o deschidere către perspectiva de ansamblu, către fenomenul Mozart privit în plinătatea lui vie și concretă. În această lumină, orice amănunt neînsemnat în aparență: o particularitate de inspirație sau de construcție muzicală, preferința pentru un nume mod de expresie, pentru o anume tematică, un gen sau un instrument — poate deveni revelatoare pentru semnificația adîncă și departe de a fi fost încă epuizată, a muzicii lui Mozart.

Paginile de față nu au drept scop să reediteze analize muzicale care se pot găsi în orice monografie serioasă și nici să le adune într-o privire generală asupra compozițiilor mozartiene pentru vioară, considerate ca un sector din întregul creației muzicianului. Ne propunem ca pornind în sens invers, de la faptul afinităților adînci ale lui Mozart cu instrumentul viorii, să discernem care a fost rolul pe care ea l-a jucat în cristalizarea stilului său instrumental și simfonic. Implicit, o asemenea încercare are ca

punct de plecare convingerea fermă că „practicarea” viorii — în sensul execuției ca și al compoziției — a avut un rost de prim ordin în determinarea configurației specifice pe care o are muzica lui Mozart, alcătuiind una dintre „constantele” ei. Într-adevăr, fără a pune pe același plan legăturile compozitorului cu pianul și cu vioara — ceea ce ar constitui o exagerare — ne apare ca cert că, dacă Mozart ar fi fost numai pianist nu și violonist prin vocație, aspectul muzicii sale instrumentale ar fi fost esențialmente altul, în structura și sintaxa, nu numai în morfologia ei. Mozart s-a preocupat de vioară nu în chip accidental, ci în virtutea unei înclinări profunde. Vioara i-a mijlocit concretizarea în muzica instrumentală a unora dintre aspirațiile lui cele mai statornice, definitorii pentru stilul său: cantabilitatea expresivă a temelor, dezvoltarea bazată pe același principiu al continuității melodice, integrarea într-o structură unitară a unui ansamblu bazat pe o invenție extrem de variată și spontană, contrapunctul liber, firesc, „cîntat” el însuși. La aceste trăsături se mai adaugă și altele, care se însușmează însă toate într-una cuprinzătoare: legătura adîncă, intimă, între muzica vocală și cea instrumentală, care nu se mai regăsește nicicînd în istoria muzicii la o asemenea putere. Vioara ca mijlocitor prin excelență al acestei legături — iată primul obiectiv al cercetării noastre; al doilea — corolar decurgînd firesc din cel precedent — constă în desprinderea unor elemente de interpretare violonistică mozartiană. Pentru amîndouă, ceea ce putem pretinde acum este o schițare a liniilor generale, o punere a problemelor și o precizare a punctelor de vedere. A duce pînă la capăt o asemenea cercetare cere un timp, un efort și o dezvoltare de care nu am putut dispune acum. Credem însă că ea merită din plin să fie făcută. Căci dacă un muzicolog german putea afirma, de cînd, că opera pianistică a lui Mozart e încă subapreciată și insuficient cunoscută<sup>1)</sup>, cu atît mai mult se poate spune acest lucru despre rolul viorii în creația mozartiană, de care nimeni — după știrea noastră — nu s-a preocupat pînă acum în adîncime.

## I. VIOLONISTUL MOZART

Înzestrat cu un talent extraordinar și multilateral pentru interpretarea muzicală, fiu al violonistului și profesorului de vioară Leopold Mo-

1) Hans Dennerlein „Der unbekannte Mozart” — Die Welt seiner Klavierwerke, Leipzig, 1951.

zart, Wolfgang Amadeus nu putea rămâne străin de ispita acestei „prima donna“ a muzicii instrumentale. Fapt simbolic în această privință, anul nașterii lui fusese marcat în casa Mozart și printr-un alt eveniment: Leopold Mozart, pedagog merituos, publicase tocmai o metodă de vioară<sup>2)</sup> — cea dintâi care a fost general adoptată în toate țările europene, după cum rezultă și din numeroasele ei retipăriri și traduceri. Principiile profesate în această carte sînt foarte interesante, nu numai fiindcă denotă o mare pătrundere și justete de vederi din partea lui Leopold Mozart, dar fiindcă arată clar care a putut fi, din capul locului, influența concepțiilor și practicei sale violonistice asupra micului Wolfgang. Mozart-tatăl este „dușmanul oricărei virtuozități obținute în detrimentul expresiei; nu încetează să-și pună în gardă elevii împotriva dorinței funeste de a străluci“<sup>3)</sup>. „Aveți grijă să căutați înainte de toate sentimentul care a inspirat pe autorul piesei“, recomandă el elevilor. „Trebuie să-l descoperiți și să vă lăsați pătrunși voi înșivă de el ...Cu singura condiție ca la rîndul lui, compozitorul să fi știut să aleagă pentru fiecare pasiune, melodiile care îi corespund“. Iată stabilit aci un fapt fundamental: marea capacitate expresivă a viorii, facultatea ei de a reda nemijlocit „pasiunile“ sufletului uman, prețioasă pentru un compozitor ca Mozart care, credincios în această privință principiilor tatălui său, avea să considere toată viața muzica drept un limbaj al pasiunilor și să țină seama de particularitățile expresive ale fiecărui instrument.

De la Leopold Mozart a deprins Wolfgang meșteșugul viorii; se pare însă că în mod mai mult intuitiv și spontan, deoarece în primii ani tatăl, călăuzit de o justă previziune a geniului componistic al fiului său, insistă în primul rînd asupra lecțiilor de clavecin. Cu toate acestea, micul Mozart găsea timp pentru vioară. La patru ani l-a auzit cîntînd un vizitator al lui Leopold — von Murr (relatează Nissen, al doilea soț al Constanței Mozart). În vremea primei călătorii la Viena — deci la șase ani — Wolfgang se dîscușca bine cu vioara. Într-o scrisoare din 16 octombrie 1762, Leopold povestește cum au fost scutiți de vamă în cursul călătoriei: „A fost isprava lui Wolferl; el s-a împrietinit pe loc cu vameșul, i-a arătat pianul, i-a făcut o invitație, i-a cîntat un menuet la vioară, și cu asta am scăpat...“ La aceeași epocă se referă o scrisoare a trompetistului Andreas Schachtner, bun prieten al familiei Mozart. El povestește cum Wolfgang a ținut cu tot dinadinsul să cînte vioara a doua într-un trio cu tatăl său și cu un vizitator de vază; și cum, trecînd peste împotrivirea lui Leopold, a cîntat șase trio-uri la rînd, atît de bine încît acestuia au început să-i curgă lacrimile pe obraji de emoție.<sup>4)</sup> Impresionat de asemenea aptitudini,

Leopold a început să se ocupe îndeaproape de lecțiile de vioară ale fiului său. Și într-adevăr, în 1769, Mozart devine concert-maestru al orchestrei de la curtea din Salzburg — post pe care îl va ocupa pînă în 1777. În acest din urmă an, tatăl îi scria: „Nici nu-ți dai seama cît de bine cînti la vioară. Dacă ți-ai da osteneala ...ai putea fi cel dintîi violonist din Europa“.

În tot răstimpul acestor ani, alături de succesele răsunătoare de pianist și apoi de compozitor ale tînărului Mozart, nu lipsesc nici ecourile despre arta lui de violonist. Programul unui concert dat în 1763 la Frankfurt — cînd a fost de față Goethe — cuprindea și un concert cîntat la vioară. În același an, Wolfgang are prilejul să-l asculte la Augsburg pe marele violonist italian Pietro Nardini, pe care, după cum scria atunci tatăl, „nimeni nu-l întrece în frumusețea, puritatea și egalitatea sunetului și în stilul cantabil“. La Paris, cei doi Mozart ascultă în anul următor pe Gaviniès și Leduc cu tehnica lor desăvîrșit de solidă și sigură, cu virtuozitatea lor savantă. Astfel, înainte de a împlini 10 ani, Mozart cunoștea „de la sursă“ marile școli violonistice ale timpului: germană, franceză, italiană. Către aceasta din urmă înclinau preferințele lui Wolfgang. Glorioasa tradiție a stilului italian, a celui „bel canto“ violonistic, el avea să o împărtășească din plin în timpul primei călătorii în Italia (1769—1770). În programul său figurau iarăși concerte și trio-uri de vioară pe care Wolfgang „le descifra perfect“, după cum scria, la Mantua, celebrul Boccherini. La Torino, tînărul muzician cunoaște pe excelentul violonist Pugnani. La Florența, el întîlnește din nou pe Nardini și îl acompaniază la pian. Tot din Florența scrie Leopold în aprilie 1770: „Am întîlnit aci pe un tînăr englez (Thomas Linley, n.r.) care este elevul faimosului Nardini. Acest băiat, care cîntă minunat la vioară și e de vîrsta și înălțimea lui Wolfgang, a venit la noi... Cei doi copii au cîntat pe rînd, toată seara. A doua zi englezul și-a adus vioara și a cîntat împreună cu Wolfgang o după-amiază întregă; ziuă următoare au cîntat din nou — și nu ca doi copii, ci ca doi oameni în toată firea. Micul Thomas a plîns lacrimi amare la plecarea noastră“... Trei ani după aceea, în timpul ultimei călătorii în Italia, Leopold Mozart scrie că fiul său „a avut îndrăzneala să cînte un concert pe o vioară împrumutată“, în biserica Theatinilor de la Milano. Către această epocă, istoria violonistului Mozart începe să se întrepătrundă cu aceea a compozitorului: în 1773 apar „cvartetele italiene“ și o serie de serenade, adevărate concerte de vioară în miniatură. Acestea din urmă sînt scrise pentru uzul său propriu, ca și concertele de vioară din 1775. Se știe de pildă că în 20 iulie 1776, Mozart a cîntat el însuși părțile solistice din frumoasa serenadă Haffner, la Salzburg, cu prilejul primei ei execuții. În 1778 el va compune primul ciclu important de sonate pentru vioară și pian, iar, în anul următor, „simfonia concertantă“ pentru vioară și violă precum și un triplu concert pen-

2) „Versuch einer gründlichen Violinschule“ — Augsburg 1756.

3) Wyzéwa și St. Foix: W. A. Mozart, vol. I, Paris 1912, p. 9.

4) Citat de B. Paumgartner, Mozart, Zürich, 1945, p. 112.

tru vioară, cello și pian, rămas fragmentar. Locul important pe care-l capătă vioara în creația mozartiană, în pragul maturizării muzicianului, este evident.

Sub aspectul compoziției, ea avea să-și păstreze și să-și adâncească acest loc, de-a lungul întregii vieți atât de scurte dar atât de pline, a lui Mozart. Ca executant însă, după cum era și firesc, muzicianul avea să-i dedice mai puțin din timpul și energia sa, pe care simțea că nu-și poate îngădui să le cheltuiască oricum. În toamna anului 1777, Mozart execută încă în public, la Augsburg, două concerte de vioară: unul de Vanhall, în si bemol, și concertul său propriu nr. 4 în re major. „A mers ca untdelemnul“ scrie autorul interpret. „Toată lumea mi-a lăudat tonul frumos și curat“. Probabil aceleași piese le executase și la München, de unde scrisese cu două săptămâni mai înainte: „Am cântat ca și cum aș fi cel mai mare violonist din Europa“. Dar în același an, Leopold se plînge că fiul lui nu mai exersează atât de des la vioară și tot atunci Mozart părăsește sarcina de concert maestru al orchestrei din Salzburg. În epoca vieneză (după 1781), muzicianul nu va mai apărea în public ca violonist. Aceasta nu înseamnă că el va părăsi vioara; va mai cânta adesea muzică de cameră „în familie“, preferînd, e drept, să țină partea mai puțin exigentă a violei. Cea din urmă mărturie despre Mozart-violonistul este de-a dreptul emoționantă. În 1786 l-a vizitat la Viena prietenul său din München, violonistul J. F. Eck. Mozart i-a prezentat ultimul său concert de vioară <sup>5)</sup> — în mi bemol major — pe care nu îl terminase încă. Înainte ca Eck să-l încerce, compozitorul a ținut să i-l cînte el însuși. Și violonistul münchenez adaugă: „A izbutit să iasă la capăt cu multă trudă și nu fără un scrișnet pasionat“. Povestirea lui Eck e reproducă de celebrul violonist Franz Anton Ernst <sup>6)</sup> care a publicat concertul în mi bemol în anul 1799. Chiar dacă ne îndoim de exactitatea relatării, imaginea rămîne nu numai tulburătoare, dar și veridică: un Mozart care nu mai avea agilitatea tehnică din adolescență, dar care a rămas toată viața cu „pasiunea“ viorii.



*În casa natală a lui Mozart, la Salzburg. Pe clavecin se vede prima vioară a lui Wolfgang.*

## II. CONCERTELE DE VIOARA

Era firesc ca această pasiune să fie durabilă, căci ea nu era produsul întâmplării, ci izvoara dintr-o necesitate lăuntrică, esențială pentru muzicianul Mozart. „Dragostea lui pentru tonul însuflețit și universalitatea tehnică a viorii își avea originea în orientarea specifică a invenției lui melodice — atât de cantabilă, de suplă...“ <sup>7)</sup>. Pentru Mozart, vioara a fost un model al acelei „cantabilități instrumentale“ pe care a urmărit-o întotdeauna. Toată viața el a tinjit spre o fuziune cât mai intimă între calitățile instrumentelor și ale vocii — a visat un instrument ideal care să aibă în același timp o înaltă precizie, mobilitate și capacitate tehnică, dar și căldura, expresivitatea și inflexiunea suavă a vocilor. Din acest punct de vedere, Wolfgang era un demn urmaș al lui Leopold Mozart, care formulase în „Metoda“ sa principiul fundamental în materie: „Cine nu știe că muzica vocală trebuie să fie neîncetat țelul tuturor instrumentiștilor? În orice piesă muzicală trebuie să

5) Vom pomeni mai jos problema controversată a autenticității acestui concert.

6) Citat de St. Foix, op. cit., vol. IV, p. 128.

7) B. Paumgartner, op. cit., p. 113.

ne apropiem cât mai mult cu putință de firese („dem Natürlichen“). Idealul acesta îl urmăreau și cei mai de frunte compozitori din generația imediat premergătoare lui Wolfgang. Astfel Ph. E. Bach recomandă<sup>8)</sup> „să se asculte cât mai mult cântăreți pricepuți. Astfel înveți să gîndești cîntînd; de altminteri e și foarte nîmerit să-ți cînti singur în gînd (o frază muzicală), pentru ca să-i găsești execuția cea mai potrivită“. Nimeni n-a îmfăptuit acest deziderat, în tot veacul al XVIII-lea și chiar multă vreme după aceea, în măsura în care a făcut-o Mozart. Dacă el tratează adesea vocile soliștilor într-un mod cvazi instrumental, care îi pune la grea încercare (fără însă a le nesocoti niciodată posibilitățile reale), în mod simetric instrumentele tind la el „să cînte“, să-și desfășoare sonoritățile în volute, în fraze largi, generoase, mlădioase. Iată de ce vioara înseamnă pentru Mozart un maximum de posibilități și o pildă virtuală pentru celelalte instrumente<sup>9)</sup>. Este elocvent faptul că încă de la vîrsta de 19 ani, muzicianul a împletit glasurile gemene ale sopranei și violii sîlo într-una din ariile lui cele mai celebre: „Lamoró, saró costante“ din opera „Regele păstor“. Această alăturare ar putea servi drept motto seriei de cinci concerte pentru vioară pe care Mozart avea să le dea la iveală în cursul aceluiași an.

Fapt specific pentru Mozart, compozițiile sale (cele instrumentale cu precădere) au manifestat o tendință de a se grupa în cicluri de același gen, înăuntrul unei anumite perioade. Așa s-a întîmplat și cu lucrările pentru vioară. Printre primele sale compoziții se numără și două serii de sonate „pentru clavecin și vioară“ (10 sonate, K.V. 6—15, scrise la Paris și Londra în 1764; altele 6, K. V. 26—31, scrise în 1766 la Haga). Este vorba însă de sonate pentru clavecin cu un simplu acompaniament de vioară „ad libitum“ care nu face decît să dubleze mîna dreaptă a pianului, potrivit obiceiului epocii. Un mai mare interes prezintă un ciclu ulterior de 6 sonate pentru clavecin și vioară (K.V. 55—60) scrise probabil de Mozart în timpul celei de a treia călătorii în Italia, la începutul anului 1773. Wyzewa și St. Foix — adepții înflăcărați ai autenticității acestor sonate, pe care alții o contestă — scot în lumină caracterul „italienizant și romantic“ al seriei pe care o denumesc „o floare unică în creația lui Mozart, stranie și minunată în același timp“<sup>10)</sup>. În aceste sonate, vioara continuă să aibă un rol secundar; cu toate acestea, ea începe să-și afirme oarecare velleități de independență (imitațiuni ale clavecinului, în ecou), în care se simt și influențele italiene ale unor maeștri ca Sammartini. De altminteri, din aceeași epocă datează cele șase „cvartete milaneze“ (K.V. 155—160), care re-

velează o admirabilă îndemînare a tînărului compozitor în tratarea celor patru instrumente de coarde: împletirea lor polifonică începe să dea fiecăruia un rol consistent și întregul fiecărei compoziții tinde către o unitate organică, fără a stînjiți întru nimic grația și fantezia juvenilă a inspirației. În această unitate de gîndire ca și în tratarea curgătoare, degajată, a violii, se poate recunoaște înrîurirea marilor violoniști italieni ai generației precedente: Corelli, Tartini. Tradiția lor continuă să trăiască prin maeștri mai tineri pe care Mozart i-a cunoscut în Italia. Prin mijlocirea violii s-a manifestat astfel, în domeniul muzicii instrumentale, una din trăsăturile fundamentale ale personalității lui Mozart: afinitatea lui cu Italia, înțelegerea adîncă a acestui german din sud pentru spiritul latin și valorile sale.

În aceeași epocă apar în serenadele lui Mozart, intercalate printre părțile lor componente, adevărate concerte pentru vioară în miniatură. Asemenea „concertini“ făceau parte pe atunci dintre uzanțele genului. Remarcabil este însă că Mozart începe să prefere în locul unui concertino scris pentru mai multe instrumente diferite (în genul „concertului grosso“ ca de pildă cel pentru vioară, oboi și corn din serenada K. V. 100<sup>11)</sup>) un tip de mic concert destinat unei singure viori soliste. Așa se întîmplă în serenadele K.V. 185 în re major (1773), K. V. 203 (1774), K. V. 204 (1775), K. V. 250 (1776 — serenada Haffner al cărui solo am văzut că a fost executat de compozitor însuși). Aceste concertini, constînd de obicei din două părți (Andante-allegro, Andante-menuet etc.) au avut un rol de seamă în serenadele mozartiene. Prin mijlocirea „principiului concertant“, Mozart a împrospătat formele vechi „punîndu-le în slujba unei noi nevoi de expresie. Pornind de la concertino, Mozart dezvoltă structura serenadei către o formă diferențiată, care se îndepărtează de orice șablon“<sup>12)</sup>. În același timp, aceste concertini pregătesc în mod evident terenul pentru apariția concertelor de vioară propriu-zise. Ele iau tot mai mare amploare (cel din serenada K. V. 203 „pentru Andretter“ comportă trei părți); interesul tînărului compozitor pare să se concentreze mai mult asupra lor decît asupra restului serenadei; construcția, orchestrația e tot mai îngrijită. Dar mai ales prin substanța lor muzicală aceste piese atestă un mare progres: apar într-însule mișcări lente dintre cele mai poetice și evocatoare, ideile melodice devin tot mai pregnante, partea orchestrei denotă o grijă constantă pentru expresivitate, de care solistul însuși apare preocupat înaintea virtuozității. Insușirile

8) „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“, 1753 („Încercare despre adevăratul fel de a cînta la pian“).

9) Instrumentele soliste preferate de Mozart sînt, după vioară: cornul, „corni di bassetto“, oboi, clarinet — instrumente cu ton cald și rotund. Tonul ascuțit al flautului îi era neplăcut. Cf. H. Dennerlein, op. cit., p. 301.

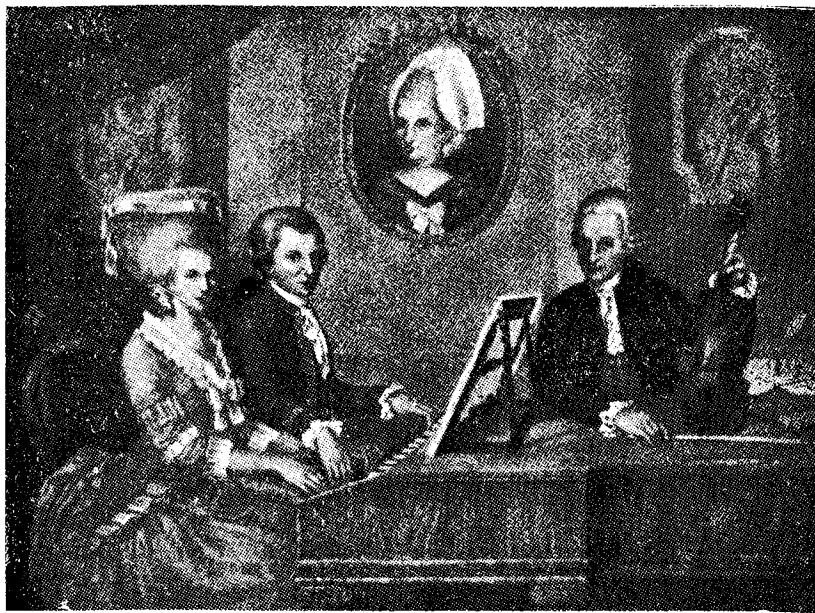
10) Op. cit., vol. I, p. 519.

11) De acest gen se leagă un „concertone“ în do major K. V. 190, scris în mai 1773 pentru două viori și orchestră. Este o compoziție limpede și grațioasă, dar avînd mai curînd caracterul unui „divertissement“: rolul celor doi soliști este destul de puțin important și prevestește viitoarele concerte de vioară în mai mică măsură decît o fac acele „concertini“ despre care se vorbește mai departe.

12) Günter Hausswald, „Mozarts Serenaden“, Ein Beitrag zur Stilkritik des 18-ten Jahrhunderts, Leipzig, 1951.

primordiale ale concertelor de vioară sînt în gemene aci.

Între 4 aprilie și 10 decembrie 1775 văd lumina zilei la Salzburg, unul după altul, cele cinci concerte de vioară — singurele de-o autenticitate netăgăduită — ale lui Wolfgang Amadeus Mozart<sup>13</sup>). (K. V. 207, 211, 216, 218 și 219). Este o eflorescență uluitoare — chiar pentru un Mozart — și care arată în ce măsură vioara ca mijloc de expresie îl preocupa în acea vreme. Cele cinci concerte au rămas întotdeauna de atunci încolo în repertoriul de bază al marilor violoniști și s-au bucurat de favoarea constantă a iubitorilor de muzică. Sînt *singurele* concerte de vioară care au rămas cu adevărat



Wolfgang și sora sa Nannerl la clavecina, Mozart-tatăl cu vioara, iar în peretele portretul mamei, după o pictură datînd din 1780.

din acea epocă între concertele lui J. S. Bach și concertul în re major de Beethoven. De aceea nu ne va preocupa tot ceea ce au ele comun cu alte concerte ale epocii, ce datorează lui Nardini sau Gaviniés, lui Viotti, Boccherini sau Vanhall. Este drept că însuși sinteza stilurilor concertante vienez, italian și francez este remarcabilă în aceste compoziții; dar cu mult mai pasionante sînt elementele proprii, specifice, pe care le aduce Mozart dincolo de această sinteză, ea însuși personală. Este destul să ne gîndim că, de pildă, concertele contemporane de vioară ale lui Haydn prezintă azi un interes aproape exclusiv istoric și sînt despărțite de cele ale adolescentului Mozart printr-o distanță incomparabil mai mare decît cea care desparte simfoniile sau cvartetele celor doi compozitori. Pe de altă parte, cele cinci concerte de vioară ale lui Mozart reprezintă „tot ce el a produs mai de seamă înainte de ultima sa călătorie la Paris“: o spune nu un violonist, ci un cercetător și admirator entuziast al concertelor mozartiene pentru pian<sup>14</sup>). Trebuiau să existe puternice legături între muzicianul Mozart și vioara ca mijloc de expresie, pentru ca el să o fi ales drept purtător de cuvînt în acest prim ciclu din domeniul — atît de important la el — al concertului<sup>15</sup>) și pentru ca să fi ajuns din capul locului la o asemenea reușită excepțională.

Spre deosebire de public și interpreți, muzicologii nu au fost prea darnici în aprecieri pentru

13) Concertul „Aelaide“, publicat în 1933 de Marius Casadesus ca fiind scris de Mozart în 1766 la Paris, nu este recunoscut ca atare de majoritatea muzicologilor. Despre celelalte două concerte contestate — K. V. 271 la în re major și K. V. 268 în mi bemol major — se va pomeni mai jos.

14) C. M. Girdlestone, în frumoasa sa monografie: „Mozart et ses concertos pour piano“, Paris, 1939.

15) Cu excepția a două concerte anterioare: pentru fagot (K.V. 191) și pentru pian nr. 1 (K.V. 175); amîndouă de mai mică importanță și oarecum „izolate“ în creația mozartiană.

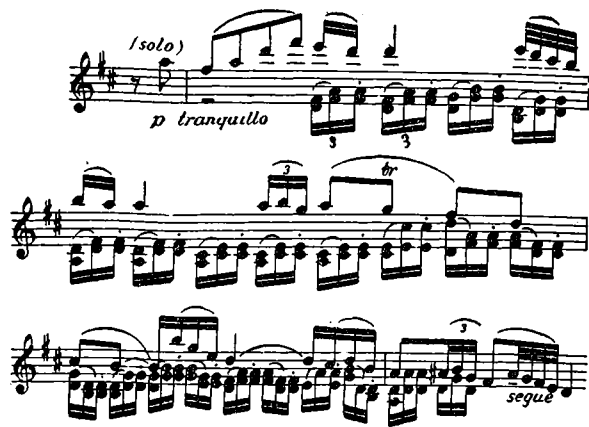
concertele de vioară. Recunoscînd meritele lor, ei le pun totuși aproape întotdeauna în balanță cu concertele de pian. Față de filonul continuu al acestora din urmă în creația lui Mozart, și față de marea amploare și adîncire pe care o aduc mai ales concertele din perioada vieneză (1781—1791), concertele de vioară apar oarecum limitate, în timp ca și în sfera și intensitatea forței lor expresive. Limitele acestea nu se pot tăgădui; ele sînt de legea firească a unei evoluții care, oricît de concentrată, a existat și la Mozart. Drumurile noi pe care avea să meargă muzicianul mai tîrziu le vom regăsi într-alte compoziții pentru vioară decît concertele din 1775. Dar faptul că aceste concerte cad într-o epocă „galantă“ a creației mozartiene — cea a divertismentelor și serenadelor, a „Regelui-păstor“, a sonatelor de pian scrise la Salzburg — a făcut pe mulți dintre cei mai competenți cercetători să le privească mai cu seamă în această lumină. „Le triomphe de la galanterie“ este titlul respectivului capitol din Wyzéwa și St. Foix (vol. II). H. Abert, după o frumoasă analiză a concertelor („Mozart“, vol. I, p. 509) afirmă: „caracterul lor fundamental este acela al unei aristocratice arte de societate („Gesellschaftskunst“) al cărei spirit strălucitor este arareori turburat“. „Prin caracterul lor, aceste concerte stau pe același plan cu serenadele și divertismentele, ca o spirituală muzică de societate“ („Gesellschaftsmusik“: Paumgartner, op. cit., p. 179). Or, fără a tăgădui că asemenea trăsături există în concertele de vioară, ceea ce ne apare remarcabil înainte de toate într-însele, și mai cu seamă în ultimele trei, este măsura în care ele depășesc cîmpul muzicii galante, așa cum apare ea cristalizată în compo-



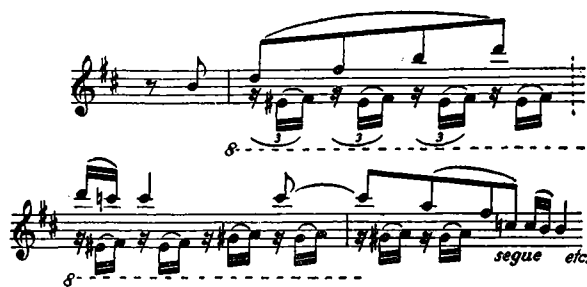
zițiile contemporane și chiar în cele ale lui Mozart din perioada corespunzătoare.

Mai limpede ca oriunde se dezvăluie această particularitate în părțile lente. Acestea sînt punctul nevralgic al oricărei muzici „galante“, caracterizată prin frivolitate, lipsă de adîncime, strălucire exterioară. Un asemenea specific suportă greu încercarea unui andante sau adagio, parte prea „serioasă“, care riscă să devină fadă, convențională, plată; de aceea această parte este și suprimată cum se întîmplă în multe concerte premozartiene în stil galant (I. Chr. Bach de pildă). Nu trebuie deci să ne pună pe gînduri faptul că, departe de a nesocoti „mișcarea lentă“, Mozart îi dă cea mai mare importanță în concertele sale de vioară și obține într-însa reușitele lui cele mai mari, sub aspectul expresiei ca și al formei? Părțile lente ale concertelor sînt cele care îi deschid drum lui Mozart spre o zonă mai adîncă decît cea a muzicii de divertisment, iar în acest drum expresivitatea vioarei îi este un aliat de preț.

Este drept că accentele tragice, strigătele de durere, nu sînt proprii acestor mișcări lente. Dar cantabilitatea lor largă, generoasă, desfășurată în perioade ample și vălurite, traduce în chip plastic o sumă de stări sufletești ce palpită rînd pe rînd într-însele, și a căror gamă e foarte bogată, chiar dacă nu merge pînă la limitele extreme ale sentimentelor. Poezia lor intensă nu exclude nici pasiunea, nici momentele tulburătoare, după cum fluiditatea liniei nu exclude tensiunea lăuntrică. În nici o poziție mozartiană a acelor ani nu vom regăsi un limbaj liric atît de sincer, de intim, cuceritor în simplitatea lui spontană. Nici o urmă de afectare galantă, de întortochiere sau convenționalism. Forma însăși, originală și vie, este modelată de sentimentul fundamental, de desfășurarea lui liberă. Astfel iese la iveală, mai limpede decît oricînd pînă atunci, *modul specific mozartian de dezvoltare muzicală*, prin creștere organică, prin continuare firească, prin depănarea („Fortspinnung“) unui gînd — a unui fir melodic inițial, fără salturi, fără rupturi<sup>16</sup>). Un exemplu admirabil este „adagio“ din concertul nr. 3 în sol major (K. V. 216), prototipul desăvîrșit al mișcării lente visătoare, meditative, înrudite cu romanțele din marile concerte pentru pian de mai tîrziu. Iată tema, în simplitatea ei expresivă, cu acompaniamentul legănat de triole:



Din această melodie este țesut întregul adagio — sobru, concis. Nici o clipă nu vom avea însă impresia de repetare, ci întotdeauna aceea că mergem mai departe, descoperind mereu orizonturi noi. În secțiunea centrală a mișcării, farmecul calm și învăluitoare al începutului se schimbă pe nesimțite într-un cînt dureros, nostalgic, cu patetice elanuri întovărășite de sus-pinele orchestrei. Nu e însă decît aceeași melodie inițială, într-o formă nouă și concentrată, cu modulații minore al căror zbucium e sporit de ritmul întretăiat al acompaniamentului, derivat el însuși din ritmul de triole inițial:

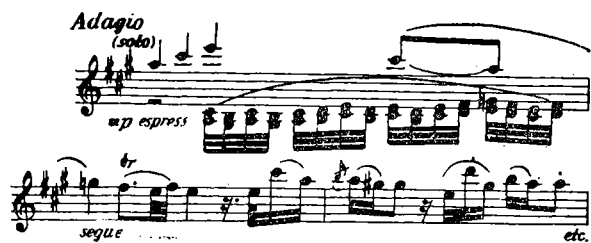


De aceea, cînd melodia este reexpusă în forma ei de la început, „avem impresia că ascultăm un Arioso dramatic, unde revenirea primei părți îmbracă o semnificație nouă după avîntul pasionat al părții intermediare“ (Wyzéwa și St. Foix). Ea va mai răsuna încă o ultimă dată la sfîrșit, în „coda“, ca un ecou, o amintire îndepărtată. Sîntem foarte departe aci de muzica galantă. Pentru a realiza un asemenea cîntec neîntrerupt, atît de apropiat, în desfășurarea lui sinuoasă și liberă, de inflexiunile vocii, ce instrument s-ar fi putut închipui altul decît vioara?

Modelarea liberă și curgătoare a formei după necesitățile expresiei merge și mai departe în concertele de vioară mozartiene. Cu totul neașteptată pentru acea vreme este construcția concertului nr. 5 în la major (K. V. 219). Minunatul „adagio“ al acestui concert este o mare reverie lirică, tot atît de autentică și personală ca expresie, tot atît de unitară și încheată ca formă, ca și cea din concertul în sol major. Aci ea își pune însă pecetea asupra întregului concert, de la început. Intr-adevăr,

<sup>16</sup> Acest tip de dezvoltare este opus celui bazat pe prelucrarea fragmentară, întretăiată, a motivelor, caracteristic mai ales lui Haydn. „Pentru Mozart melodia reprezenta un tot nefracționabil, existent în totalitatea semnelor sale de expresie“: Berleand „Mozart“, colecția „Clasicii muzicii universale“, Moscova, 1948. Vioara ne apare tot atît de adecvată „dezvoltării melodice“ pe cît de adecvat apare pianul dezvoltării „prin fracțiuni de motive“.

după expoziția orchestrală, solistul debutează printr-o introducere lentă, cu un caracter apropiat de al unui recitativ acompaniat: este o surprinzătoare anticipare a părții de mijloc:



„Niciodată pînă atunci Mozart nu dăduse încă unei compoziții un fond atît de adînc de unitate lăuntrică” (Wyzewa și St. Foix, vol. II, p. 259).

Pe planuri și prin mijloace diferite, această unitate adîncă se manifestă în toate cele cinci concerte și — fapt foarte important, — la baza unei anumite unități de structură muzicală se află una de sentiment. Fiecare dintre aceste concerte are o fizionomie proprie, bine conturată, fiindcă de fiecare dată Mozart găsește în chip genial o nouă rezolvare a formei, a construcției, în acord cu starea sufletească fundamentală de la care pornește. Am văzut mai sus exemplul caracteristic al concertului în la major, visător și poetic. Caracterul acesta nu e subliniat numai prin introducerea lentă, dar și prin procedeul original de a începe „expoziția orchestrală” a allegro-ului printr-o simplă figură de acompaniament, care ține locul temei inițiale: astfel aceasta nu se va dezvălui decît o dată cu intrarea solistului, sub forma ei imperioasă, iar pînă atunci este numai presimțită într-un mod inert. De asemenea, finalul concertului va fi un „tempo di menuetto”, mai lent, mai nostalgic decît rondo-urile celorlalte concerte.

În schimb, concertul în sol major debutează printr-o temă jubilanță, o țîsnire de entuziasm tineresc, care va antrena după sine întregul allegro:



Tema a doua va fi prinsă în vârtejul acestui elan: ritmică, decisă, ea nu aduce un moment de oprire sau întrebare, ci continuă dinamicul celei precedente:

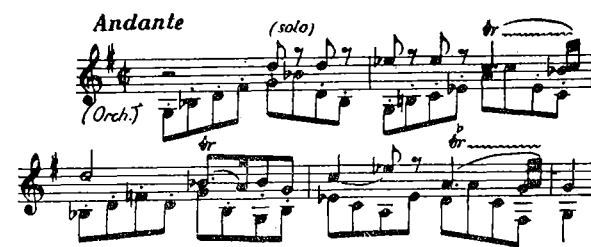


Din aceste elemente, „dezvoltarea tematică” izbuteste să facă un intermediu patetic, neli-niștit, fremătător și fluid în același timp, întocmai cum am văzut că se întîmplă și în adagio-ul acestui concert.

Un același tip de construcție muzicală, corespunzînd aceleiași desfășurări de sentimente, se regăsește și în final. Toată prima parte a rondo-ului — care va fi reluată la sfîrșitul mișcării — este animată, sprintenă, jucăușă:



În mijlocul mișcării însă, este cuprins un intermediu central — un andante pe ritm solemn de pavană, străbătut de acea sumbră pasiune care este totdeauna legată de Mozart de tonalitatea sol minor:



Cu totul diferită apare mișcarea interioară a stărilor sufletești în concertul nr. 4 în re major, și, în funcție de ea, structura părților este alta. Aci sîntem mai aproape de schema clasică a contrastului între cele două teme principale. Cea dintîi, ritmică, dîrză, evocă un apel strălucitor de fanfară:



pe cînd cea de a doua, fluentă, cromatică, șerpuitoare, este o temă tipic expresivă, care dă dintr-o dată căldură și adîncime discursului muzical; pentru a accentua și mai mult acest contrast, Mozart o va aduce mai tîrziu în minor:



Alăturarea acestor două teme n-ar avea nimic excepțional în sine; ea se răsfrînge însă asupra întregului concert. Dialectica lui muzicală nu mai este aceea a unei stări fundamentale de reverie, de poetică meditație, ce învăluie contururile părților animate, ca în concertul nr. 5;

și nici aceea a unui impuls entuziast ce cuprinde în desfășurarea lui, asemenea unor insule, momente de îngîndurare și tristețe, cum se întîmplă în concertul nr. 3; ci o alternanță de sentimente contrarii, o neconținută pendulare. Nu numai că vor apare teme contrastante și în celelalte două părți: dar structura acestora va fi de natură să scoată în evidență alternanța lor. Astfel andantele este clădit pe două idei principale — una nobilă, de largă respirație, tipică pentru tonul susținut și cald al viorii

*Andante cantabile*



Această frază, intonată în registrul grav, cu timbrul lui expresiv, crește pînă la o izbucnire pătimașă, spre a face însă loc după aceea unei idei cu totul diferite, senine, grațioase, ornamentate, evocînd aproape un cîrîpît de pasăre. Impresia de mare contrast e sporită de registrul înalt în care solistul cîntă acum:



Aceste idei alcătuiesc prima parte a andantelui, și, după expunerea lui, fără nici o secțiune intermediară, ele sînt reluate amîndouă aidoma, ca pentru a fixa mai bine imaginea lor contradictorie. În ce privește rondo-ul final, el are o structură originală și destul de complexă: un „allegro de sonată“ (allegro ma non troppo), precedat de un „andante grazioso“ care revine apoi de mai multe ori în cursul mișcării, jucînd rolul unui refren de rondo, și căruia i se mai adaugă și un intermediu nou. Rezultatul acestei întrepătrunderi este o neînțetată alternare între două „teme principale“ (una avînd funcție de refren, cealaltă de temă inițială a allegro-ului sonată), care își împart în mod egal terenul acestui final și care sînt fundamentale de deosebite, prin aspect, expresie și pînă și prin tempo: un „andante grazioso“ molcom, aproape procesional:

*Andante grazioso*



și un „allegro ma non troppo“ ascuțit, mușcător, cu accente ironice:



Din exemplul acestui final se poate vedea în ce mod personal și creator înțelegea Mozart să

rezolve problemele de formă pe care le punea genul concertului, și în ce măsură soluțiile lui erau chemate de o necesitate lăuntrică a expresiei. Din fuziunea între principiul concertant (opoziția solo-tutti) și principiul formelor clasice (sonată, variație, lied, rondo) se ivesc la Mozart forme noi și îndrăznețe, caracterizate printr-un îndoit aspect de perfectă încheiere logică și de libertate, de suplețe. Din acest punct de vedere, concertele de vioară apar ca o primă experiență importantă, un „atelier“ în care Mozart a prefîșurat marile tipare de mai tîrziu. Ar fi de ajuns să cercetăm rolul finalurilor acestor concerte în evoluția rondo-ului mozartian, pentru ca să ne dăm seama de însemnătatea acestei etape. Vom semnala acum numai că aceste rondo-uri, de o mare varietate de structură, includ într-însese elementele tematice dintre cele mai vii specifice. Astfel, în intermediul central al rondo-ului din concertul nr. 3 apare, pe lîngă pavana citată mai sus, o variație pe o temă fermecător de naivă, copilărească aproape — un cîntec popular francez („une ronde“):

*Allegretto*



Concertul nr. 4 este denumit de Mozart însuși „Strassburger Konzert“ pentru că aduce în final un episod caracteristic, cu ritm schimbător și cu un efect de duble coarde imitînd cimpoiul (musette), care provine dintr-o muzică populară auzită pe străzile Strassburgului:

*Andante grazioso*



Rondo-ul concertului nr. 5, acel „tempo di menuetto“ oarecum nostalgic, este agrementat printr-un intermediu pitoresc „alla turca“ amintînd de baletul turcesc din opera „Lucio Silla“, de finalul sonatei în la major pentru pian sau de „Răpirea din Serai“:

*Allegro*



Unii muzicologi (Abert, St. Foix) văd aici o influență a muzicii lăutărești maghiare. Asemenea episoade vădese contactul nemijlocit al lui Mozart cu muzica populară, dragostea lui pentru prospețimea și simplitatea ei naivă, pen-

tru imaginile clare și pitorești pe care ea le evocă. Nu mai puțin admirabilă este arta cu care tânărul muzician integrează aceste momente în unitatea rondo-urilor sale. „Unitatea în diversitate” — această însușire de preț a lui Mozart, apare aci sub altă față. În mișcările lente am văzut cum el o obține pornind de la o temă unică, depănându-i firul și dându-i expresiile cele mai diverse. În rondo-uri, dimpotrivă, un material extrem de variat, un șir de teme cu contururi foarte diferite, este însumat într-un tot pe deplin coerent, prin logica construcției sale ca și prin continuitatea curentului de emoție care îl străbate. Și într-un caz și într-altul, cheia acestei izbutiri trebuie căutată în prodigioasa putere a lui Mozart de a modela forma muzicii după fluxul lăuntric al stărilor, sale sufletești.

Suplă și expresivă, aptă în același timp pentru cîntul larg și pentru pasajele rapide, pentru salturile agile ca și pentru lirismul cald, vioara era un instrument ideal pentru o asemenea realizare. Mozart, abordînd în chip magistral concertul de vioară, a statornicit totodată și condițiile optime în care instrumentul solist își poate îndeplini menirea. El a obținut un minunat echilibru între virtuozitate și substanța muzicală, pe care, din păcate, compozitorii de mai târziu n-au știut întotdeauna să-l păstreze. Mozart n-a ignorat preocupările și inovațiile tehnice: el știa că orice cîștig tehnic poate însemna un mijloc de expresie mai mult. Dovadă pasaje într-un registru foarte înalt pentru acea vreme — ca în allegro-ul inițial din concertul nr. 4; pasaje dificile pentru mîna dreaptă, ca alternanța de „spiccato” și „legato” în aceeași mișcare, sau „bariolajul” în finalul concertului nr. 3; intrarea vioarei în „allegro aperto” din concertul nr. 5, care, cu registrul său acut, cu ornamentele și arcușele sale, pune probleme delicate:



Dar niciodată virtuozitatea nu apare cultivată pentru sine, nu duce la o sărăcire a muzicii și nu iese din economia ei organică — spre deosebire de concertele contemporane ale unor Viotti sau Gaviniés. Tehnica violonistică are la Mozart întotdeauna o funcțiune muzicală. „Această întrepătrundere de virtuozitate, perfecțiune a formei și intensitate poetică, ce se manifestă în fiecare întorsătură a melodiei, în fiecare cadență, au făcut ca aceste concerte de vioară ale lui Mozart să constituie cea mai minunată realizare în domeniul muzicii concertante din acea vreme. El le scria cu fervoare, îmbinînd problemele artistice cele mai grele cu accesibilitatea și simplitatea materialului des-

tinat publicului larg, fără să-i pese de încuviințarea stăpînului său, ca și cum s-ar fi gîndit numai la ascultătorii săi recunoscători din viitor“ 17).

De ce a rămas ciclul celor cinci concerte de vioară unic în cariera lui Mozart? 18). Întrebarea rămîne deschisă, după cum enigmatică rămîne și problema concertului în mi bemol major. Este acest „concert tîrziu” scris într-adevăr de Mozart? În acest caz datează din 1780 sau din 1786? Sînt întrebări pe care ne mărginim să le semnalăm, pentru a trece la alt domeniu în care s-a manifestat netăgăduit evoluția ulterioară a marelui muzician: sonatele de maturitate pentru vioară și pian.

### III. SONÁTELE PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN

O mare distanță (și nu numai în timp) despărte sonatele lui Mozart pentru clavecin și vioară din anii copilăriei de ciclul de șase sonate pentru vioară și pian, publicate la Paris în 1779 și dedicate principesei-electoare von der Pfalz (K. V. 301—306, compuse în parte la Mannheim, în parte la Paris, în decursul anului 1778). În schimb, acestea din urmă se înrudesc îndeaproape cu un ciclu ulterior de alte șase sonate pentru vioară și pian ce avea să apară la Viena în 1781, foarte curînd după stabilirea definitivă a lui Mozart în capitala austriacă (K. V. 296 și 376—380; denumite uneori „Aurnhammer-Sonaten” după numele unei talentate eleve vieneze a muzicianului, care s-a îngrijit de publicarea lor). De altminteri, numai patru din aceste sonate au fost scrise la Viena, celelalte două provenind dintr-o perioadă anterioară (1778—1779) și făcînd astfel legătura directă între cele două cicluri.

Unele deosebiri există între aceste două serii. Primele sonate, mai scurte, sînt în genere formate numai din două părți (după modelul duetelor lui Joseph Schuster, pe care Mozart l-a avut în față); ele au în genere o configurație expresivă încă mai net individualizată decît concertele, răsfrîngînd etapele acelor profunde și dramatice experiențe de viață prin care a trecut Mozart în lunile petrecute la Mannheim și la Paris. Ambianța intimă, interiorizată, a sonatei K. V. 302 în mi bemol major, ținînd cum-păna între avînt liric și melancolie, nu poate să nu evoce pateticul episod al dragostei lui Wolfgang pentru Aloysia Lange; după cum întreaga sonată în mi minor (K. V. 304), cu tragismul ei abrupt, este o imagine răscolitoare

17) C. I. Berleand, „Mozart”, Colecția „Clasicii muzicii universale”, Moscova—Leningrad, 1948.

18) Un al șaselea concert de vioară, K. V. 271 a în re major, a fost fără îndoială scris de Mozart în anul 1777, dar s-a păstrat numai sub forma unei prelucrări din secolul al XIX-lea, care îl apropie de maniera virtuozilor parizieni. Al șaptelea concert, în mi bemol major, este obiectul unor mari contestații. În primul catalog Köchel figurează sub nr. 268, fiind situat în anul 1780. St. Foix susține cu lux de argumente autenticitatea știmei de vioară solo a acestui concert, ca datînd din anul 1786 (vol. IV, p. 128). H. Abert înclină să-l considere prelucrat după simple schițe mozartiene (vol. I, p. 508). A. Einstein l-a reclasat sub nr. 369 b în ediția a 3-a a catalogului Köchel (1937). În sfîrșit, unii muzicologi (printre care Paumgartner) îi contestă cu totul autenticitatea.

a cumplitei singurătăți în care va fi rămas tânărul de 22 de ani după moartea mamei, în acel Paris frivol și rece care nu-l putea înțelege.

Sonatele vieneze sînt mai ample (în trei părți) și manifestă o netăgăduită maturizare a meșteșugului, precum și o stare de spirit mai echilibrată, mai egală. Se simte în ele liniștita certitudine a celui care își găsisse adevărata cale — aceea de „artist liber“ după ruptura violentă cu arhiepiscopul de Salzburg și cu tutea timorată a părintelui său — deși nu lipsesc nici aci presimțirile dureroase ale marilor încercări ce aveau să vină. Dincolo de aceste deosebiri însă, trăsătura predominantă și comună a ambelor cicluri de sonate este etapa cu totul nouă pe care ele o reprezintă în raporturile dintre cele două instrumente: și cînd spunem nouă, nu ne gîndim numai la creația mozartiană, ci la întreaga literatură de sonate a epocii. Vioara stă acum pe același plan cu pianul, ca un partener egal, într-un adevărat dialog. Nimic asemănător nu se poate găsi în lucrările similare ale vremii (Boccherini, Ph. E. Bach, Clementi). Considerabilul pas înainte pe care-l constituiau aceste sonate nu a scăpat nici contemporanilor. În al său „Magazin der Musik“, criticul Kramer scria în 1783: „Aceste sonate sînt unice în felul lor; bogate în idei noi, ele poartă pecetea geniului muzical al autorului lor, sînt foarte strălucitoare și adecvate instrumentului. Acompaniamentul vioarei (sic) este atît de artistic legat cu partea de pian, și ambelor instrumente li se dă tot timpul o atît de mare atenție, încît executarea acestor sonate pretinde un violonist tot atît de desăvîrșit ca și pianistul“.

Asemenea merite ar fi de-ajuns pentru a asigura sonatelor mozartiene pentru vioară și pian un loc unic în istoria muzicii de cameră. Să pătrundem însă mai adînc în intimitatea acestui duo între vioară și pian. Apropierea între cele două instrumente nu ia numai aspectul unei egale împărțiri a rolurilor lor (realizată cu aceeași măiestrie și vivacitate a imaginației pe care o vedeau alternanțele de solo și tutti în concertele) ci și acela al unui schimb, al unei interacțiuni reciproce. O sumă de elemente ne duc la concluzia — care poate părea temerară la primă vedere — că în această interacțiune vioara a fost aceea care a avut o mai marcată influență modelatoare asupra pianului, și nu invers. Principiul fundamental al „cantabilității instrumentale“ mozartiene este și aici un fir conducător. Pentru vioară în primul rînd par concepute acele teme specifice de „allegro-cantabile“, de la care pianul însuși învață să cînte mai larg și generos ca oricînd pînă atunci. Ele se regăsesc în oricare dintre sonate — și putem lua ca exemplu chiar tema inițială a primei sonate de la Mannheim, K. V. 301 în sol major :

*Allegro con spirito*



sau aceea a uneia din ciclul vienez, K. V. 378 în si bemol major :

*Allegro moderato*



Aceste teme tipic melodice, cu notele lor lungi, susținute, cu conturile lor mlădioase și expresive, atrag atenția și printr-alt element: prin ornamentația lor. Așa cum se întîmplă întotdeauna la Mozart, ornamentele nu sînt elemente adăugate, care ar putea lipsi din desfășurarea melodiei, ci fac parte integrantă dintr-însa, avînd un rol expresiv bine determinat. Este clar de pildă aportul pe care îl are „grupetto-ul“ din exemplul 19 de mai sus, în impulsul cu care țîșnește linia melodică spre înălțimi. Dar aci, ornamentele au și alt rost: acela de a ajuta pianul să realizeze o continuitate melodică cît mai apropiată de aceea a vioarei, dilatănd oarecum durata sunetelor lui (scurte prin natura lor), prelungindu-le și legîndu-le<sup>19</sup>). Aceasta este funcțiunea — în exemplu 18 — a acelor triluri și apogiaturi lungi, care sînt de parte de zorzoanele capricioase ale Roccoco-ului.

Asemenea teme imprimă întregii mișcări respective acel caracter cursiv de allegro cantabile. Exemple și mai evidente de tematică violonistică oferă însă părțile lente ale sonatelor. Aci compozitorul, nemaifiind ținut de regulile stricte ale allegro-ului de sonată, își poate exprima intențiile și prin mijlocirea construcției mai personale a mișcării. Aproape în totalitatea cazurilor, pianul este cel care expune la început ideea principală a mișcării; în schimb însă, vioarii îi revine menirea de a o aduce din nou la sfîrșit, îmbogățită cu tot ceea ce a sedimentat într-însa partea de mijloc. Nu numai că vioara are ultimul cuvînt, dar ea aduce o împlinire, o rotunjire a ideii, care-și capătă abia atunci întreaga semnificație: astfel acele admirabile cînturi lente apar ca gîndite în ultimă instanță, pentru vioară. Mai limpede ca oriunde apare acest lucru

19) Fără a o lega direct de vioară, H. Dennerlein pomenește această funcțiune a ornamentației în muzica mozartiană pentru pian; op. cit. p. 300.

atunci cînd după expunerea ideii principale de către pian, vioara intonează singură o nouă temă — de obicei patetică și foarte expresivă (exemplele A de mai jos) — ce alcătuiește secțiunea centrală, pregătind astfel reapariția ideii inițiale (exemplele B) pe care tot ea o va cînta — în toată plenitudinea ei :

*Andante sostenuto*

A

B

*Andantino sostenuto e cantabile*

A

B

După aceste exemple, nu va mai apărea poate riscată afirmația că sonatele pentru vioară și pian, recunoscute îndeobște ca fiind în ansamblul lor superioare celor pentru pian — au exercitat pînă la un punct o influență asupra acestora din urmă, în același sens al cantabilității, al construcției unitare și legate, al spontaneității și firescului expresiei. Un anumit paralelism între ciclurile de sonate pentru vioară și cele ale sonatelor de pian a fost de altminteri stabilit<sup>20)</sup>. Nu este elocvent faptul că primele capodopere mozartiene în domeniul sonatei pentru pian (sonata în la minor K. V. 310; do major K. V. 330; la major K. V. 331 etc.) sînt compuse la Paris îndată după experiența primelor sonate mannheimeze pentru vioară? că într-însele abundă indicații ca „andante canta-

bile“ sau „adagio cantabile“; că celebra sonată în la major începe cu acel „andante grazioso“ atît de „cîntat“, iar tema inițială a sonatei K. V. 333 în si bemol major, „extrem de cantabilă“ (St. Foix), evocă începutul sonatei pentru vioară în sol major, după cum se poate constata mai jos ?

*Allegro*

A

B *Allegro con spirito*

Regretăm că nu ne putem opri asupra anumitor sonate pentru vioară, excepționale prin realizarea lor artistică — prin adîncirea și autenticitatea sentimentului, originalitatea și strîngerea formei (înainte de toate, sonata „tragică“ în mi minor; sonata K. V. 377 în fa major, cu un allegro eroic și avîntat și un splendid andante patetic în re minor; K. V. 380 în mi bemol major cu un „andante con motto“ elegiac, în sol minor). Ne mărginim însă aci la trăsăturile lor generale. În această privință, trebuie semnalat faptul că în sonata K. V. 302 în mi bemol major apare pentru prima oară un tip de rondo nou. Tema principală este substanța unică a întregii mișcări; episoadele care alternează cu acest refren nu sînt altceva decît o variație subtilă a lui. Astfel sînt duse la un punct culminant „unitatea în diversitate“ și „dezvoltarea organică“ pe care le-am aflat în concertele de vioară. Tema însăși a acestui rondo lent (andante grazioso), excepțională prin expresia ei dulce și gînditoare, grațioasă și gravă, pare a-l fi dus pe Mozart către o asemenea soluție :

*Andante grazioso*

Cît de mult convenea muzicianului această formă se poate deduce din faptul că el o va lua ca model pentru finalurile sonatelor de vioară vieneză.

Filonul inspirației de origine populară continuă să străbată și sonatele pentru vioară și

20) Hans Dennerlein, Op. cit., passim.

pian. Se pot cita în acest sens pagini ca allegro-ul final din sonata K. V. 301, cu aspectul lui de „Ländler“, de muzică sătească; tema cu variații, simplă, proaspătă și naivă, din sonata K. V. 379 în sol major; etc. În aceeași ordine de idei trebuie pomenite două serii de „*variațiuni*“ pentru vioară și pian, compuse în 1781 pe tema unor ariete franceze ce se bucurau pe atunci de o mare popularitate: „La Bergère Célimène“ și „Hélas, j'ai perdu mon amant“ (K. V. 359 și 360). O dată mai mult, vioara apare ca având un rol de punte de legătură între muzica vocală și cea instrumentală.

Un interes deosebit prezintă una dintre ultimele sonate din ciclul „Aurnhammer“: K. V. 379 în sol major. Ea începe cu un adagio amplu, grandios și nobil, urmat de un allegro în sol minor — pasionat, dramatic și sumbru, cu accente ce prevestesc pe Beethoven

Desfășurarea liberă și îndrăzneță a acestor părți, modulațiile, suspensiile, etc. fac să se presimtă un stil nou — acela al viitoarelor fantezii pentru pian. De asemenea, în preludiul lent ca și în allegro-ul ce izbucnește cu impetuositatea unui fugato, se pot discerne primele semne ale unei înrîuriri capitale pentru evoluția ulterioară a lui Mozart: aceea a vechilor maeștri, Bach și Haendel.

Este semnificativ faptul că și această etapă hotărîtoare în muzica lui Mozart și-a găsit ecou în creația lui violonistică. Într-adevăr, există un ciclu de compoziții pentru vioară și pian, mult mai puțin cunoscut decât sonatele precedente, unde se revela din plin influența stilului sever, contrapunctic, și care apar ca un adevărat laborator al marilor experiențe prin care trecea Mozart în anii 1782—1783: e vorba de așa-numitele „sonate“ K. V. 403, 372 și 402 — neterminate — precum și de fantezia K. V. 396 în do minor. Primele două, Mozart le-a în-

ceput cu intenția de a scrie o serie de duo-uri dedicate Constanței, cu care compozitorul tocmai se căsătorise<sup>21)</sup>: o dovadă mai mult a predilecției lui Mozart pentru vioară, în exprimarea sentimentelor lui celor mai intime. Foarte interesante sînt însă celelalte două. „Sonata în la major“ este în realitate — după cum remarcă H. Abert — un preludiu urmat de o fugă în la minor, după pilda vechilor uverturi. Preludiul grav, somptuos, este o pagină admirabilă prin forța ei expresivă și prin îndrăzneala facturii. Cu alternanțele ei de umbră și lumină, de tandrețe și energie, cu modulațiile și cromatismele dramatice, cu libertatea discursului său muzical, ea amintește de unele culmi pe care le va atinge muzica instrumentală mozartiană a ultimilor ani: introducerile lente la simfoniile „Praga“ sau nr. 39 în mi bemol, uvertura la „Don Juan“. De altminteri, ritmul caracteristic din acest magnific preludiu este același cu al celebrului menuet din „Don Giovanni“:

Fuga ce urmează a fost numai începută de Mozart (și terminată, ca și alte compoziții din acest ciclu, de abatele Stadler). Tema este de c mare vigoare și prima jumătate a fugii arată că rezultatul impresionant putea obține Mozart în acest domeniu

Allergo moderato (fuga).

21) După cum arată inscripția manuscrisă pe sonata K. V. 403: „Sonate première. Par moi, W. A. Mozart, pour ma très chère épouse“.

Caracterul întregii compoziții o așază în rând cu marile fantezii — expresia cea mai înaintată a muzicii mozartiene pentru pian. Această alăturare este confirmată de un fapt vrednic să fie amintit. Muzicologul R. Haas a descoperit că manuscrisul uneia dintre aceste fantezii (K. V. 396 în do minor), rămasă de asemenea neterminată și întregită de Stadler, comporta inițial și o parte de vioară din care nu s-au păstrat decât cinci măsuri<sup>22</sup>). Iată deci că lucrarea care deschidea drumul acelor uimitoare fantezii pentru pian era plănuită de Mozart ca un duo — fără precedent în istoria muzicii — între pian și vioară.

Pentru Mozart, adoptarea stilului riguros al vechilor măștri, în formele lui arhaizante, avea să fie numai o etapă. Construcția polifonică și economia strictă a mijloacelor au fost țeluri veșnic prezente, într-un fel sau altul, în arta mozartiană; contactul cu Bach și HaenŃel le-a dat o nouă vigoare, dar nu l-a întors pe Mozart din calea sa, ci l-a făcut doar să meargă și mai departe. Contrapunctul și stringența formei și-au precizat în cele din urmă acel aspect specific mozartian care, în chip aproape miraculos, merge mână în mână cu spontaneitatea și diversitatea inspirației, cu fluența și libertatea imaginației, cu firescul, grația și cantabilitatea. De aci au ieșit capodopere ca simfonia „Jupiter“, uvertura la „Flautul fermecat“, „Requiemul“. Asemenea împliniri se vor întâlni și în ultimele sonate de vioară (K. V. 454, 481, 526 și 547), scrise între anii 1784—1788. Finalul sonatei K. V. 526 este un presto original, care îmbină martelarea necruțătoare a unui „moto perpetuo“ cu episoadele jucăușe, rigoaarea contrapunctică a „toccatei“ cu fantezia unui rondo :

<sup>22</sup>) R. Haas, „Mozart“, 1933 și „Augsburger Mozart-Buch“, 1942—43.

Un allegro cu un început cursiv și strălucitor — ca cel din marea sonată în si bemol dedicată violonistei Regina Strinasacchi (K. V. 454) dă naștere pe neașteptate unei suprapunerii contrapunctice surprinzătoare :

În sonata în mi bemol K. V. 481 apare faimosul motiv de patru note care pare să fi urmărit pe Mozart toată viața și care, peste 3 ani, avea să dea naștere marelui fugato final din simfonia „Jupiter“ :

În genere ultimele sonate de vioară se pot număra printre cele mai desăvârșite realizări ale genului. Unele andante sau adagio-uri ating culmi de emoție — o forță expresivă nebanuită pînă atunci. Iată de pildă melodia aproape romantică, de largă respirație, pe care o cîntă vioara în adagio-ul sonatei K. V. 481 :



Adagio



Uimitoare și profund impresionante sînt însă transformările, metamorfozele acestor melodii (în care facultatea de „dezvoltare organică“ a lui Mozart ajunge la treapta ei supremă); armoniile, modulațiile îndrăznețe și neașteptate ce par să deschidă perspective necunoscute, modificările de ritmuri și acompaniament care aruncă asupra temelor lumini mereu altele. Nu s-ar putea găsi echivalent acestei muzici, pînă la „sonata Kreutzer“.

IV. CONCLUZII

Dacă polifonia strictă a vechilor maeștri, cu rigoarea ei, cu aspectul ei „obiectiv“, cu tematica ei în linii drepte și frînte (oarecum „anguloasă“) părea făcută tocmai pe măsura instrumentelor, cu taste (orgă, clavecin, clavicord), polifonia suplă și liberă către care aspira Mozart cerea alte mijloace de expresie. De aceea nu este de mirare că ea și-a găsit o deplină înfrumusețare în marile cvartete pentru coarde (cele două cicluri: 6 „Haydn-Quartette“ 1782—1785, și 4 cvartete ulterioare 1786—1790, la care trebuie adăugate și admirabilele cvintete pentru coarde). Lucrul este îndeobște cunoscut și se dispensează de exemple sau demonstrații. De la un capăt la altul, aceste splendide compoziții sînt modele de construcție strînsă, judicioasă, perfect echilibrată, dar în același timp fluidă, firească și degajată. Imbinarea caracteristică a scriiturii contrapunctice și a sprintenelor episoade omofone apare încă din primul cvartet mare, în sol major. Comparația cvartetelor mozartiene cu cele ale lui Haydn (cărui compozitorul îi aducea un modest omagiu în dedicație) este edificatoare. În „cvartetetele ruse“ ale lui Haydn (1781) tipul cvartetului clasic este stabilit în liniile lui fundamentale: structura părților, personalitatea fiecăreia dintre cele patru voci, prelucrarea tematică a dezvoltărilor, sînt achiziții îndeplinite. Ceea ce însă Mozart aduce nou, propriu și inimitabil în cvartete este acea curgere lină, acea căldură și elasticitate care sînt atributele organismului viu. Iar semnele prin care se manifestă aceste însușiri sînt întocmai aceleași pe care le-am deslușit și în concertele sau sonatele pentru vioară — aci însă într-un stadiu superior: cantabilitatea atinge atît în părțile lente<sup>23)</sup> cît și în allegro-uri o

23) Adagio din Cvartetul K. V. 428 face să se presimtă pagini din „Tristan“.

lărgime de respirație și o fluentă fără precedent; dezvoltarea bazată pe desfășurarea continuă a firului melodic se îmbogățește cu noi posibilități prin alternarea și gruparea măiestrită a celor patru instrumente și a timbrelor lor, prin lărgirea temerară a conceptului armonic și a modulațiilor; „unitatea în diversitate“ își găsește încă o formă de realizare prin integrarea tuturor episoadelor într-un context contrapunctic care nu le știrbește nimic din savoare și prospețime, ci se mlădiază după toate întorsăturile expresiei. În toate aceste trăsături vom recunoaște pe „violinistul Mozart“, cel pentru care vioara (și, alături de ea, instrumentele surori) era instrumentul predilect în exprimarea pasiunilor și cel mai apropiat de idealul acelei „Vox humana“ pe care tatăl său o propunea ca suprem țel în metoda de vioară.

Dar aceste caracteristici nu sînt proprii numai muzicii de cameră, ci și compozițiilor pentru orchestră din epoca maturității lui Mozart: serenade, uverturi, simfonii, marile concerte pentru pian. Wagner a caracterizat foarte frumos ultimele simfonii: „Melodia este elementul lor esențial. Mozart a insuflat instrumentelor inflexiunea pasionată a vocii omenesti, către care geniul său tindea cu precădere... A dus perfecțiunea de expresie vocală a instrumentelor la o asemenea înălțime încît putea să îmbrățișeze nu numai seninătatea, dulcea și intima beatitudine a lui Haydn, ci și toată adîncimea nesfîrșită a aspirațiilor inimii“. Sînt cunoscute acele caractere specifice ale creației simfonice mozartiene din ultima perioadă — ca fuziunea între dezvoltarea pe fragmente a motivelor și cea melodică, pătrunderea cantilenei în miezul chiar al temelor masculine, suplețea contrapunctică ș. a. — precum și legătura ei nemijlocită cu marile opere, cu muzica vocal-dramatică<sup>24)</sup>. Ceea ce s-a scos însă mai puțin în evidență este auxiliarul pe care îl constituia pentru Mozart, în realizarea acestor aspirații, vioara.

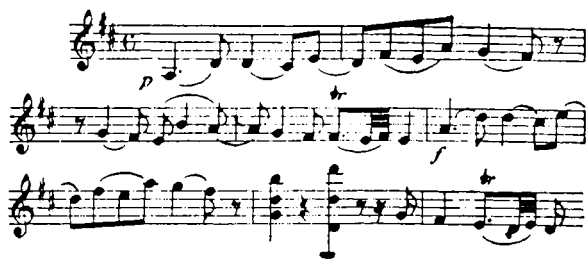
Firește, în toate „știtele“ de vioară pe care le-a scris Mozart pentru compozițiile lui orchestrale se simte calitatea lui de violonist. Siguranța, ușurința și naturalitatea cu care Mozart minuieste vioara ca instrument în orchestră demonstrează că el îi cunoaște perfect toate resursele, știe tot ce îi poate cere dar subordonează totul menirii ei de a „cînta“ în voie. În tinerețe, Mozart se amuză să pună compartimentul vioarei prime la încercări foarte îndrăznețe pentru vremea aceea, dar care rămîn specifice violonistice, ca acest pasaj din divertismentul K. V. 287 (numit și „Serenada Lodon“):



Tot în divertismentele din această epocă

24) V. în acest sens Berleand, Op. cit., și Livanova „Istoria muzicii universale“ capitolul „Mozart“.

(1777) Mozart se preocupă să utilizeze întreg ambitus-ul sonor al vioarei — de la notele foarte acute din exemplul precedent pînă la cele mai grave:



În aceleași compoziții apar uneori teme concepute în mod evident pentru vioară — alcătuită de Günter Hausswald<sup>25</sup>) numește „Geigenthematik“ (tematică violonistică), și caracterizate după același autor prin: „Gingășia liniei melodice, frazarea, sprinteneala jucăușă în care se înscrie o ornamentație foarte precisă“.



O asemenea tematică este adecvată specificului divertismentelor, dar se întâlnește adesea și în simfoniile de tinerețe. Nici în lucrările sale de maturitate, Mozart nu părăsește niciodată specificul violonistic al tematicii; îl adâncește însă necontenit sub raportul expresiei. În ultima sa serenadă — K. V. 525 „Eine kleine Nachtmusik“ vom întâlni o temă ca aceasta, pe care numai vioara o poate realiza în alternanța ei de suspine și de largă desfășurare melodică, în îmbinarea ei de lirism și de grație unduitoare:



În ultimele simfonii, tematica violonistică abundă sub toate formele ei. O pildă neîntrecută de allegro cantabile oferă tema inițială a simfoniei nr. 39 în mi bemol major:

25) Op. cit., p. 110 ultimele trei exemple citate sînt împrumutate din această lucrare.



Alteori, într-o temă energetică, ritmată, atacată de plenul orchestrei, vioarele introduc o a doua frază de cantilenă suavă: este includerea contrastului, a tensiunii, în cuprinsul temei însăși:



A doua temă din aceeași primă mișcare a simfoniei „Jupiter“ aduce, după un început „cîntat“, un motiv sprinten, de o factură cu totul violonistică:



Alternanțe asemănătoare — prelinzind posibilitatea simultană de sunet legat, susținut, și de vioiciune grațioasă, jucăușă, așa cum o posedă într-un grad optim vioara — se regăsește adesea în finaluri, ca cel din simfonia K. V. 504 (Praga):



Este de la sine înțeles că în părțile lente vom regăsi acele desfășurări ample, largi, pline de noblețe și de un conținut emoțional profund și bogat, ce servesc de substanță muzicală mișcării întregi:



Asemenea exemple ar putea fi înmulțite în mare număr, după cum s-ar putea stabili interesante analogii între tematica vioarei ca instrument solist, cea simfonică și cea vocală, la Mozart. Important este înainte de toate că specificul stilistic al acestor teme nu rămîne limitat la configurația lor „în sine“, ci se înscrie într-o structură de ansamblu, într-un discurs muzical ce înfățișează el însuși trăsături înrudite. Pe acestea din urmă am căutat în primul rînd să le scoatem în evidență parcurgînd crea-

ția lui Mozart pentru vioară, și nu vom mai reveni asupra lor. Credem însă util să adăugăm o precizare, spre a preîntâmpina eventuale confuzii. Cercetînd aspectele generale ale stilului instrumental mozartian în legăturile lor cu vioara, nu am înțeles nici un moment să afirmăm că vioara l-a determinat pe compozitor să ajungă la anumite rezultate precum stilul cantabil, organicitatea, continuitatea dezvoltării, unificarea episoadelor diverse, suplețea contrapunctică; ci numai ca atari elemente stilistice, proprii personalității lui Mozart, esențiale pentru concepția lui muzicală ca și pentru întreaga lui ființă, și-au găsit un instrument ideal de expresie în vioară, și că acest fapt nu putea să nu se răsfrîngă la rîndul lui asupra întregii creații a genului muzician.<sup>26)</sup>

## V. INTERPRETARE

Problemele de interpretare violonistică mozartiană derivă de-a dreptul din concluziile la care ne-au dus considerațiile asupra rolului vioarei în muzica instrumentală a compozitorului. Violonistul Mozart nu este și aci un îndreptar: „Însăși structura tehnică a pieselor pentru vioară corespunde felului său personal de a cînta” (B. Paumgartner, op. cit., p. 113). S-au păstrat și unele mărturii directe în această privință. Andreas Schachtner relatează preferința pe care Mozart o avea din copilărie pentru tonul cald și rotund: din pricina acestor calități, el avea o mare admirație pentru o vioară a lui Schachtner pe care o denumise „Buttergeige” (intraductibil, de la „Butter” = unt și „Geige” = vioară). Povestirea arată în continuare extraordinara finețe de auz a lui „Wolferl”, cu corolarul ei — puritatea extremă a intonației. Cînd Schachtner vine în casa Mozart cu acea „Buttergeige”, înainte de a apuca s-o scoată din cutie, Wolfgang, care tocmai cînta pe vioara lui proprie, îi spune: „Domnule Schachtner, vioara dv. este acordată cu o jumătate de sferă de ton mai jos decît este a mea acum — dacă ați lăsat-o acordată așa cum era ultima oară”. (Cu două zile înainte, n. r.). „Am rîs, dar tatăl, care cunoștea excepționala ureche a copilului, m-a rugat să-mi scot vioara și să văd dacă n-are dreptate. Într-adevăr așa era”<sup>27)</sup>. Tot la vîrsta de 6 ani, ascultînd la Mainz pe violonistul Esser, Wolfgang îi spune cu franchețe că „știe să cînte bine dar exagerează efectele și ar face mai bine să execute întocmai cum e scris”<sup>28)</sup>. Toată viața, Mozart va fi un dușman declarat al virtuozității

goale, al rapidității exagerate, al lipsei de atenție dată sensului intrinsec al muzicii. Însuși tatăl său îl educase în această direcție. În 1778, el îi scria fiului la Mannheim, vorbind despre violonistul Lolli: „Nu-mi place iuțea amezi-toare, de dragul căreia sonoritatea instrumentului e folosită numai pe jumătate și ajungi să cînți aproape în aer, abia atingînd cu arcușul corzile vioarei”. Cu puțin înainte, Wolfgang îi împărtășise impresiile sale de la o Academie (audiție muzicală) din Mannheim: „Am avut bucuria să-l ascult pe dl. Fränzl cîntînd un concert la vioară. Mi-a plăcut foarte mult; știți că nu sînt mare iubitor de dificultăți; el cînta lucruri grele, dar nu se cunoaște că e greu, crezi că îl poți imita lesne, și așa se și cuvine; are un ton foarte frumos, rotund; nu scapă nici o notă, totul se aude; totul e marcat, are un staccato frumos într-un singur arcuș, în sus ca și în jos; dublul tril nu l-am mai auzit încă niciodată așa ca la dînsul — cu un curvînt: nu e un scamator („Hexenmeister”) ci un foarte solid violonist”. „În ce constă arta de a citi la prima vedere?” — scrie Mozart tot din Mannheim; „Iată: a cînta bucata în tempo-ul just, a executa toate notele, apogiaturile, etc. cu expresia și stilul potrivit („mit dër gehörigen Expression und Gusto”), astfel încît să se creadă că cei care cîntă a compus-o el însuși”. Franz Anton Ernst, vorbind despre vizita pe care i-a făcut-o muzicianului în anul 1785, la Viena, violonistul Eck, afirmă că acesta „era un instrumentist cu desăvîrșire pe gustul lui Mozart, din pricina frumosului său stil legat”. În sfîrșit, nu e lipsit de interes ceea ce spuneau contemporanii săi despre interpretarea lui Mozart însuși — de data aceasta la pian: „Finețe și delicatețe, expresia cea mai frumoasă, cea mai grăitoare („redend”) și o simțire care te mișca pînă în fundul inimii — acestea erau trăsăturile execuției sale” (Nissen). Simplu și cuprinzător spune Haydn: „Îți mergea de-a dreptul la inimă”.

Din asemenea date se poate face un tablou destul de precis dar și foarte complex, al însușirilor pe care le cere o justă interpretare mozartiană. Din punct de vedere tehnic, un control riguros al intonației, o mare precizie care să asigure egalitatea și claritatea perfectă a notelor, articularea distinctă, corectă a tuturor ornamentelor, fără nici o alterare a liniei muzicale. Aceste calități cer o mîna stîngă foarte sigură și pusă la punct; nu mai puțin importante sînt exigențele în ce privește mîna dreaptă — suplețea și varietatea trăsăturii de arcuș, care să realizeze deopotrivă generosul legato mozartian dar și acele „staccati” și „spicati” caracteristice, incisivitatea și sprinteneala grațioasă a anumitor pasaje, evitînd deopotrivă moleșirea conturilor dar și asprimea sau uscăciunea; iar peste toate, acel „ton rotund”, plin, bărbătesc și însuflețit, care să apropie sunetul vioarei de vocea umană, și o naturalețe care să nu lase niciodată impresia de „greutate”. Astfel, chiar sub raportul pregătirii pur tehnice, muzica lui Mozart este foarte exigentă. A o considera facilă

26) Nu ne-am oprit asupra unui număr de compoziții mozartiene pentru vioară — precum: Adagio în mi major K. V. 261; Rondo în si bemol K. V. 269 și Rondo în do major K. V. 373; Simfonia concertantă K. V. 364 și fragmentele de dublu și triplu concert K. V. Anh. 56 și 104; cele două duete pentru vioară și violă K. V. 423 și 424; trio-urile și cvartetele cu pian, cvintetul cu clarinet etc. Unele dintre ele — ca Simfonia concertantă — se numără printre lucrările de primă mărime, ca și ultimele sonate pentru vioară asupra cărora am insistat foarte puțin. Dar ele marchează o împlinire, un capăt de drum, și aci ne-au interesat în primul rînd, momente care înseamnă un început sau o etapă hotărîtoare.

27) Citat de H. Abert, op. cit., 27.

28) Scrișoare a lui Leopold Mozart din 7 decembrie 1780.

este o gravă eroare, explicabilă numai prin faptul că ea se ține departe de un anumit tip de virtuozitate exterioară, gratuită și ca afare vizibilă, care face ca toți începătorii în ale viorii să-și încerce puterile cu sonatele sau concertele de Mozart. Este nevoie de un anumit nivel de educație muzicală spre a-ți da seama de marile dificultăți și probleme pe care le ridică execuția oricărei pagini de Mozart, simplă și ușoară în aparență.

Intr-adevăr, la Mozart mai mult ca la oricare alt compozitor, problemele tehnice au implicații muzicale propriu-zise, de conținut și de sens. Nu există virtuozitate în exces față de substanța muzicală, și tocmai de aceea execuția este mai pretențioasă chiar din punct de vedere tehnic, pentru că orice deficiență alterează însuși înțelesul muzicii. Cu atât mai importante apar problemele de interpretare propriu-zisă — de expresie muzicală<sup>29</sup>). Muzica lui Mozart este în esența ei o muzică expresivă și cantabilă într-un grad înalt, apropiat de cel al vocii omenești. Nimic mai eronat prin urmare decât o interpretare rece, seacă, abstractă sau una ștearsă, palidă, mișcându-se între limite strâmte de expresie. Dar ce înseamnă *expresie* la Mozart? Aci este miezul problemei. De bună seamă, expresia pe care o cere Mozart atunci când judecă aspru, de pildă, pe Clementi fiindcă are o perfecțiune mecanică și e lipsit de simțire („Empfindung“) înseamnă pregnanță, plenitudine și diversitate în redarea stărilor sufletești, căldură și spontaneitate („sentimentul cu care cânta îți mergea de-a dreptul la inimă“), aspect viu și concret al execuției („ca și cum cel care cântă ar fi compus piesa el însuși“). Dar aceasta nu trebuie să ducă la un patetism neîngrădit, la un zbucium „titanic“, la prevalarea subiectivismului și la o complaceră în tensiune, care sînt sîrăine lui Mozart și secolului al XVIII-lea pe el îl reprezintă — este drept, la treapta lui cea mai de sus. Și patetismul și zbuciumul, și tensiunea sînt prezente la Mozart, dar tind întotdeauna să se înscrie într-o ordine, într-o perspectivă armonioasă și echilibrată. Textul fundamental în această privință este scrisoarea trimisă de compozitor tatălui său, în timp ce lucra la opera „Idomeneo“: „Pasiunile, oricît de violente, nu trebuie exprimate niciodată pînă la dezgust; muzica nu trebuie să rănească niciodată urechea, nici în situațiile cele mai cumplite, ci trebuie să aducă mulțumire („Vergnügen“) să rămîna întotdeauna muzică“<sup>30</sup>). Această poziție-limită a lui Mozart, care corespunde întocmai momentului istoric, pune în fața interpretului probleme complexe, dificile dar pasionante. Și tot datorită ei, puține creații muzicale au suferit atîtea vicisitudini de interpretare ca cea mozartiană.

Secolul al XIX-lea nu a excelsat într-un stil adecvat de interpretare a lui Mozart — și lu-

29) Intră aci probleme de agogică, dinamică, frazare propriu-zisă și unele specifice viorii precum: calitatea vibrato ului, glissando, etc.

30) 26 septembrie 1781.

crul este istoricește foarte explicabil: era nevoie de perspectivă pentru așezarea lui Mozart în adevărata lui lumină. Ulibîșev constata în 1843, cu pătrunderea lui obișnuită, că „astăzi se caută în concertele mai mult virtuozul decât compozitorul — și în cele ale lui Mozart, el nu e de găsit în epoca unor Kalkbrenner, Moschelès, Thalberg și Liszt“<sup>31</sup>). La numele acestor pianiști am putea adăuga și numele marilor violoniști ai veacului — Rode, Spohr sau Paganini, mai tîrziu Bériot, Vieuxtemps sau Wieniawski, ale căror predilecții nu erau de natură să-i apropie de Mozart. Prodigioasele progrese ale tehnicii violonistice aveau efecte amețitoare și făceau ca lucrări precum sînt cele ale lui Mozart să pară cu totul desuete. Chiar un muzician de talia lui Joachim, interpretul ideal al lui Brahms și Beethoven, pare a fi dat puțină atenție aceluia care a fost unul dintre rarii compozitori de primă mărime, dotați cu o înțelegere profundă pentru vioară.

Interpreții secolului al XX-lea l-au „redescoperit“ pe Mozart. O dată cu aceasta, s-a ivit însă o nouă primejdie: imaginea unui Mozart gracil, manierist, fad — oscilînd între uscăciune și dulcegărie. Pentru a cînta Mozart și a „respecta stilul“, unii instrumentiști au crezut că e necesar să-și pună perucă. Urmele acestei tendințe se mai văd și astăzi; ele se pot discerne chiar, parțial, în execuțiile unor foarte mari violoniști din generația trecută, cum sînt Kreisler sau Thibaud, deși la ei erau încorporate într-o concepție artistică superioară și, ca atare, vii.

Marele nostru Enescu a fost unul dintre cei care au deschis ochii generațiilor mai tinere asupra adevăratelor dimensiuni ale creației mozartiene. Firea frămîntată, veșnic nemulțumită cu sine și în căutare de orizonturi noi a lui Enescu îl atrăgea mai mult către Beethoven și către marii romantici decât către Mozart. Cu toate acestea, Enescu interpreta adesea sonatele și concertele de Mozart, pentru care a scris și cadențe. Cu o intuiție adîncă, el venera în Mozart înainte de toate pe compozitorul dramatic, pe care îl declara „fără rival“. Și această concepție „dramatică“ se vedește și în interpretările enesciene ale sonatelor sau concertelor. De neuitat rămîn, pentru toți cei care l-au ascultat, execuții ca aceea a concertului în mi bemol major — cu învecinarea de impulsuri dirze și de duioșie din prima parte, cu extraordinara liniște și noblețe a adagio-ului, cu finalul ce împletea verva și nostalgia. O preferință marcată avea Enescu pentru sonata în mi minor, căreia îi dădea un impresionant relief. Admirabila temă a părții întîia, el o intona în pianissimo și într-un registru aproape incolor, fără vibrato, ca o adiere care ar fi venit de foarte departe. Motivul atacat, în forte, irumpea în schimb cu o forță elementară. Alternanțele patetice continuau de-a lungul întregii bucați, întrerupte numai arareori de horbota acelor spicatti, triluri și ornamente pe care Enescu le executa cu grația lui fi-

31) „Nouvelle biographie de Mozart“, vol. II, p. 299.

rească, inimitabilă. În pragul „dezvoltării“, aceeași temă se dezvăluia în tot tragismul ei: violonistul o modela cu pasiune, cu un arcuș energetic și extrem de flexibil totodată, dându-i o mare căldură și expresivitate printr-un vibrato intens. Pentru ca, după un șir de noi metamorfoze — ca sub încrucișarea unor lumini mereu schimbătoare — ea să răsară din tumult în cele din urmă, transfigurată, la fel de diafană ca și prima oară, dar respirând o nespasă duioșie, o înțelegere resemnată în care se răsfrîngea întreg drumul lăuntric de pînă atunci. Nimic galant sau frivol nu apărea nici în partea a doua — Tempo di minuetto — unde Enescu crea un climat de melancolie blîndă dar în același timp virilă, dintre faldurile căreia se desprindea evocarea senină a trio-ului în mi major, asemenea unui vis, unei făgăduințe de fericire. Și aci, aceleași alternanțe de pasiune și liniște, același contrast mare de colorit, același ton cînd depărtat, cînd extrem de prezent, vibrato-ul de naturile cele mai diverse, arcușul cînd „drept“, cînd frămîntînd adînc corzile. O asemenea amintire unică poate încerca mai curînd, credem, decît o definiție, să redea imaginea lui Mozart tălmăcit de Enescu. Muzicienii mai tineri, prin-

32) V. Imprimările concertelor nr. 4 și nr. 7 în re major, executate de J. Menuhin și dirijate de G. Enescu.

tre care se numără și J. Menuhin<sup>32)</sup> au putut învăța de la el că în Mozart freamătă o lume întreagă de stări lăuntrice, că a cînta Mozart nu înseamnă nici o pură demonstrație de perfecțiune tehnică, nici o limitare la registre scăzute de expresie, ci aceeași neconținută căutare de „onomatopее sentimentale“ care caracterizează, după cuvîntul lapidar al lui Enescu, orice muzică adevărată.

Unul dintre meritele de seamă ale violoniștilor de astăzi este o preocupare intensă pentru muzica lui Mozart și străduința de a găsi acel echilibru atît de gingaș între elementele complexe ale artei mozartiene: acuratețe tehnică totală, cantabilitate, rotunjime de ton, intensitate de sentiment, grație firească, măsură și armonie. Este peste putință să strîngi esențialul unor asemenea interpretări într-o formulare unică și să le reduci la un singur tip. Dar dincolo de ireductibilul unor interpretări diverse ca acelea ale lui Oistrach, Heifetz, Menuhin, Szigetyi, Stern ș.a. — se poate distinge într-însese, ca un fir conducător, tendința de a restitui muzicii lui Mozart toată plinătatea ei de înțeles uman și întreaga ei putere — acea putere despre care Goethe spunea că „va dăinui de-a lungul veacurilor și nu se va istovi niciodată“.



# Un manuscris Mozart în țara noastră

**I**n luna februarie a acestui an, d-na Alice Wilké, din București, a prezentat Academiei R.P.R. spre achiziționare un manuscris Mozart aflat în posesia sa și provenind de la familia editorilor André, a cărei descendentă este. Manuscrisul constă într-o unică foaie de hîrtie cu dimensiunile de 30,5 × 22 cm și cuprinde 12 portative dintre care șase sînt completate. După cum se poate vedea din primul moment, este vorba de două scurte cadențe pentru pian. Cea dintîi, intitulată „Cadenza per il Rondeau” cuprinde primele două portative, precum și începutul portativelor trei și patru. Pe portativul cinci este înscris titlul celei de-a doua cadențe: „Ferma nel Rondeau”, care urmează mai jos pe portativele șase și șapte. După fiecare dintre cadențe este adăugat, cu un scris evident ulterior, cîte un număr: 12 și 13. Între ele se află de asemenea însemnat cu o caligrafie și o cerneală diferite de cele ale manuscrisului: „Op. 4. L.1.” În josul paginii se află o pecete de ceară roșie

purtînd sigiliul: „C.A.A.”, iar sub ultimul portativ o iscălitură foarte vizibilă și citeată, cu caractere groase: „Julius André”. În spațiile libere dintre ultimele cinci portative se disting urmele unui scris decolorat, care se pot descifra foarte anevoie cu ochiul liber.

Calitatea pergamentoasă a hîrtiei și aspectul ei maculat de vreme; portativele, liniate de mîna cu o cerneală de culoare roșcată; tenta de un brun închis a cernelii, cu care sînt scrise notele, — perfect conservată, în contrast cu un scris mult posterior (1873), a cărui cerneală s-a decolorat aproape complet în urma expunerii la lumină; toate acestea, în afară de semnătură și sigiliu; arată că manuscrisul nu poate fi o contrafacere tîrzie, ci provine efectiv de acum cel puțin 150 de ani. Rămînea problema dacă acest manuscris este sau nu al lui Mozart, după cum atestă inscripția decolorată din josul paginii, care a fost parțial descifrată după cum urmează:



„Dass gegenwärtige Cadenza und Ferma zu einem Klavierkonzert von Mozart des unsterblichen Meisters eigene Handschrift ist bestätigt

Frankfurt a.M. 16 Okt. 1873

C. A. André“

(„Se adevărește că prezenta cadență și fermată pentru un concert de pian al lui Mozart este manuscrisul propriu al nemuritorului maestru“).

Mai multe elemente ne-au întărit de la început convingerea că această afirmație corespunde adevărului:

1. Pagina comportă 12 portative — întocmai câte se găsesc pe toate paginile manuscrite ale lui Mozart din epoca sa vieneză (1781—91), spre deosebire de pildă de cele din epoca de la Salzburg, care cuprind numai câte 10 portative. Această este și o primă indicație în ce privește perioada în care poate fi situat manuscrisul.

2. Titlurile — bizare la prima vedere, cu amestecul lor de limbă italo-franceză: „Cadenza per il Rondeau“ și „Ferma nel Rondeau“, sînt specifice mozartiene. Compozitorul scria în mod obișnuit titlurile lucrărilor sale în limba italiană, iar în loc de forma „rondo“ întrebuința foarte des — mai ales în aceeași perioadă vieneză — cuvîntul francez corespunzător: „rondeau“.

3. Toate particularitățile grafice ale notelor, literelor și cifrelor corespund întocmai cu cele ce se pot observa în manuscritele (reproduse în facsimile) din aceeași perioadă de maturitate a lui Mozart. Enumerăm pe cele mai importante, considerate ca semne distinctive de Georg Schünemann în lucrarea sa „Musikerhandschriften“ (pag. 41—56 și exemplele 35—51).

— Forma „cheilor“: cheia de sol cu o coadă alungită dedesubtul portativului; cheia de do (v. tactul 7, în bas — exemplu curios și caracteristic) formată din două linii orizontale între două duble trăsături verticale; cheia de fa (cu totul deosebită de forma ei actuală) ca un C larg, energic;

— Semnele dinamice; p pentru piano cu forma foarte caracteristică a literei (o despicătură în josul cozii); for. pentru forte; f-urile trasate simplu și sigur, din încrucișarea a două linii aproape drepte; aceste semne — foarte frecvente aci în tactele 10-13 — sînt urmate de două puncte (:), care se regăsesc și după alte indicații („adagio“, la fermată);

— Acolada distinctă care leagă două portative, bifată energic cu două linii în partea ei inferioară;

— Doimile conturate uneori din două trăsături, ca în tactele 5 (în bas) și 14 (mîna dreaptă);

— Pauzele de pătrimi, desfășurate mai mult orizontal, și cele de optimi, simple linii verticale ușor curbate;

— Coroanele duble care încadrează adesea notele din bas, deasupra ca și dedesubtul portativului;

— Scrisul: forma caracteristică a literelor d și g (v. cuvîntul „adagio“), R („Rondeau“) etc.; de asemenea cifrele 2 și 4;

— Așezarea celor trei diezi din armătură în ordinea do-sol-fa (care alternează la Mozart cu ordinea obișnuită astăzi fa-do-sol);

— Semnele caracteristice de la sfîrșitul fragmentelor.

S-ar putea adăuga și alte amănunte. În genere, această scriitură alertă, precisă și grăbită (v. de pildă însemnarea trîsurilor), spontană și uimitor de sigură, oferă un model inimitabil de „improvizație perfectă“, care numai la Mozart se poate întilni.

4. Rămînea de determinat compoziția pentru care au fost scrise aceste două scurte cadențe (cea de-a doua fiind o „ferma“, adică o foarte scurtă cadență prelungind un „punct de orgă“). Este vorba, evident, de o lucrare pentru pian și anume de un concert — singurul gen de compoziție pentru care Mozart a compus într-adevăr asemenea cadențe. Cele de față fiind scrise în tonalitatea de la major, era firesc să se raporteze la un concert în această tonalitate.

Mozart a scris două concerte pentru pian în la major: K.V. 414 (1782) și 488 (1786). Acesta din urmă — cîntat adesea — nu prezintă nici o înrudire tematică cu motivele întrebuințate în cele două cadențe. În schimb, cercetînd concertul nr. 8, K.V. 414 („Micul concert“ în la major, foarte rar executat) am constatat că în finalul său se regăsesc ambele motive care apar în cadențe. „Refrenul“ rondo-ului final este compus din următoarele trei motive:



După cum se poate observa, prima cadență este construită pe motivul al doilea (b) al acestui refren: el apare încă din măsura a doua la mîna dreaptă, apoi trece în bas, repetîndu-se pe trepte mereu mai înalte și întovărășit de un șir de doimi ascendente, în timp ce mîna dreaptă execută un tril prelungit. În cele patru serii

successive de acorduri de o expresie dramatică ce urmează (alternativ în forte și piano) se poate recunoaște (în bas, tactele 10 și 12) fragmentul al doilea, în optimi (y) din același motiv: pentru ca, înaintea trilului final, autorul să evoce motivul inițial al refrenului (a) : în tactul 14 se poate observa grupetto-ul și săritura caracteristică de coartă.

Cea de-a doua cadență, care nu este decît ornamentarea unui „punct de orgă” prelungit (pentru care motiv Mozart o și numește „ferma”), constă într-o rapidă gamă descendentă în șaiszeci pătrimi urmat de o repetare ascendentă a motivului prim din refren (a), care apare aici sub aspectul său inițial, atît ca ritm, cît și ca intervale și ornamentică.

În lucrarea sa „Mozart et ses concertos pour piano” (Paris 1939), C. M. Girdlestone observă, la capitolul consacrat concertului K.V. 414 în la major: „Mozart a scris mai multe cadențe pentru acest concert ...Manuscrisul unora dintre ele poartă pe verso schițe pentru celălalt concert în la — K.V. 488 din anul 1786, ceea ce poate servi la datarea lor” (vol. I, p. 152).

Foarte interesantă este nota lui St. Foix (W. A. Mozart; vol. III, Paris 1936, p. 325): „Mozart și-a dat osteneală să compună pentru acest concert (K.V. 414 n.r.) mai multe cadențe: două pentru prima parte, două plus un „punct de orgă” pentru andante și trei — dealtminteri foarte scurte — pentru final” (Deci opt în total, n.r.). Muzicologul francez adaugă: „Le manuscrit de trois de ces cadences figure dans le catalogue Liepmannsohn; Vente André no. 19”.

Faptul că aceste cadențe au rămas în majoritatea lor în colecții particulare (și inedite, după cum remarcă St. Foix în vol. V, p. 335) se explică prin redusă importanță ce li s-a dat în secolul trecut, pe cînd astăzi toți comentatorii recomandă interpreților să revină la ele ca fiind o mărturie a stilului mozartian, mai autentică

decît unele improvizatii ale unor muzicieni din alte epoci.

5. În ce privește familia André, istoricul său este strîns împletit cu acela al manuscriselor mozartiene. Descendent al unor Hughenoți stabiliți în Germania, Johann André, contemporan cu Mozart (1741—1799) a fost un excelent muzician și a întemeiat la Offenbach o importantă casă de editură. Fiul său, Johann Anton André (1775—1842) muzicolog cu renume, a achiziționat de la văduva lui Mozart, Constanze Nissen, toate manuscrisele ce se aflau în posesia acesteia și care au făcut gloria de editură André. Atestația ca și sigiliul (C.A.A.) de pe prezentul manuscris aparțin fiului său Carl August André (1806—1887), iar semnătura din josul paginii unui alt fiu, Julius André (1808—1880). (Ambii stabiliți la Frankfurt am Main). Unul dintre aceștia din urmă a dăruit manuscrisul nepoatei lor, Georgette André, care se afla temporar în Germania unde studia pianul, dar locuia în România.

Într-adevăr, tatăl acesteia, Eduard André, văr al lui Carl August și Julius, fusese adus în țară de domnitorul George Știrbey, ca profesor de muzică și preceptor al copiilor săi și căpătase în 1872 cetățenia romînă. De la Georgette André, manuscrisul Mozart a fost transmis fiicei și apoi nepoatei sale, d-na Alice Wilké. Îndeplinind o dorință expresă a familiei, transmisă din generație în generație o dată cu manuscrisul — și anume ca, dacă deținătorul documentului se va despărți de el, să-l remită Statului — d-na Wilké, l-a prezentat Academiei R.P.R. Astfel, colecția secției de „Stampe și Muzică” a Bibliotecii Academiei R.P.R. s-a îmbogățit cu un manuscris Mozart și toți cei care, la noi, au îndrăgit făptura genialului muzician pot avea sub ochi emoționantele trăsături ale mîinii sale.

M. RĂDULESCU





Aniversarea a 200 de ani de la nașterea lui Mozart a antrenat cele mai de seamă forțe artistice ale noastre și atit formațiile orchestrale sau de muzică de cameră cit și dirijorii, soliștii vocali și instrumentali, au avut o participare activă și meritorie la înfățișarea operei marelui compozitor.

De fiecare dată, sălile de concert au fost împlinite de mulțimea amatorilor — ceea ce înseamnă că muzica lui Mozart este departe de a „îmbătrini” și că dimpotrivă, după aproape două veacuri ea își păstrează întreaga prospețime și forță emoțională, întreaga putere de a interesa masa ascultătorilor.

Din nenumăratele manifestări ce au avut loc, recenzăm pe cele mai însemnate.

## Concertul simfonic al filarmonicii de stat „George Enescu”

La Ateneul R.P.R., maestrul Alfred Alessandrescu a dirijat un concert simfonic al Filarmonicii de Stat „George Enescu” cu concursul sopranei Arta Florescu și al violonistului Ștefan Gheorghiu.

Concertul a fost deschis cu uvertura la opera „Nunta lui Figaro”, care a fost executată avîntat și cu toată precizia cerută. A urmat Concertul în la major pentru vioară și orchestră pe care violonistul Ștefan Gheorghiu l-a interpretat de data aceasta cîntînd pe o vioară din cele rămase de la maestrul Enescu — un instrument făurit de apreciatul lutier francez Paul Kaul. Acest lucru s-a făcut simțit la audiență: tonul a apărut mai rotund și mai puțin aspru, în același timp mai penetrant.

Interpretul a frazat cu hotărîre și îngrijit Allegro inițial al lucrării, iar în partea mijlocie Adagio, a cîntat cu pondere, cu liniște. În mișcarea finală care este un tempo di minuetto — un tempo moderat — a fost însă mai nervos, mai grăbit, ceea ce a făcut ca minunatul triu în la minor, de inspirație populară maghiară, să nu apară în toată frumusețea lui.

Soprana Arta Florescu care își conduce vocea sa atît de clară, de justă și puternică, cu multă inteligență, a redat aria contesei cu strălucire și cu spirit. În ceea ce privește ariile Constanței (actul I din „Răpirea din Serai”) și Pa-

minei (actul II din „Flautul fermecat”) acestea au apărut, în ciuda sensibilității și muzicalității interpretei, mai puțin potrivite pentru posibilitățile sale vocale.

Acompaniind soliștii, maestrul Alfred Alessandrescu a creat acea ambianță orchestrală care să le permită deplina valorificare, sprijinindu-i permanent într-un chip eficient.

În Simfonia în mi bemol — lucrare monumentală care e socotită preludiul mării trilogii finale a lui Mozart — Dirijorul a imprimat justa notă romantică atît de caracteristică allegro-ului inițial; aceasta a fost continuată apoi în Andante, redat cu o poetică reverie. Energic și dinamic în Menuet, unde ritmurile au fost excelent păstrate, apoi vi-guros și antrenant în final, dirijorul Alfred Alessandrescu a realizat simfonia în stilul mozartian cuvenit.

Orchestra a fost bine acordată și s-a cîntat corect și cu mult avînt. Doar în final, unii suflători în instrumentele de lemn au avut o intrare necontrolată. Socotim că prezența mai frecventă a muzicii simfonice a lui Mozart în programele Filarmonicii ar fi — atît pentru apropierea ei de masa ascultătorilor cit și pentru exigențele de execuție fină, precisă, pe care le impune orcheștrantilor — bine venită.

J. V. P.

## Concertul festiv al orchestrei simfonice cinematografice

Către sfîrșitul lui martie, orchestra simfonică cinematografică a dat la Ateneul R.P.R., sub conducerea primului ei dirijor Edgar Cosma, un concert festiv Mozart. În cadrul acestuia au fost prezentate patru lucrări din diferite epoci de creație ale compozitorului: simfoniile „Pariziana” și „Praga”, Concertul pentru vioară (prea puțin cunoscut) „Adelaida” și motetul „Exsultate, jubilate”.

Simfonia „Pariziana”, compusă la Paris în 1778, reprezintă în creația mozartiană o etapă nouă, o orientare spre gustul francez de epocă: frazele muzicale sînt scurte și precise, expresia e mai directă, în același timp mai ușoară. Primul Allegro assai a fost redat, în ansamblul său, cu mult nerv. Dirijorul a imprimat ritmului caracteristic de marș ce apare în cursul mișcării, o eleganță sobră. S-au făcut remarcate viorile, în pasajele la unison, prin trăsătura lor unitară, prin siguranța execuției.

În partea mediană, andante, care are forma unui rondo, evidențierea mai puternică a contrastelor dinamice a dat relief refrenului, a întărit caracterul expresiv al muzicii, și, consecutiv, a mai atenuat din caracterul idilic al mișcării. În final, cîntat cu însuflețire, trăsătura contrapunctică a acestei mișcări a fost redată cu claritate. O notă pozitivă se cuvine violoncelelor, care au cîntat cu căldură, distingîndu-se cu deosebire în pasajele în care rolul lor era diferit de al contrabașilor.

A urmat apoi Concertul pentru vioară și orchestră „Adelaida” în interpretarea solistă a lui H. Brendier. Este o lucrare asupra căreia muzicologii au incertitudini. Este descoperită într-o colecție franceză particulară. (Dacă asemenea colecționari oferă la răstimpuri unele surprize plăcute, în schimb îndîrjirea egoistă cu care dețin adesea minunate comori de artă, fac ca ele să frustreze cîndamnabil marele

public de bucuria cunoașterii acestora). Concertul este „garantat”, de către muzicianul francez Robert Cassadesus, care l-a publicat în 1933, cel mult în privința părții solistice. Lucrarea prezintă de altfel afinități certe cu stilul marelui compozitor. Concertul este melodios, ușor, spumos. Interpretul solistic s-a achitat mai mult decât onorabil de sarcina sa. Henri Brendier este unul dintre cei mai activi violoniști concertiști, care a prezentat, în primă audiție, o seamă de lucrări ale compozitorilor noștri. El are o memorie excelentă și un repertoriu vast pe care îl interpretează cu siguranță. Tonul său, altă dată mai aspru și uneori acid, l-am aflat de data aceasta mult mai cald, iar frazarea mai îngrijită. Îndeosebi în partea mijlocie, adagio, H. Brendier a cântat cu poezie.

Execuția simfoniei „Praga” în care s-au cristalizat noile tendințe ale compozitorului către lucrări cu un conținut și mai înalt de idei și sentimente, cu un caracter mai grav, mai solemn și cu un spirit nou în orchestrație, ne-a dat măsura frumoaselor posibilități ale dirijorului de a adânci opera mozartiană și în același timp ale orchestrei, de a-i tălmăci intențiile.

Execuția a fost îngrijită. Edgar Cosma a accentuat carac-

terul solemn, pe alocuri dramatic, al adagio-ului introductiv. Allegro a fost redat cu o mare vivacitate iar finalul cu pasiune, cu forță convingătoare. Doar partea mijlocie, Andante (simfonia aceasta nu are menuet), credem că s-ar fi cerut realizată mai puțin idilic.

Un nivel artistic remarcabil a vădit execuția motetului „Exsultate, jubilate”, în interpretarea sopranei Yolanda Mărculescu. Lucrarea are forma unei mici simfonii fiind alcătuită dintr-un allegro, un andante precedat de un recitativ și un allegro final plin de strălucire, celebrul Alleluia.

Muzicală, inteligentă, interpreta a redat motetul în cel mai bun stil mozartian; chiar și în recitativ, ea s-a manifestat cu o expansiune pasionantă; cadențele finale din Alleluia, redată cu strălucire, i-au atras ovațiile sălii.

Concertul Mozart al Orchestrei simfonice cinematografice a dovedit că o asemenea formație, deși are în componența sa și diletanți — poate aspira la realizări valoroase. Munca serioasă și dăruirea sinceră a tuturor, în frunte cu dirijorul Edgar Cosma, le apreciem călduros.

J. V. I.

## Concertul orchestrei de cameră Radio

În seria manifestărilor organizate cu prilejul împlinirii a 200 ani de la nașterea lui Wolfgang Amadeus Mozart, concertul din 19 aprilie dirijat de Iosif Conta a prezentat un deosebit interes, consemnând apariția unui nou ansamblu simfonic în viața noastră de concert: Orchestra de cameră Radio.

Alcătuirea unei orchestre de cameră a mai fost încercată cu câțiva ani în urmă de către maestrul Silvestri, fără succes însă, din cauza obligațiilor curente ale membrilor Filarmonicii, din rîndul cărora au fost atunci aleși componenții ansamblului. Orchestra de cameră Radio, de fapt o „selecționată” a celor două formații, simfonică și de studio, ale posturilor noastre de Radio, are mai multe șanse de viabilitate. Concertul de debut alcătuit numai din lucrări de Mozart, a constituit un examen foarte serios care a pus în valoare posibilitățile formației și perspectivele ei de dezvoltare. Ansamblul este format din instrumentiști de valoare, vedește o capacitate de omogenizare depășind așteptările și se remarcă printr-un echilibru bun între compartimente.

Dirijorul Iosif Conta a prezentat un program alcătuit în cea mai mare parte din lucrări cunoscute: Mica serenadă în sol major, Andantele în do major, Concertul în re major pentru flaut și orchestră, solist fiind profesorul Vasile Jianu și Concertul în la major interpretat de pianista Maria Fotino. În încheiere a fost executată o lucrare pe nedrept uitată: Simfonia nr. 25 în do major, „a trilurilor”.

Pe profesorul Vasile Jianu l-am ascultat cu încântarea pe care ne-o dă totdeauna acest artist de clasă cînd interpretează muzica lui Mozart. A devenit superfluă o enumerare a calităților lui Vasile Jianu sau o subliniere a excepționalei însușiri a interpretului în înțelegerea spiritului mozartian. Totuși, nu putem să nu amintim frumusețea suptului lui Vasile Jianu, mult mai clar și mai rotund decât atunci cînd l-am ascultat pentru ultima oară interpretînd concertul în re major, în festivalul Mozart dirijat de L. Somogyi. Din păcate, acompaniamentul orchestrei deficient prin unele intervenții imprecise, prin decalaje și în general printr-o anumită uscăciune, a dăunat execuției.

Mai sigur, deși uneori de un volum sonor exagerat, a fost acompaniamentul orchestral al concertului în la major. Maria Fotino a văzut în paginile acestui concert un Mozart romantic de mare sensibilitate interioară și a știut să-l și

redea. În Andante, mai ales, o pagină cu adevărat prebeethoveniană, Maria Fotino a știut să creeze printr-o frazare generoasă și printr-un tușeu sensibil și delicat care realizează într-un fel un „vibrato” pianistic, momente de profundă și autentică emoție artistică.

Dirijorul Iosif Conta este cunoscut publicului prin cîteva concerte date împreună cu orchestra Radio și cu unele Filarmonici din provincie. Tinărul șef de orchestră are calități reale: stăpînește ansamblul, știe ce vrea să ceară, aprofundează lucrările și tinde către o execuție stilistic îngrijită. Evident, nu toate intențiile sînt realizate, dar ascultătorul poate bănui cum va evolua în viitor artistul în fața unei formații mai experimentate. Ca mai toți tinerii dirijori care au studiat cu maestrul Silvestri, Iosif Conta se desface cu greu de tentația de a prelua interpretarea profesorului. Din felul de a dirija al lui Iosif Conta — și bineînțeles nu este vorba numai de gestică ci în primul rînd de concepție — reiese clar influența puternică a maestrului asupra elevului. Acesta este un lucru bun, în măsura în care tinărul șef de orchestră nu abdică de la căutările proprii. În execuțiile lucrărilor lui Mozart, s-a putut constata mai ales în Mica serenadă, tendința de a reedita unele nuanțe și procedee de frazare ale maestrului Silvestri, care lipsite de logica intimă, dictată de sensibilitatea personală a artistului, rămîn puș exterioră, fără justificare.

Dirijorul a încercat realizarea unei clare opozitii între pasaje de pian, redată cu suavitate și cele de forte în care însă orchestra aplicînd un arcuș prea puternic a sunat aspru (de pildă în Menuetul din Mica serenadă).

Mai aproape de precizia delicată a stilului mozartian a fost Simfonia Trilurilor, în special Finalul, redat cu vervă și siguranță.

Omogenitatea orchestrei a fost intrucîva diminuată de suflători, care, imperfect accordați, s-au integrat mai puțin în ansamblu. În orice oaz, formația străduindu-se să capete mai multă coeziune și o înțelegere a importanței detaliului perfect realizat, are posibilități serioase de devenire. Aceasta cu condiția să lucreze continuu cu un dirijor permanent, care ar putea fi chiar un tinăr.

Astfel, dirijorul ar crește împreună cu formația specializată treptat într-un anumit repertoriu, justificînd prezența unei orchestre de cameră în viața noastră de concert.

RADU GHECIU

În fața realizării artistice a Corului și Orchestrei Radio, care sub conducerea lui Constantin Silvestri a interpretat partiția Mării Misse în do minor, auditorul a încercat un profund sentiment de recunoștință pentru munca serioasă și plină de răspundere a interpreților datorită cărora sub cupola Ateneului R.P.R. a putut să răsunе una din cele mai impresionante creații vocal-simfonice ale marelui maestru, necunoscută pînă acum la noi.

Se poate spune că evenimentul dominant al manifestărilor muzicale desfășurate în țara noastră sub semnul „Anului Mozart” a fost executarea într-un șir de 3 concerte (joi 26, duminică 29 ianuarie și miercuri 1 februarie) a Mării Misse în do minor.

Această primă audiere a fost pregătită cu ardoare și pasiunea frumosului, caracteristice dirijorului C. Silvestri, care a izbutit să închege într-un tot artistic unitar forțele interpretative ale Corului și Orchestrei Radio cu ale Cvartetului vocal al Filarmonicii de Stat „George Enescu”.

Prin această valoroasă realizare (adăugată la talmăcirea în anii trecuți a Missei Solemnis de Beethoven și a „Requiem-ului” de Mozart), Constantin Silvestri a marcat un moment de seamă în viața artistică a țării noastre și chiar a țărilor vecine și prietene, căci unul din concertele în care Marea Missă a fost executată, s-a transmis din sala Ateneului R.P.R., pe calea undelor, într-o țară cu o veche și prestigioasă tradiție mozartiană, în R. Cehoslovacă.

Iată dar cum un eveniment muzical românesc, îmbracă în noile condiții de înfrățire a popoarelor în frontul păcii și democrației, o semnificație internațională, muzicienii români încordindu-și forțele și înălțându-și spiritul pentru a da viață unei capodopere mozartiene, ce face parte din tezaurul artistic comun al tuturor popoarelor lumii.

Concretizată prin efortul merituos al masei corale și instrumentale, care s-a mlădiat după cerințele subtile și totodată puternice și iscoditoare sale gândiri, realizarea dirijorului C. Silvestri ne apare cu atît mai însemnată cu cît Marea Missă este o culme a creației mozartiene, a căreia redare reclamă un aparat vocal și orchestral matur și o pedagogie dirijorală de prim ordin.

Și trebuie spus că, în linii generale, Corul Radio a dat un frumos examen de maturitate, iar orchestra a cîntat cu o claritate a frazării și o calitate a sonorității pe care nu i le cunoșteam în trecut. Fără a diminua meritele formațiilor Radio, putem spune că în mod neîndoielnic, concertele în care ele au executat Marea Missă de Mozart, constituiesc adevărate culmi, de unde nu le va fi îngăduit coriștilor și orchestrașilor decît să meargă înainte, urcînd tot mai sus.

O interpretare trebuie judecată în raport cu semnificația și problematica operei talmăcite, căci incontestabil nu e tot atît de greu să redai zbuciumul sufletesc al unui Hamlet sau Oedip sau dilemele unui erou dintr-o comedie ușoară. Puterea de influență a unui mare tragedian asupra publicului poate fi egală din punct de vedere al rezultatului artistic, cu aceea a unui actor de operetă, dar mijloacele de care se servește cel dintîi sînt mult mai complexe, angajamentul forțelor sale morale, intelectuale și artistice mai adînc decît la cel din urmă și însăși aceste forțe de o calitate mai înaltă.

Meritele Corului și Orchestrei Radio apar cu atît mai demne de recunoaștere cu cît adîncimea, bogăția și amploarea operei interpretate, o situează printre capodoperele unuia dintre marile genii ale poeziei și dramei muzicale.

Într-adevăr, Marea Missă în do minor este un epos muzical de proporții neobișnuite față de cele 15 messe ce o preced, scrise în perioadă salzburgică, în cadrul obligațiilor de compozitor al curții arhiepiscopale.

În această lucrare, textul liturgic adaptat de compozitor este doar veșmintul circumstanțial al unei impresionante

viziuni a pătimirilor, durerilor, bucuriilor și nădejdlor omninerii în „lupta ei veșnică pentru cucerirea fericirii” cum caracterizează atît de pregnant și poetic substratul filozofic al Mării Misse, muzicologul și cercetătorul devotat al creației marelui maestru, H. Abert.

Născută dintr-un impuls pur moral, al inimii compozitorului, neprovocată deci de o comandă ecleziastică, Marea Missă este un imn de recunoștință închinat vietii care biruie moartea, o dramatică evocare a suferinței legate de această înfruntare, o lirică și mingiitoare spovedanie a speranțelor ce renasc veșnic în sufletul omului, ori de cîte ori viața și fericirea îi sînt amenințate. Grandioasa lucrare s-a născut în focul chinuitoarei stări în care se afla compozitorul, în timpul unei grele boli a logodnicei sale Constanța și e desigur interesant de considerat faptul că o trăire atît de personală, de individuală, se obiectivează prin forța creatoare a unui geniu într-o operă de artă de mare valoare, în a cărei substanță se îmbină arta severă a contrapunctului nord-german și omofonia, contopite în atmosfera suavă și elegiacă ce constituie aportul specific pe care Mozart îl aduce în lumea muzicii.

Tocmai această plămădă de stiluri, ce caracterizează epoca cuprinsă între 1782 și 1785 cînd Mozart studia, reorchestra și dirija creațiile haendeliene și cînta la clavecin și orgă fugile cantorului de la Thomas Kirche, constituie dificultatea esențială a redării artistice a Mării Misse, care este un mozaic de stiluri sudate într-o splendidă și armonioasă unitate.

Adoptînd stilul contrapunctului sever, folosind ample vărsări de polifonie și un stil armonic cu bogate etajări, ceea ce determină scindarea corului în cinci și chiar opt partide (cor dublu), Mozart nu arhaizează ci rămîne original; nu cade în epigonism, ci creează; nu imită ci dă glas lumii sale lăuntrice îmbogățită și lărgită prin contactul cu universul lui Bach și Haendel, în care genialul maestru din Salzburg a știut să vadă dincolo de viața formelor, intensă viață lăuntrică ce determină robusta și mlădioasa polifonie nord-germană. O bună interpretare asigură recunoașterea stilului mozartian, chiar în acele lucrări în care se manifestă ceea ce muzicologia germană denumeste „capacitatea de asimilare a lui Mozart” și acest lucru constituie meritul principal al interpretării Corului și Orchestrei Radio.

Corul pe cinci voci „Credo” și dublul cor „Sanctus”, secvența „Gloria” care păstrează reminiscențe din corul „Alleluia” din Messias-ul lui Haendel, cvartetul vocal „Benedictus” evocînd poezia polifoniei suple a marelui Bach, capătă în cadrul Mării Misse o rezonanță proprie, mozartiană, pe care gîndirea dirijorului a știut să o sublinieze, relevînd ceea ce e propriu în fraza mozartiană, în coloritul orchestral și în tratarea masei corale.

Din păcate, tot ceea ce Mozart a compus în cîntec și spre lauda soției sale Constanța (în general lucrări în stil contrapunctic) a rămas ca și Marea Missă în do minor, neterminat.

În 1901, Georg Alois Schmit (1827—1902) a dat o formă definitivă Mării Misse în do minor (K.V. 427). Asupra modului cum au fost împînjinite golorile partiturii originale, prin împrumuturi din lucrările de tinerete ale maestrului (corul pe 4 voci „Crucifixus” din K.V. 21, corul „Et resurrexit” din K.V. 139 și 323, solo-ul de tenor „Et in spiritum sanctum” din K.V. 262; corul pe 4 voci „Credo in unam sanctam” din K.V. 322 și 327 și chiar prin adausul unei secvențe a editorului A. Schmitt „passus et sepultus”), H. Abert ridică serioase obiecții critice și chiar auditorul profan recunoaște intuitiv amixtiunea în desfășurarea discursului muzical, a unor elemente tematice și a unor formule ale acestora, ce corespund unor faze variate ale uimitoarei evoluții creatoare a lui Mozart.

Din acest punct de vedere, Marea Missă în do minor nu poate fi comparată ca unitate a inspirației și a stilului cu „Requiemul”, întregit cu pietate și bun gust artistic de devotatul elev al maestrului Xaver Süssmayer, care pătrunsesse toate tainele scriiturii mozartiene și care a completat părțile ultime (5) ale grandioasei Misse funebre prin reluări și amplificări ale elementelor tematiche deja existente în primele 7 părți ale lucrării.

C. Silvestri a știut să reliefeze cu o temeinică cunoaștere a partiturii, cele cinci părți ale Marei Misse, împărțite în 18 numere din care numai 12 sint corespunzătoare istoricește fazei creatoare în care se afla autorul în 1782, când a compus-o.

De la începutul lucrării, corul și orchestra au tradus intențiile creatorului, pătrunse în adâncime de dirijor. A fost un moment impresionant atît în intonarea de către orchestră a motivului dureros și posomorit ce deschide prima parte „Kyrie”, cit și în felul în care corul părea că-și înalță vocea din însăși străfundurile durerii omenești, intrînd disciplinat, dar în același timp cu o înfiorată emoție, în acțiunea muzicală. Tema cu intonații dureroase și nobile din „Kyrie” a creat o mare tensiune emotivă, a stabilit o atmosferă prielnică urmării cu interes a lucrării. C. Silvestri are, printre alte calități, o admirabilă pătrundere a caracterului tematic. El știe să creeze contraste, să reliefeze varietatea ideilor muzicale nu numai prin ritm și măsură dar și prin armonie, colorit sonor și nuanțare fină. Astfel, după atmosfera întuneoată a secvenței „Kyrie eleison”, printr-un dozat crescendo el ajunge la acea ușoară iluminare, cînd soprana urmată de cor întonează episodul median al părții introductive, „Christe eleison” după care corul și orchestra împărțindu-se din emoția dirijorului, revine din nou la motivul inițial dar de astă dată sonoritatea e diferențiată, totul răsunînd mai învăluit, mai depărtat. Stăpînindu-și emoția firească a începutului, soprana Emilia Petrescu a redat cu lirism impreciația din „Christe eleison” în care melodia e aproape recitată.

Cu strălucire și elan haendelian a atacat masa corală „Gloria” și am admirat faptul că spre deosebire de marile fugi și mișcări fugate din „Requiem”, luate într-un tempo prea viu, tempo-ul de astă dată moderat, a servit clarității cu care vocile s-au angajat în țesătura contrapunctică. În această parte corală s-a realizat un frumos contrast, generator de emoții, în momentul apariției unei a doua idei muzicale ce însoțește cuvintele „et in terra pax hominibus”.

Episodul imnic „Laudamus te” incredințat mezzo-sopranei Elena Cernei, este o arie de o strălucire italiană, virtuoză și spectaculoasă.

Deși partitura e presărată cu pasaje dificile de coloratură, am fi dorit să nu simțim efortul cîntăreței, a cărei voce ne-a sunat de astă dată străină de timbrul ei cald și învăluit, cunoscut din alte concerte. Nu este ușor să cînti o asemenea arie, dar cînd o cînti, ea trebuie să pară auditorului ușor de cîntat, căci nimic nu e mai ostil emoției artistice, decît senzația că artistul luptă fără a învinge greutățile execuției. Corul „Gratias” pe 5 voci ne-a impresionat prin omogenitatea sonoră și nuanțarea care n-a depășit intensitatea dinamică de „forte”. În schimb, duetul de la nr. 5 dintre soprano și mezzo-soprano, „Domine” nu s-a remarcat prin justetea intonației mai ales la mezzo-soprano, iar cîntărețele au lăsat impresia că se stingheresc. Corul dublu „Qui tollis” și corul pe 4 voci „Cum sancto spirito” au constituit momente de mare tensiune emotivă în desfășurarea execuției.

Fără a intra în detaliul celor 18 părți ale Missei, în cuprinsul cărora sint de deosebit părți imbinat cu episoade corale ample, putem spune că vocile bărbătești ale Corului Radio au tendința de a acoperi vocile feminine, oreînd astfel un dezechilibru ce se remarcă îndeosebi atît în părțile armonice cit și în cele polifonice, unde vocile superioare fiind supuse la efort, sună adesea aspru. Este o problemă de dozare și echilibrare a sonorității partidelor, care a fost în general frumos rezolvată, dar asupra căreia un cor nu trebuie să considere niciodată că și-a încheiat munca. Realizarea orchestrei este, cum arătăm la început, cu totul demnă de a fi subliniată, deși efortul acesteia nu poate fi în nici un fel comparat cu acela al corului, Orchestra Radio are un trecut și o experiență importantă. Ea a abordat partituri înfinit mai dificile decît aceea a interludiilor și părților

acompaniament ale Missei în do minor. Dar niciodată, această orchestră n-a realizat o asemenea calitate artistică a sonorității, ca în timpul execuției Marei Misse în do minor. În această privință, meritul revine dirijorului care se situează printre cei mai exigenți artiști ai calității sonore. Cvartetul vocal al Filarmonicii „George Enescu” alcătuit din Emilia Petrescu, Elena Cernei, Aurel Alexandrescu și Alexandru Voinescu, a avut o amplă participare la realizarea Missei în do minor, fiecare din componenții lui executînd părți solistice și părți de ansamblu și un singur cvartet „Benedictus”.

S-a remarcat soprana Emilia Petrescu, îndeosebi în acel înălțător episod final „Agnus dei” unde corul pe patru voci dialoghează cu vocea cîntăreței. Un merit deosebit revine dirijorului corului Gheorghe Danga, dar în egală măsură și pianistului-clavecinist Nicolae Rădulescu, corepetitorul și pedagogul Cvartetului vocal al Filarmonicii de Stat „George Enescu”.

Orice interpretare cu adevărat creatoare se întemeiază pe text și pe tradiție. Puterea de emoționare a unei interpretări își află izvorul în personalitatea interpretului, în acel amestec de talent, fantezie, cultură și știință capabile să dea viață unei operă de artă.

Din acest punct de vedere, interpretarea dată Marei Misse în do minor de Corul și Orchestra Radio, sub conducerea muzicală a lui C. Silvestri a fost emoționantă pentru că s-a bazat pe respectul textului și al tradiției!

V. CRISTIAN

★

La 1 aprilie a.c., a avut loc la Timișoara un festival închinat lui Mozart, cuprinzînd în prima parte a programului, Simfonia în sol minor și în partea secundă, „Requiemul”.

În creația marelui compozitor, ambele lucrări ocupă un loc de frunte, prima fiind o piatră de temelie în literatura simfoniei, atît prin ideile muzicale cit și prin maturitatea tehnicii componistice, iar cea de a doua una din cele mai expresive lucrări ale lui Mozart, redînd prin monumentalitatea ei arhitectonică, un conținut adînc, de un puternic tragism, împletit și cu momente de o deosebită sensibilitate cum sint „Lacrimosa” și „Benedictus”.

Printr-o muncă intensă, căreia i s-a adăugat elanul muzicienilor, concertul a putut satisface pe deplin pe auditori. Conducerea muzicală a aparținut dirijorului permanent, Mircea Popa iar în partea de doua și-au dat concursul cei doi dirijori de cor: prof. Mircea Hoinic și prof. Ion Romînuț, precum și soliștii Gaby Ganea (soprană), Titus Moraru (tenor), Mircea Mavrodin (bas) de la Opera de Stat din Timișoara și Martha Bugariu (alto), absolventă a Conservatorului din Cluj.

Simfonia a fost interpretată la un înalt nivel tehnic și cu o intuire subtilă a stilului, îndeosebi în părțile 1 și 3. Nu s-ar putea spune despre celelalte părți că au prezentat lipsuri tehnice, dar o oarecare lipsă a contrastelor în Andante și în final au scăzut în parte strălucirea expresiei generale.

Interpretarea Requiemului a fost o revelație, atît prin concepție cit și prin trăirea lăuntrică și eliminarea oricăror efecte exterioare. Sobrietatea a fost calitatea esențială a execuției. Corul Filarmonic, pus la o grea încercare, a reușit să emoționeze pe auditori, fiind bine instruit de cei doi maeștri de cor. O mențiune deosebită trebuie dată interpretării grandioasei duble fugi la patru voci (Kyrie eleison), cu expunerea clară de către coriștii la bas și alto a celor două teme; de asemenea, „Lacrimosa” a fost una din părțile cele mai izbutite atît prin nuanțele adecvate cit și prin înaltul grad de sensibilitate la care s-a ridicat.

Soliștii Gaby Ganea, Titus Moraru și Mircea Mavrodin au adus o contribuție de seamă la izbînda concertului, reușînd de cele mai multe ori să se apropie de stilul lucrării printr-o muzicalitate fină, înlăturînd în parte tendințele muzicii de operă. Martha Bugariu care a debutat cu această ocazie, s-a distins printr-o voce bine timbrată, cu un volum mare și am putea spune că a fost cea mai apropiată de o adevărată talmăcire a genialei lucrări. Totuși unele

lipsuri trebuie remediate la o reluare a lucrării; unele accente dramatice de operă în cvartetul vocal, pe lângă faptul că sint discordante, nu dau omogenitate; o mai mare adâncire în „recordare”, printr-o nuanțare mai bogată, ar fi în atmosfera Requiemului.

Conducerea Filarmonicii în frunte cu Lucian Gropșeanu, îi revin merite și în legătură cu acest al doilea festival închinat lui Mozart (înainte cu câteva săptămâni, tot sub bagheta lui Mircea Popa, s-a executat cu succes simfonia „Jupiter”, Serenada în re major și Concertul în la major în reușita interpretare a pianistului Miron Șoarec).

DORU POPOVICI

★

Calde cuvinte de laudă și admirație se cuvînt Orchestrai de cameră a medicilor din București, tinărului dirijor Mircea Cristescu și Filarmonicii de Stat „George Enescu”, care a ajutat această nouă formație artistică să debuteze în seara zilei de 11 iunie 1956, pe estrada Ateneului și să realizeze, în condiții remarcabile, un bogat program compus din creații reprezentative ale variatului tezaur muzical al lui Mozart, închinat bicentenarului genialului compozitor.

În întreaga execuție a programului s-a vădit, pe de o parte seriozitatea și disciplina ansamblului, iar pe de altă parte, entuziasmul sincer și devotamentul pe care acest colectiv de amatori — care numără 28 de medici — îl pune în slujba artei muzicale.

Orchestra a mai impresionat atît prin calmul instrumentiștilor, prin justetea intonației, prin claritatea expresiei cit și prin strădania de a reda stilul mozartian.

Desigur că vremea va înlătura timiditatea violonceliștilor, va imprima o mai mare forță de expresie violinelor, va rotunji sonoritatea coardelor și va da posibilitatea dirijorului să realizeze cu cea mai mare justete temei indicate.

Cu multă plăcere am ascultat în prima audiție Simfonia în si bemol (K. V. Anhang 4 nr. 216) ca și Rondo-ul

pentru pian și orchestră nr. 28 în re major, în care solistul dr. Mihai Constantineanu a mișcat prin muzicalitatea și sinceritatea interpretării.

Cîntăreț cu deosebite resurse artistice, cunoscut — mai cu seamă — din recitalurile sale de lieduri, dr. Gabriel Popescu-Năruja a executat dificila arie a lui Leporello, din „Don Juan” și aria lui Figaro din „Nunta lui Figaro”, punînd în slujba redării conținutului acestor lucrări, o frază inteligentă și o dicțiune clară. A fost mult apreciat de public, în special în aria lui Figaro.

În partea a doua a programului s-a executat, cu concursul unui grup coral de cameră al Filarmonicii „George Enescu”, „Requiemul” în re minor. Micul ansamblu vocal — numai 18 femei și 16 bărbați — a vădit o bună omogenitate și suplete, îndeosebi la grupa sopranelor și a altelor, impresionînd adînc auditoriul. (Dirijorul corului Vasile Pîntea).

La izbînda realizării Requiemului a contribuit și cvartetul vocal compus din: soprana Carmen Cristescu — o voce mică dar clară și bine condusă — altista Ludmila Al. George, tenorul Victor Popovici — care se află în plin progres vocal și interpretativ — și basul Ion Samoil — corect și plăcut în registrul înalt și mediu dar slab în registrul grav. Cvartetul a sunat bine încheiat în „Recordare” și „Tubamirum”.

Orchestra, completată cu suflători ai Filarmonicii „George Enescu”, ca și ansamblul coral au răspuns cu însuflețire indicațiilor dirijorului.

Elevul maestrului Constantin Silvestri, dirijorul Mircea Cristescu, a fost primit cu multă simpatie de public și răsplătit cu puternice aplauze. El a dovedit multă sensibilitate, mult simț al ritmului și o înaltă probitate profesională, dirijînd fără partitură Simfonia și Requiemul. De asemenea, subliniem justul echilibru păstrat în tot timpul execuției, între grupele orchestrale, între orchestră și cor, ca și elanul și emoția artistică transmise executanților și de către aceștia auditorului.

AL, COLFESCU

## Piese instrumentale în interpretarea lui G. Halmos

În cadrul comemorării bicentenarului Mozart, pianistul Gheorghe Halmos a interpretat la Dalles un program de sonate închinat marelui muzician.

În alcătuirea programului, pianistul a fost călăuzit credem de gîndul de a prezenta lucrări ale marelui compozitor ce poartă în ele semnificația tratării unor probleme de profunzime, deșteptate de aspectele dramatice ale vieții.

Începînd cu austeră Sonata în fa major (K.V. 533—494), cîntînd rînd pe rînd populara sonată în la major (K.V. 300), cele două rondouri în do major și în la minor și sfîrșind cu sonata în la minor, George Halmos a izbutit să contureze imaginea unui Mozart mai puțin exuberant, dar mai adînc.

Întregul recital a pus în lumină sobrietatea și gîndirea analitică a lui Halmos, care s-au concretizat, prima în linia mare a interpretării, a doua în cizelarea amănuntelor.

În primele două părți ale Sonatei în fa major, Halmos a dezvăluit în imagini severe și grandioase, ecouri ale artei marilor polifoniști (îndeosebi J. S. Bach), caracterul meditativ profund al temelor principale, îndrăzneala tratării armonice (care apropie de altfel sonata de stilul matur al lui Beethoven). Scrise la Viena în 1788, Allegro-ul în fa și Andantele în si bemol marchează o nouă orientare în muzica de pian a lui Mozart. Fugatto-ul instrumental al primei mișcări se desfășoară pe o temă simplă, enunțată la început fără acompaniament. Prin trecerea temei la diferiți voci, către registrul grav și amenințător al basilor, prin acordurile profunde susținute de mina stînoasă, în sfîrșit prin nenumăratele imitații, se încheagă semnificația dramatică a lucrării redată cu putere de pianist. Aceeași atmosferă a fost păstrată de Halmos și în Andante.

Cit despre final, a cărui nepotrivire de stil cu celelalte părți este izbitoare (acest rondo în re major fusese scris

de Mozart cu ani înainte și atașat mai tirziu primelor două părți), el a înfățișat o bruscă seninătate, interpretul sesizînd contrastul de sentiment pe care îl reprezintă compoziția. Redarea pianistică s-a caracterizat printr-o extremă simplitate.

Am ascultat apoi Sonata în la major. Scrisă la Paris și vădit influențată de stilul francez, ea a fost numită de compozitor „Sonata galanteriei”.

Atît de des compromisă de elanurile începătorilor stîngaci, lucrarea devine cu atît mai atrăgătoare într-o bună execuție. Tema armată de cele 6 variațiuni a prilejuit lui Halmos momente de mare expresivitate ca de pildă în expunere, acea insistență pe același sunet (în prima variațiune), mai departe murmurul gîngăș al basilor, întrerupt pe alocuri de accente rupte, parcă mușcate, apoi continuitatea mișcării rezultată din încrucișarea miinilor care s-a tradus într-o curgătoare înlănțuire melodică și o pulsație ritmică egală. Ar fi fost însă necesară o mai mare plasticitate, potrivită expresivității și adîncimii muzicii lui Mozart.

Această observație se poate extinde și asupra celorlalte piese din recital. În Menuet, Halmos a evidențiat chiar de la început intrarea plină de demnitate, urmată de o cantilenă apropiată de stilul cîntatului vocal. Finalul, vestitul marș turc, este de fapt un rondo francez, care se încheie cu o codă „alla turca” scrisă de Mozart mai tirziu; el a prilejuit o virtuoaasă desfășurare a tehnicii pianistice. În execuția acestui final (ca de altfel în întregul recital) s-a remarcat grija pianistului față de individualitatea miinii stîngi, ale cărei intervenții au fost uneori de o mare expresivitate (partea I-a a Sonatei în fa major, partea a II-a a sonatei în la minor), altele însă cam forțate. Marșul turc a fost cîntat într-un tempo foarte rapid.

Menționăm frumusețea singularului rondo în la minor, care pare a fi mai degrabă o revenire tainică, în accentele legănate ale unei siciliene.

Interpretarea acelor lucrări pianistice pe care Mozart le-a denumit „rondo”, fie că ele au un caracter independent, fie că fac parte dintr-o sonată, necesită evidențierea freamătului delicat al imaginilor de o tulburătoare simplitate și poezie; unul din cei mai mari interpreți ai muzicii mozartiene, Edwin Fischer, spunea că atunci când a simțit tremurul unui pui de vrăbie prins în mina sa, a înțeles cum trebuie cântat un rondo de Mozart.

Această spontaneitate cuceritoare i-a lipsit lui Halmos, și nu numai în rondo-uri. Întregul recital a pus în lumină gândirea profundă a pianistului clujean, care scotocise cele mai ascunse unghere ale muzicii, înfățișând un Mozart con-

vingător în zbuciumul său, dar insuficient de înaripat.

Concertul s-a încheiat cu Sonata în la minor, care la rindul ei, manifestă o bruscă evoluție a stilului lui Mozart, evoluție înfăptuită sub influența noilor impresii culese la Paris.

De un adevărat patetism a apărut linia melodică descendentă, ce se desfășoară dedesubtul unui trîl cu o puternică semnificație dramatică (partea II-a). Presto-ul (partea III-a) a încheiat strălucitor recitalul.

În supliment, pianistul a interpretat impresionantă fantezie în re minor. Așteptăm să reîntîlnim în concertele Capitalei pe George Halmos care ne va dezvălui cu siguranță noi laturi ale posibilităților sale în domeniul interpretării pianistice.

ADA BRUMARU

## Din țară și de peste hotare

### Ședința solemnă

### organizata de Comitetul

### „Pro Mozart”

Comitetul „Pro Mozart” a organizat în sala Ateneului R.P.R. o ședință solemnă consacrată geniului marelui compozitor al veacului al XVIII-lea. Cu acest prilej prof. George Breazu a prezentat în cadrul unei ample conferințe viața și opera lui Mozart, iar un număr de artiști au înfățișat auditoriului mai multe creații mozartiene dintre cele mai reprezentative.

### La Uniunea Compozitorilor

În cadrul ședinței Comitetului lărgit al Uniunii Compozitorilor din R.P.R. din 15 martie a.c. organizată în scopul orientării eforturilor creatoare și științifice ale membrilor Uniunii pe drumul trasat de documentele celui de al II-lea Congres al P.M.R., compozitorul Ion Dumitrescu, prim secretar al Uniunii Compozitorilor, a ținut un cuvînt omagial cu prilejul bicentenarului W. A. Mozart. Vorbitorul a scos în evidență marea personalitate a acestui muzician, relevînd aspecte ale eforturilor cu care Uniunea Compozitorilor cinstește memoria sa.

\*

La 30 mai a. c. o delegație de muzicieni romîni — alcătuită din compozitorii Ion Dumitrescu, prim secretar al Uniunii Compozitorilor, Alfred Mendelssohn, secretar al Uniunii Compozitorilor, Zeno Vancea, Paul Constantinescu,

Marțian Negrea și prof. George Breazu — a plecat la Viena pentru a participa la lucrările Congresului internațional de muzicologie „Anul Mozart”.

### La Academia R.P.R.

Academia R.P.R. a comemorat în ziua de 30 martie 1956 printr-o ședință festivă împlinirea a 200 ani de la nașterea lui Mozart. Ședința, prezidată de acad. prof. Iorgu Iordan, s-a bucurat de participarea membrilor Academiei R.P.R. și a numeroase personalități ale artei și culturii.

A mai fost prezent însărcinatul cu afaceri al Austriei la București, d. A. Filz. Ședința s-a deschis cu conferința acad. Mihail Jora, maestru emerit al artei din R.P.R. care a vorbit despre „Universalitatea muzicii lui Mozart”. Vorbitorul a arătat că marea personalitate a compozitorului, bogăția sa de gândire și concepție s-au vădit atît în capacitatea sa de a transmite emoții artistice pe înțelesul tuturor temperamentelor sau epocilor de cultură, cît și în puterea sa de a îmbrățișa genurile cele mai diferite. Activitatea sa a cuprins cele trei genuri muzicale: liric, epic și dramatic. Mozart dovedește o cunoaștere profundă a stilului epic al lui Haendel, la care aduce un spirit creator personal.

Conferențiarul a subliniat însemnătatea lui Mozart în lucrările vocal-instrumentale cît și în acele instrumentale.

După ce a făcut o apreciere sintetică dar substanțială asupra creației muzicienilor din epoca lui Mozart (de la Haendel și Bach la Haydn și Beethoven), conferențiarul a arătat că Mozart se distinge prin stăpînirea în egală

măsură a tuturor genurilor și speciilor acestei arte.

Universalitatea lui Mozart uimește prin darul de a trata genuri contrare, cum sînt *tragicul și comicul*, pe care le exprimă cu aceeași ușurință și perfecție. Acest fapt nu-l întîlnim în operele lui Bach, Haendel, Gluck sau chiar Beethoven. Doar Haydn se apropie de Mozart creînd acea veselie pe care o realizează cu blîndețe și bonomie.

La Mozart întîlnim însă și un pătrunzător simț tragic („Requiem”; „Andantele” la simfonia „Jupiter”; „Maurische Trauermusik”; Fantezia pentru pian la patru mîini). Acest tragism e atît de strîns legat de simțirea comică, încît intervine nu numai separat, ca în operele „Idomeneo” și „Cosi fan tutte”, dar apare într-o mișnată contopire cu comicul, în una și aceeași operă.

În operă, Mozart devine întemeietor de tipuri de operă: „Nunta lui Figaro”, „Don Juan”, „Flautul fermecat” și „Răpirea din Serai”, aduc fiecare caracteristici noi, neîntîlnite pînă atunci în genul dramatic.

Mozart creează acel gen pe care germanii l-au numit „Conversations” sau „Spiel-Oper” în care primează „veselul”, care nu trebuie confundat cu comicul. El reușește să ridice comedia lui Beaumarchais la înălțimea unei ideale expresii artistice. Creează, de asemenea, genul și mai important al „operei romantice” prin „Don Juan”, operă în care sarcasmul, tragicul și demoniacul sînt zugrăvite într-o grandioasă frescă.

Cu „Flautul fermecat” se naște adevărata *operă-legendă* („Märchenoper”) și, înălțuită de aceasta, o specie mai înaltă, *opera simbolică și alegorică*.

În „Răpirea din Serai” se relevă o altă latură a inventivității lui Mozart care reiese din sinteza diverselor stiluri.

Aceeași varietate se desprinde și din cele peste 600 de lucrări definitive de

muzică instrumentală, care îmbrățișează toate genurile. Mozart a fost și unul dintre cei mai iscusiți instrumentiști, descoperind combinații sonore care rămân și azi pilde de îndeminare orchestrală. Ț primul care întrebuințează clarinetul în orchestră, trompetele cu surdină. Mozart avea un mare dar de a-și însuși cele mai diverse stiluri.

În încheiere, prof. acad. Mihail Jora a comparat pe Mozart cu Rafael, pictorul care prin arta lui a contopit culturile a două lumi (antichitatea cu renașterea).

Acad. prof. M. Andricu a dezvoltat apoi conferința despre viața și opera lui Mozart. Vorbitorul a arătat că Mozart, fără a fi preocupat de probleme sociale, ne apare ca un exponent al unei epoci în deplină devenire. El este un precursor al noilor orinduirii sociale în care muzicianul, literatul și artistul devin autentica expresie a unei epoci, devin oameni liberi și deplini stăpâni pe creația lor. Deoarece Mozart a fost comentat inegal, socotit de unii geniu iar de alții privit în chip superficial, acest bicentenar constituie momentul potrivit al justei înfățișări. Ca organizare muzicală, Mozart ne apare ca cel mai mare geniu al tuturor timpurilor. E muzician unitar și personal. Discursul său muzical se desfășoară liber, direct; totuși înțelegerea lui Mozart nu e ușoară. Accesibilitatea aparentă ascunde profunde drame și tragedii.

După ce a zugrăvit atmosfera contemporană, înriuririle primite de Mozart, formarea stilului său, reflexul sensibilității sale prin corespondența care oglindește diferitele stări sufletești, conflictele și momentele de creație, conferințiarul a subliniat câteva trăsături ale caracterului compozitorului, încheind cu reliefaarea valorii operei sale, care „*îmbină în cea mai armonioasă sinteză soarele Italiei, grația franceză și poezia germană*”.

D. Sm.

## O premieră

Cu prilejul împlinirii a 200 de ani de la nașterea lui Wolfgang Amadeus Mozart, colectivul Operei de Stat din Timișoara a prezentat în premieră, în seara zilei de 27 ianuarie, opera „Răpirea din Serai”. Din distribuție au făcut parte Ionel Mărgineanu, Elena Bottez, Marius Sala, Tomiță Popescu, Elena Crivăț și alții. Conducerea artistică aparține lui Constantin Georgescu, iar cea muzicală lui Ladislau Roth.

Spectacolul s-a bucurat de un frumos succes.

## O carte despre Mozart

Sub îngrijirea Filarmonicii de Stat „George Enescu”, a apărut cartea „W. A. Mozart” de Vasile Cristian.

## Alte manifestări

La Biblioteca Institutului Român pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea, prof. Gabriela Deleanu a conferențiat despre viața și opera lui Wolfgang Amadeus Mozart.

A urmat un program muzical din opera marelui compozitor, interpretat de pianistele Maria Fotino și Smaranda Athanasof, cântăreții Silvia Feller și Mircea Buciu, artist emerit al R.P.R. și violonistul Lucian Savin

Un mare număr de spectatori a participat la „concertul Mozart” prezentat de orchestra semi-simfonică formată din artiști amatori de la Combinatul siderurgic „Gheorghe Gheorghiu-Dej”, condusă de dirijorul Boris Cobasnic. În program figuau: uverturile la operele „Don Juan”, „Nunta lui Figaro” și „Răpirea din Serai”, Mica Serenadă pentru orchestră de coarde, Cvartetul în si bemol major, Simfonia în mi bemol major și Cîntec de leagăn interpretat de solista Coumeconda Pedimonte, inginer chimist. Concertul s-a bucurat de succes.

În sala de festivități a Școlii Populare de Artă din Lugoj, în fața unui public numeros, cadrele didactice și elevii secției muzicale au dat un concert reușit închinat comemorării a două sute de ani de la nașterea lui Wolfgang Amadeus Mozart. Programul cuprinzând lucrări instrumentale și vocale a fost precedat de conferința profesoarei de pian Elisabeta Peltonis, despre viața și opera lui Mozart.

Cu ocazia împlinirii a 200 de ani de la nașterea lui W. A. Mozart, Școala Populară de Artă din Reșița a sărbătorit acest eveniment, printr-o audțiție, care a avut loc pe scena Casei Muncitorești din Reșița, susținută în întregime de elevii clasei de canto.

În partea I-a a programului elevii au interpretat cîntece și arii de operă. S-au remarcat prin vocile plăcute și printr-o bună interpretare elevele: L. Militaru, I. Stana și H. Budacs, Silvia Sivolca, Otilia Crăciun și Cornelia Vinulescu. Sint evidente posibilitățile de

coloratură ale elevei C. Vinulescu, un element promițător, care va trebui să dea mai mare atenție respirației și o justă întrebuințare materialului vocal. Au mai cîntat în condiții multumitoare, elevii și elevele: E. Boncota, T. Damacsek, M. Prundeanu.

În general s-a observat cu această ocazie siguranța în stăpînirea vocilor, deși majoritatea cântăreților au avut emoții la ieșirea pe scenă. E de dorit ca elevii să capete ocazii mai dese de a lua contact cu scena și cu publicul.

Acompaniamentul la pian a fost susținut de prof. I. Serbul corepetitoarea clasei de canto.

În partea a doua a programului s-a executat „Singspielul” într-un act „Bastien și Bastienne”, interpreți fiind elevii Alex. Serac, S. Sivolca și Titu Laslau. Cîntăreții s-au achitat în mod conștiincios de rolurile lor, căutînd să se identifice, după puterile fiecăruia, cu personajul pe care-l interpretau, deși vocile nu erau prea omogene. S-a reliefat, detașîndu-se de restul interpreților, eleva Silvia Sivolca a cărei voce plăcută, cantabilă, a făcut față partiturii în mod onorabil.

Regia a fost asigurată cu concursul Teatrului de Stat din Reșița, iar baletul de elevele clasei de balet, de sub conducerea tov. Erica Weiss.

Conducerea muzicală a avut-o prof. Thirier Carol, directorul școlii. Orchestra a fost compusă din elevii și profesorii Școlii Populare de Artă, cu concursul onora din părinții elevilor; ea a lăsat de dorit, deoarece a fost înghetată cu prea puțin timp înainte de data audiției.

O bună parte din munca depusă cu prezentarea acestei audiții se datorește prof. Emilia Fraunhoffer de la clasa de canto.

Subliniem de asemenea textul programului timpuriu, care a însoțit pe spectator.

S. Damșa

## In U.R.S.S.

La 27 ianuarie a avut loc la Teatrul Mare al U.R.S.S. din Moscova o ședință festivă consacrată celei de a 200-a aniversări a nașterii lui Wolfgang Amadeus Mozart.

Raportul cu privire la viața și creația lui Mozart a fost prezentat de prof. I. A. Șaporin, artist al poporului din U.R.S.S.

Apoi a luat cuvîntul Norbert Bischoff, ambasadorul extraordinar și plenipotențiar al Austriei în U.R.S.S., care a mulțumit pentru festivitățile organizate în aceste zile în U.R.S.S. în memo-

ria unuia din cei mai vrednici fii ai Austriei.

În numele Uniunii Compozitorilor Austrieci, participanții la ședința festivă au fost salutați de compozitorul Marcel Rubin.

După încheierea ședinței festive, artiștii Teatrului Mare au prezentat opera lui Mozart „Nunta lui Figaro”.

La ședința festivă precum și la spectacolul de operă „Nunta lui Figaro” au asistat N. S. Hrușciov, L. M. Kașanovici, G. M. Malenkov, A. I. Mișkoian, M. G. Pervuhin, M. S. Saburov, M. A. Suslov, K. E. Vorosilov, A. B. Aris-tov, P. N. Pospelov, D. T. Șepilov.

Participanții la ședința festivă au aplaudat cu căldură geniala creație a lui Mozart.

## In patria marelui compozitor

Austria sărbătorește pe larg cea de a 200-a aniversare a nașterii lui Wolfgang Amadeus Mozart. Muzicienii din mai multe țări ale lumii au sosit la Viena pentru a lua parte la festivitățile organizate cu acest prilej.

La 27 ianuarie în casa din Salzburg unde s-a născut compozitorul, a avut loc o festivitate în memoria lui Mozart. Președintele Republicii, Körner, și cancelarul federal, Raab, au vorbit despre viața și opera compozitorului. Apoi a urmat un program artistic interpretat la instrumentele care au aparținut compozitorului.

\*

La 27 ianuarie, la monumentul compozitorului din grădina publică din Viena a avut loc o demonstrație cu tobe.

Ziarele anunță că la Salzburg, orașul natal al lui Mozart, a avut loc o ședință solemnă la care au luat parte membri ai guvernului austriac, reprezentanți ai corpului diplomatic și numeroși oaspeți străini. La Academia Muzicală din Salzburg s-a constituit o bursă „Mo-

zart” și un premiu „Mozart” pentru compozitorii austrieci.

Ziarele publică dări de seamă despre concertele din compozițiile lui Mozart la care și dau concursul pianista sovietică Tatiana Nikolaeva și violonistul Igor Oistrach.

## In R. P. Polonă

La Varșovia a apărut cartea „Wolfgang Amadeus Mozart” de Ștefan Jarocinski.

## In Franța

Sărbătorirea lui Mozart în Franța a început la 27 ianuarie prin executarea „Misei încoronării”. În aceeași zi a avut loc la Sorbona comemorarea oficială (la care și-au dat concursul garda republicană, Corala Alauda și orchestra F. Oubradous) iar la „Opéra” a fost reluată opera „Flautul fermecat”.

\*

La Biblioteca Națională din Paris a fost organizată o expoziție „Mozart”, iar Comitetul serbărilor din Paris a organizat manifestări comemorative în avenue Mozart și în cartierul Mirette. Festivitățile Mozart au avut loc și la Aix en Provence, Besançon, Bordeaux, Epinal, Colmar, Menton și Vichy.

## In R. Cehoslovacă

Sărbătorirea lui Mozart a început la Praga încă din octombrie 1955, când s-a deschis ciclul de 12 concerte de muzică de cameră mozartiană.

La 22 ianuarie a fost deschisă „Săptămâna Mozart” cu opera „Nunta lui Figaro” iar la 27 ianuarie, într-un cadru festiv, a avut loc o nouă prezentare a operei „Don Juan”, a cărei premieră mondială a avut loc în 1787 la Praga.

## Constantin Silvestri

### în fruntea Filarmonicii ceh

În ziarul „Lidova Democrație” din 9 martie 1956 a apărut articolul „Omagiu geniului lui Mozart” semnat de Dr. Josef Plavec, din care reproducem:

„Un însemnat aport la sărbătorirea bicentenarului Mozart a fost al patrulea concert al Filarmonicii ceh, purtătoare a Ordinului Republicii și laureată a Premiului de Stat, și al Ansamblului coral ceh, laureat al Premiului de Stat, dat în sala Smetana din Praga. Sub bagheta dirijorului oaspete Constantin Silvestri, maestru emerit al artei din R.P.R., a fost prezentată pentru prima dată la Praga, minunata Marea Missă în do minor pentru solo, cor, orchestră și orgă.

Operă profundă, ea relevă genialitatea creatorului, măiestria lui polifonică atât în structura cit și în instrumentația lucrării.

A interpretat excelent în primul rând, Ansamblul coral ceh, formație artistică pentru care poate să ne învidieze o lume întreagă, pregătit cu măiestrie de maestrul J. Kühn, și orchestra Filarmonică Cehă la care s-au remarcat îndeosebi instrumentele de suflăt, prin execuția lor precisă, chiar atunci când armonia nu era în toate părțile desăvârșită.

Dintre soliști, artista emerită M. Tauberova a avut prilejul să-și arate excepționalul volum al glasului precum și agilitatea tehnicii sale. Artistă J. Dobrá stăpânește desăvârșit arta de canto dar și tenorul A. Zlesák și basul L. Mráz au interpretat foarte bine.

Dirijorul a condus această lucrare complicată fără partitură, reliefând excepțional dinamica și coloritul ei sonor, iar părților polifonice dându-le avânt cu dramatism.

Publicul și-a manifestat pe drept cuvânt de mai multe ori recunoștința pentru trăirile artistice înalte ale acestei seri, aducându-l de mai multe ori la rampă”.





# Concursul de cîntece Radio 1956

Radiodifuziunea Romîna instituie un concurs de cîntece de masă, de muzică ușoară și cîntece pentru copii, cu subiecte din viața și activitatea oamenilor de azi din patria noastră.

Cîntecele pot fi prezentate în următoarele forme: cor mixt sau bărbătesc cu sau fără solist, cu sau fără acompaniament de pian, cu acompaniament de orchestră simfonică, orchestră de estradă sau populară.

Cîntecele pionierești pot fi prezentate pentru trei voci egale, cu sau fără solist, cu sau fără acompaniament de pian. Cîntecele de muzică ușoară vor fi prezentate sub forma voce și pian sau aranjament pentru trio, solist și cor etc.

Muzica de dans va fi prezentată în aranjament pentru pian sau în partitură orchestrată pentru diferite tipuri de orchestră.

Etapele de desfășurare a concursului sînt următoarele:

Etapa I-a 9 mai — 30 iunie;

Etapa a II-a 1 iulie — 30 septembrie;

Etapa a III-a 1 octombrie — 30 noiembrie.

Lucrările înaintate vor purta alături de titlu, un motto și vor fi însoțite de un plic închis pe care se va scrie motto-ul respectiv, avînd înăuntru numele și adresa compozitorului și poetului.

Concursul se încheie la 30 noiembrie. Decernarea premiilor se va face într-un cadru festiv în ziua de 29 decembrie; cînd se vor prezenta în concert public lucrările premiate.

Pentru acest concurs s-au instituit următoarele premii:

## a) Pentru cîntece

Un premiu I de lei 5.000 pentru muzică și lei 5.000 pentru versuri.

Un premiu II de lei 4.000 pentru muzică și lei 4.000 pentru versuri.

Un premiu III de lei 3.000 pentru muzică și lei 3.000 pentru versuri.

Cinci mențiuni a câte 2.000 lei pentru muzică și cinci mențiuni a câte 2.000 lei pentru versuri.

## b) Pentru muzică de dans fără text

Un premiu I de lei 5.000.

Un premiu II de lei 4.000.

Un premiu III de lei 3.000.

Cinci mențiuni a câte 2.000 lei.

## c) Pentru cîntece pentru copii

Un premiu I de lei 5.000 pentru muzică și lei 5.000 pentru versuri.

Un premiu II de lei 4.000 pentru muzică și lei 4.000 pentru versuri.

Un premiu III de lei 3.000 pentru muzică și lei 3.000 pentru versuri.

Cinci mențiuni a câte 2.000 lei pentru muzică și 2.000 lei pentru versuri.

Premiul pentru cîntecele de muzică ușoară și de dans va putea fi majorat cu 25%, dacă sînt prezentate cu orchestrații deosebit de valoroase. Nu pot intra în concurs decît creații proprii ale compozitorilor (nu prelucrări). De asemenea, nu pot intra în concurs lucrări difuzate sau tipărite ori prezentate la alte concursuri.

Lucrările vor fi examinate de un juriu alcătuit de frunțași de seamă ai artei în genurile respective și care nu participă la lucrări în concurs.



A apărut

**DRUMUL CREATOR AL LUI DIMITRIE CUCLIN**

de VASILE TOMESCU

lucrare editată de Uniunea Compozitorilor din R.P.R.

192 pagini lei 8

De vînzare la toate librăriile

