

# MUZICA

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



ANUL VI

NOIEMBRIE

Nr. 11/1956

187.432

## C Ū P R I N S U L :

Muzica noastră ușoară — la locul cuvenit .	<i>J. V. Pandelescu</i>	3
ÎN CONTINUAREA DISCUȚIILOR DESPRE CÎNTECUL POPULAR		
Formulele melodice în cîntecul popular . . . . . — Cîteva aspecte ale problemei —	<i>Paula Carp-Pelatti</i>	8
Principiul makam în muzica populară și cultă . — Tipul și variația —	<i>Z. Bence</i>	18
Cîntecul popular contemporan . . . . . — Din experiența cîntecului rus sovietic — <i>articol scris special pentru „Muzica“</i>	<i>S. Aksiuk</i>	24
Despre muzica și cîntecul popular al valahilor din Moravia. <i>articol scris special pentru „Muzica“</i>	<i>J. Vyslouzil</i>	28
Cîntecul popular bulgar contemporan . . . . . <i>articol scris special pentru „Muzica“</i>	<i>E. Stoin</i>	34
CREAȚII ALE TINERILOR COMPOZITORI		
Pascal Bentoiu : Patru cîntece pe versuri de Șt. O. Iosif .	<i>D. Popovici</i>	38
VIAȚA MUZICALĂ		
Concertele David Oistrăh . . . . .	<i>Șt. Gheorghiu</i>	40
Filarmonica din Belgrad în țara noastră .	<i>R. Georgescu</i>	41
Arta Halinei Czerny-Stefanska . . . . .	<i>J. V. Pandelescu</i>	41
Ansamblul partizanilor din Liubliana .	<i>C. Palade</i>	42
Măiestria artiștilor indieni . . . . .	<i>Ada Brumaru</i>	43
Filarmonicile din Timișoara și Arad la București	<i>M. Rădulescu</i>	44
OASPEȚII NOȘTRI		
De vorbă cu Directorul Teatrului „de la Monnaie“	<i>Fr. Sch.</i>	44
MUZICA ȘI MUZICIENII DE PESTE HOTARE		
Însemnări pe marginea festivalului „Salzburg 1956“ .	<i>O. Varga</i>	45
La festivalul din Besançon . . . . .	<i>S. Comissiona</i>	47
Hudebny Rozhledi despre turneul lui Vladimir Orlov .	* * *	48
În legătură cu cel de-al treilea concurs al tinerilor soliști .	* * *	48

### S U P L I M E N T

### C O R U R I

de

*D. G. Kiriac și Ion Vidu*

40 pag.

5 lei

# Muzica noastră ușoară — la locul cuvenit

de J. V. PANDELESCU

În vremea din urmă, „piața“ muzicii distractive a fost asaltată de o seamă de producții muzicale de import, care au exclus aproape cu desăvârșire producția românească de muzică ușoară. Acest lucru se cuvine cercetat.

Se bucură de un nediscutat succes (de public) cîntece ca *Mambo italiano* de Bob Merrill, *Che fai tu luna in ciel* de Astelli Brianitti, *Tres palabras* și *Qui sas* de Oswaldo Farres, *Moulin rouge* de Georges Auric și *Feuilles Mortes* de Joseph Kosma, *Buongiorno tristezza* de Ruccioni, *Le fichu* de Ytier etc. Unele au venit prin circuitul anumitor filme. Așa bunăoară, un singur film ca „Serenada străzii“ ne-a lăsat nu mai puțin de trei bucăți („Fără bani prin lume“, „Tango-ul nopții“ și „Bella, bella donna“) pentru a nu mai vorbi de ultrapopularul *Avara-mu* din „Vagabondul“. Majoritatea bucăților de muzică ușoară au fost difuzate la Radio și imprimate pe discuri, apoi „luate în mîini“ de micile orchestre de la restaurante. Tineretul și chiar copiii le-au purtat mai departe...

În mod natural ne-am pus întrebarea: de ce această muzică a cîștigat, într-un timp atît de scurt, o asemenea largă popularitate, pînă la punctul de a lăsa la distanță și, aparent, în chip alarmant, creația românească de muzică ușoară? Pricinile sînt mai multe.

Se știe că numai o cunoaștere cît de cît a dîncității a creației de muzică ușoară de pretutindeni dă posibilitatea atît publicului cît și profesioniștilor să discearnă ceea ce este valabil și de calitate, să aprecieze și să dezvolte acele aspecte care asigură succesul, în înțelesul cel mai bun al acestui cuvînt. În acest sens se cuvin subliniate înfăptuirile obținute în ultima vreme în domeniul cunoașterii muzicii ușoare străine, atît pe calea difuzării prin radio și în localuri cît și în cadrul unor instituții de specialitate ca Uniunea Compozitorilor ș. a.

Elementul noutății joacă desigur o mare importanță. Și, în materie de muzică, mai ales de muzică ușoară, există o modă și acel primat al noutății vecinului... Pretutindeni în lume e o adevărată goană după un anumit exotism — un cîntec de aiurea avînd deseori un „avans“ de simpatie în fața publicului. Este incontestabil, pe de altă parte, că larga popularizare a acestei producții de muzică ușoară străină la posturile noastre de radio, în timpul din urmă, a făcut ca ea să intre adînc și în viața muzicală românească.

Vom mai arăta, așa... discret că există încă mentalități datornice cosmopolitismului, care se manifestă printr-un nedrept dispreț față de valorile autohtone.

Alături de aceste cauze extramuzicale, există cauzele muzicale propriu-zise. În primul rînd vom face observația că melodiile multor cîntece străine prezintă intervale tipice, ușor de sesizat și a căror accesibilitate este internațională. Așa de pildă „Tango-ul nopții“ (Tango der Nacht) credem că a prins pentru că pare o versiune actualizată a tango-ului „O donna Clara“, care s-a bucurat de o mare vogă înainte de război (similitudinea e izbitoare). Tot astfel „Ohne Geld, durch die Welt“ nu e fără asemănare cu valsul „Amîndoi am crezut în minuni“ de Mișu Iancu, foarte cunoscut la noi cu ani în urmă.

Alteori, ca în cazul melodiei „Bella, bella, donna“ tot cîntecul este purtat de această succesiune puerilă de cuvinte inițiale, de acest „Schlagwort“ sau „Stichwort“ și care ne amintește de cîntecul „Tipi-tipi-tin“ de pe vremuri. Nu este de mirare că acest cîntec care are o pronunțată notă infantilă a prins atît în rîndurile copiilor cît și ale acelor oameni maturi care privesc muzica ușoară doar ca un pretext de dans și o distracție frivolă. Asemenea cuvinte pe melodii pot ușor deveni obsedante.

Toate acestea sînt aspecte de suprafață ale chipului în care pătrunde muzica ușoară. Există însă și elemente de fond care fac ca o muzică ușoară să intre în sufletul, în inima ascultătorului, să-l miște și să-l entuziasmeze. În această privință vom cita unele cîntece ale lui Charles Trenet în care textul și muzica sînt, laolaltă, deosebit de pregnante. Suate ideal, ele exprimă într-o formă clară și directă, viața, ideile generoase. Muzician inspirat și plin de vervă, Charles Trenet a opus genului frivol, care nu spune nimic, care nu vehiculează decît cuvinte goale și glume superficiale, cîntecul inteligent și expresiv, pătruns de sentimente profunde, cu un substrat emoțional realist ca „Je chante“, „Le musicien“ etc.

La rîndul său, Yves Montand este înflăcăratul propagator al cîntecelor cu conținut social ca de exemplu „Quand un soldat“, unul dintre marile succese actuale de la Paris și care exprimă în mod deosebit de convingător lupta împotriva războiului.

Aceste cîntece sînt un exemplu viu și grăitor de muzică ușoară bună; ușoară dar nu ușu-

ratifică, scrisă pe teme searbăde și puerile. Este muzica ce pune și rezolvă în chip strălucit unele probleme legate de viață. Cu mare părere de rău trebuie să arătăm că aceste cîntece nu au prins însă la noi. Chiar dacă unele șansonete de calitate sînt cîntate, ele sînt departe de a se bucura de popularitatea noianului de cîntece ieftine și de prost gust care au invadat restaurantele, berăriile, localurile de tot soiul, balurile, teatrul de estradă, ca și grădinile de vară cu podium pentru dans, din toate colțurile țării.

Unde stă răul?

Înainte de a-l cerceta, să aruncăm o privire și asupra muzicii ușoare românești.

Noi avem compozitori de remarcabil talent ca Ion Vasilescu, Hary Mălineanu, Gherase Dendrino, Nicolae Kirculescu, Elly Roman, Mauriciu Vescan, Florentin Delmar, Radu Șerban ș. a. care au dat lucrări de valoare universală. Vom da cîteva exemple: „Marinică“ este cîntat în U.R.S.S., R.P. Polonă și R.P. Chineză; „Garofița“ în Italia, Franța, Germania; „Hop ș-așa“ în R.D. Germană, în R. Cehoslovacă și în R.P. Ungară. „În Bucureștiul iubit“ se bucură de un mare succes în Uniunea Sovietică (fabrica Electrecord a fost solicitată să livreze acolo nu mai puțin de 12.000 discuri cu acest cîntec). „Ilona“ de Elly Roman a fost odinioară șlagăr mondial, iar populara „Sanie cu zurgălăi“ de Richard Stein, a fost „preluată“ cu de la sine putere de către Paul Less din S.U.A. și convertită în șlagărul „Johny is a boy for me“. Tot astfel „Flamenco“ de Teodor Gruia, ca și „Șirba-samba“ au o circulație internațională largă, iar tango-ul „La revedere“ de N. Valeriu a obținut la un concurs ținut de postul de Radio Sofia, premiul I. Lîngă toate aceste succese mai putem adăuga multe alte bucăți românești cum ar fi tango-ul „Știi că mă iubești și tu“ și „Drag îmi e bădița cu tractorul“ de Ion Vasilescu, „Clar de lună“ de N. Kirculescu, „Cale lungă, drum de fier“ de G. Dendrino, „Tropa, tropa“ de Elly Roman etc. care ar putea face figură de adevărate „premiere“ internaționale. Subliniem că cele mai multe din aceste piese românești au la temelie elemente tradiționale din muzica noastră populară. Cum se face atunci că la ora actuală compozitorii noștri de muzică ușoară sînt foarte puțin cîntați?

Noi recunoaștem că o piesă de muzică ușoară, oricît de bună ar fi ea, are o viață limitată și că valoarea ei circulatorie devine, în general, invers proporțională cu timpul scurs de cînd a fost creată. Puține lucruri au rezistat timpului. „Adios muchachos“, „Tea for two“ și „Lady Hamilton“ sînt niște exemple frumoase dar rare, valul uitării așternîndu-se greoi, însăși peste celebrul passodoble al lui José Padilla, „Valencia“, de care ne mai aducem aminte doar în asemenea ocazii și pe care azi nu ar mai îndrăzni nimeni să-l cînte. Aceasta este o realitate și trebuie să constatăm

că publicul de oriunde și oricare ar fi el, este un moloch nesățios care ar vrea să se hrănească neconținut cu piese noi. După cît se pare, îi este însă indiferentă calitatea, dovadă că orice „Bella, bella donna“ prinde imediat numai să fie „nouă“.

Compozitorii de muzică ușoară de pretutindeni, scriu. Scriu și ai noștri. Ce scriu, cît scriu și cum scriu, sînt probleme arzătoare și importante, pe care împreună cu acelea ale interpretării muzicii ușoare nu le putem dezvolta în cadrul acestui articol. Ele se cuvin dezbătute larg și cu mult curaj căci, nu trebuie să ascundem, racilele muzicii ușoare sînt destul de numeroase. Revista noastră își propune să facă această discuție în viitorul apropiat, cu participarea a cît mai mulți compozitori și interpreți.

În cele ce urmează, vom încerca să urmărim doar unele deficiențe de ordin organizatoric privind viața și, ca să întrebuițăm cuvîntul compozitorilor, „lansarea“ unei bucăți de muzică ușoară, din momentul în care a fost depusă la Uniunea Compozitorilor ori la Radio spre a fi cercetată și difuzată.

La Uniunea Compozitorilor, secția de muzică ușoară a făcut numeroase ședințe în cadrul cărora lucrările prezentate au fost analizate, criticate. Există însă compozitori care repudiază critica și care cultivînd o părere foarte bună despre absolut tot ceea ce fac, socotesc că nu au nimic de învățat de la aceste discuții. Este o greșeală. O racilă grea a acestor ședințe constă în acțiunea dizolvantă a mîncătorilor de timp, „cronofagii“, cum foarte bine au fost numiți, și care substituie sistematic chestiuni personale neinteresante, discuțiilor de ordin ideologic. Conducerea secției va trebui să fie pe viitor absolut intransigentă față de toți aceștia și să nu mai tolereze ridicarea unor „probleme“ ce se rezumă, pînă la urmă, la refrenul foarte... lansat: „de ce mie nu mi se achiziționează?“

Se mai cuvine relevat faptul că o seamă de compozitori de muzică simfonică privesc „cam de sus“ muzica ușoară; la fel și majoritatea criticilor muzicali, ceea ce este cu totul injust. Participarea și a unora și a altora la aceste ședințe și la discutarea lucrărilor de muzică ușoară credem că ar fi foarte binevenită și utilă. Se mai poate constata pe de altă parte, abținerea de la discuții a compozitorilor tineri. Intervențiile unora dintre aceștia, pricepuți, talentați și care ar avea datoria să spună deschis, într-un sănătos spirit critic, tot ce gîndesc despre o lucrare, sînt o datorie, pentru a nu mai vorbi de critica ce sînt chemați să o facă compozitori ca Ion Vasilescu, Hary Mălineanu, G. Dendrino, N. Kirculescu, Elly Roman ș. a.

Dar să urmărim lucrurile mai departe. Admitem că din lucrările depuse, comisia selecționează cu multă exigență, pe cele ce merită a fi investite cu calificativul „bun de difu-

zare". Ce se întâmplă cu aceste cîntece, cu acești... copii abia ieșiți în lume?

Ce s-a făcut și ce se face pentru asigurarea vieții pe care forurile competente socotesc că aceste lucrări merită să o trăiască?

Părerea noastră este că o seamă de bucăți de muzică ușoară nu intră în circuitul vieții muzicale din pricina felului defectuos în care sînt difuzate. Să ne explicăm.

În primul rînd, din momentul ce un cîntec a căpătat dreptul de a fi dat în circulație și pînă cînd acest cîntec se tipărește, se scurge atît de multă vreme încît atunci cînd cîntecul ajunge la librărie, succesul este aproape consumat („Marinică“, „Firicel de floare albastră“, „În Bucureștiul iubit“, „Garofița“ ș. a. au fost tipărite de ESPLA la mare distanță după ce deveniseră șlagăre).

Procesul de producție — redactare, cartografiere, tipărire — la Editura noastră de Stat este încă greoi, se realizează în timp îndelungat. Se constată în sectorul tipăriturilor, deși se tot vorbește de planificare, tot felul de lipsuri sub acest raport, precum și lipsa de inițiativă și a unui bun spirit organizator. În ceea ce privește munca de corectură a redactorilor asupra lucrărilor, acesteia trebuie să i se acorde cea mai mare importanță; să nu se facă economie la... redactori, căci din cauza aceasta tipăriturile dau rebuturi, cum s-a întîmplat la Timișoara. O mare atenție se cuvine dată alegerii redactorilor, care trebuie să fie recrutați dintre cei mai buni muzicieni.

ESPLA a fost, pînă acum trei luni, singura instituție unde se tipărea muzică — prea puțină în raport cu producția celor circa 100 compozitori de muzică ușoară. Într-adevăr, o tipărire de cîteva zeci de lucrări de muzică ușoară pe an, este nesatisfăcătoare față de cele cîteva sute de lucrări care apar în acest interval, ceea ce face ca nevoile publicului să nu poată fi nici pe departe acoperite.

Tot aici este de relevat sistemul, oarecum mecanic, al tirajelor în 1500 exemplare. Acesta ar trebui să capete mai multă elasticitate și, în raport cu absorbirea eventual mai masivă a unei lucrări, ea să poată fi imediat retipărită.

Instituția ar mai trebui să cunoască permanent pulsul pieții și al bucății: să se știe ce merge și ce nu se vinde, ce s-a epuizat și ce stă acoperit de praf prin magazine (a se vedea situația la magazinul „Muzica“ unde alături de lucrări ce se vînd bine s-au acumulat o serie de tipărituri care nu sînt cerute; la discuția despre creație va trebui analizat și acest capitol).

Trebuie să mai arătăm că o seamă de librării parcă se ferec să pună în vitrină tipăriturile muzicale, ceea ce aduce mari prejudicii operei de difuzare. (De pildă la Librăria Noastră din calea Rahovei, partiturile sînt ținute la... secret, în depozit. Mai sînt și altele). Vînzători pricepuți, standuri bine întocmite, o aprovizionare bună, o reclamă organizată,

ar putea face, în această privință, servicii mari difuzării și lansării muzicii noastre ușoare.

Lipsa tipăriturilor muzicale și a unei bune difuzări a lor au determinat Uniunea Compozitorilor să ia inițiativa unui serviciu propriu de editură. A luat astfel ființă, încă de acum patru luni, un serviciu de editură al Uniunii, prevăzut cu o litotipografie — anexă a Fondului Muzical — specializată în tipărirea lucrărilor de muzică. Se urmărește suplینirea lipsurilor de la ESPLA, scoaterea materialelor în cît mai bune condiții grafice și totodată tipărirea știmelor pentru orchestră — atît simfonică cît și de muzică ușoară — lucru ce prezintă o mare importanță. Pînă în prezent au fost realizate, în mai puțin de trei luni, 16 orchestrații pentru formații de muzică ușoară, 15 piese pentru voce și pian (printre care și unele reeditări de vechi romanțe care sînt cerute) la care vin să se adauge, desigur, știmelile de muzică simfonică.

În paralel, un început de coordonare în opera de difuzare a muzicii ușoare se vedește în înțelegerea dintre „Electrecord“ și Litotipografia Fondului Muzical și care a dus la scoaterea în viitorul apropiat, a unor discuri la care să fie atașate notele muzicale (melodia însoțită de textul respectiv). Este un lucru pozitiv pe care îl subliniem cu toată atenția ce o merită. Toate acestea sînt însă insuficiente pentru cerințele crescînde ale vieții noastre muzicale. De altfel problema trebuie privită, credem, nu numai sub unghiul nevoilor interne ci și sub acela al exportării partiturilor, al difuzării lor în străinătate — ceea ce implică nu numai o muzică de calitate dar și o prezentare grafică cît mai atrăgătoare.

Părerea noastră este că pe lîngă Uniunea Compozitorilor ar putea lua ființă un centru de muzică ușoară care, întocmai ca în alte părți ar cuprinde pe compozitori, textieri și interpreți, în scopul coordonării întregii producții, a selecției și difuzării muzicii ușoare (inclusiv aranjamentele orchestrale și tipărirea bucăților). S-ar face cu aceasta, sîntem convinși, o bună treabă. Metoda unor prime tiraje de sondaj, după care are loc tipărirea în mare, în raport cu cererea pieții, s-a dovedit în alte țări foarte eficace. De ce să nu o adoptăm și noi?

S-a mai propus înființarea, pe lîngă Uniunea Compozitorilor, a unei formații, bine încheată, de muzică ușoară cu cîntăreți înzestrați. Este neîndoios că acest ansamblu — făcînd emisiuni model la Radio, la Uniune, în concertele publice cu lucrările prezentate și care ar fi apoi imediat editate — ar aduce o contribuție importantă la popularizarea compozițiilor merituoaase.

Dar nu numai o acțiune concertată a tuturor factorilor ce pot contribui, la un moment dat, la lansarea unei bucăți, socotită unanim de calitate, credem că ar da cele mai bune rezultate. Dacă Radiodifuziunea va difuza o bucată iar simultan Electrecordul o va imprima

și dacă în același timp va fi tipărită și dată în audiții publice iar în paralel presa s-ar ocupa de ea, credem că s-ar ajunge la rezultate dintre cele mai pozitive.

Radiodifuziunea a manifestat o incontestabilă solicititudine pentru creația românească de muzică ușoară, dar s-au risipit minute de aur cu „lansarea” unor bucăți ce s-au dovedit sub un nivel acceptabil. S-au făcut tot soiul de concesii bunului gust sub pretextul „încurajării”. Realitatea este că o piesă de calitate se mai impune și singură, fără a avea nevoie să fie „împinsă” de comisia de triere. Adesea, compozitorii Ion Vasilescu, H. Mălineanu, G. Dendrino care activează în comisiile de selecționare a lucrărilor — de la Radio ori de la Uniunea Compozitorilor — manifestă o indulgență inadmisibilă. Ei se tem, probabil, să nu fie judecați ca răuvoitori. Este o atitudine greșită, comisia având sarcina de a opri cu tot curajul difuzarea bucăților slabe și de a face drum lucrărilor bune. Pe de altă parte și față de compozitorii sus citați trebuie adoptată o atitudine asemănătoare. Dacă un compozitor de seamă prezintă o lucrare foarte bună, nu înseamnă că pe lângă aceasta trebuie să îi fie acceptate alte 4—5 compoziții chiar și în cazul când sînt slabe.

Un sector deosebit de important în ceea ce privește difuzarea bucăților de muzică ușoară este acela al muzicii înregistrate. Fabrica „Electrecord” și-a sporit producția, dacă luăm ca bază anul 1951, cu peste 500%. Discurile sale din ce în ce mai bune sînt tot mai cerute, atît în țară cît și în străinătate. Între ca „Parcă ne-am cunoaște de cînd mea” de Marius Mihail au înregistrat tiraje mari (8.000 discuri). De asemenea „Tropa, tropa” de Elly Roman și „La revedere” de N. Valeriu (7.000). Uniunea Sovietică a solicitat anul acesta circa 60.000 discuri, aproape jumătate din exportul nostru de discuri, fiind cerute îndeosebi „Ai vino Marioară” de Radu Șerban, „Vino miine” de Marius Mihail, „Un buchet de lăcrămioare” de Radu Gheorghiu, „Vino pe aleea trandafirilor” de Aurel Giroveanu etc.

Din datele pe care ni le-a pus la dispoziție, rezultă că muzica noastră se înscrie, în volumul total al pieselor înregistrate, cu un procent mare (75%).

Dirijorul Teodor Cosma și orchestra sa, care socotim că grupează cele mai de seamă talente interpretative în materie de muzică ușoară (Jean Ionescu — vioară, Ianci Körosi — pian, Al. Imre — clarinet, Al. Gyarfás — bas, Gabriel Mezei — gitară, Horia Ropcea — acordeon, Puiu Osadci — baterie etc.) și care nu numai că prezintă atrăgător lucrările dar le și îmbogățesc calitatea înregistrându-le în studio, prin suprapunere de sonorități și ecou, ar putea aduce o contribuție valoroasă și la buna prezentare a unor lucrări românești de muzică ușoară.

Electrecordul poate juca un rol important și are datoria să contribuie în chipul arătat, la popularizarea creației noastre actuale de muzică ușoară.

Și aici atingem problema, atît de spinoasă, a prezentării muzicii ușoare. Mărginindu-ne deocamdată, așa cum ne-am propus, numai la latura organizatorică, vom sublinia rolul mare pe care îl au interpreții: orchestrele și soliștii, în frunte cu șefii de orchestră. Avem formații dirijate de muzicieni plini de talent care se bucură de simpatia publicului ca Sergiu Malagamba, Jean Ionescu, Ianci Körosi, Joe Reininger, Dinu Șerbănescu, Gaston Ursu, Nicu Stănescu, Fănică Gănescu, Jean Lucaci, Nelu Urziceanu etc.; soliști ca Gică Petrescu, Dorina Drăghici, Luigi Ionescu, Nicolae Nițescu, Fedy Arie, Florin Dorian, Lavinia Slăveanu, Mara Dumitrașcu, Rodion Hodovanski, Luminița Cosmin, Nicu Stoenscu, Micșunica Gheorghiu, Michaela Coțaru, Vingil Păunescu, Mica Pariziana, Francesca Verini, Iilca Cerbacev, Roxana Matei etc. Toți pot face mari servicii muzicii noastre ușoare. Pot, dar nu fac.

Acești interpreți — despre care în curînd ne vom ocupa de altfel în detaliu — au o datorie patriotică de a promova muzica românească ușoară și de a nu se lăsa la remorca gustului, deseori ieftin, al publicului, cîntînd numai bella-bella-donne și mambo-uri. Noi cunoaștem pretextul, argumentul: „acestea ni se cer”. Apoi dacă așa stau lucrurile, cine oare sînt vinovații de situația creată decît interpreții înșiși care, întocmai ca ucenicul vrăjitor din baladă, după ce au dezlănțuit valul muzicii străine proaste, astăzi nu mai pot să îl oprească, fiind amenințați ca, pînă la urmă, să fie înecați de el...

Și acum ajungem la un sector organizatoric foarte picant: muzicanții din localuri se află sub directa oblăduire... artistică a Trusturilor Alimentației Publice!! Credem că o asemenea situație constituie o anomalie.

Referindu-ne la situația din Capitală, vom arăta că cele opt trusturi de alimentare azi în ființă, cuprind fiecare cîte 5—6 restaurante unde se face muzică, deci circa 50 soliști, cîntăreți și cîntărețe, despre a căror soartă se ocupă îndeaproape (mai ales de a... cîntărețelor) alte persoane decît cele de specialitate care ar avea competența să hotărască.

În cele ce urmează vom limita (*pro causa*) discuția la soliste și activitatea lor. Cei imediat interesați de... soarta acestor artiste, sînt, în primul rînd, cei din colectivul muzical și îndeosebi șeful de orchestră. Urmează responsabilii de sală, de local, apoi diferite alte personaje importante care, în ordine ascendentă, merg pînă la directorii din Secția comercială a Sfatului Popular al Capitalei și „directorul muzical” (!) din Ministerul Comerțului Interior. Ei pot decreta dacă o cîntăreață este sau nu indicată pentru cutare sau cutare restaurant, dacă are... „rutină de local” sau nu

are etc. Unii binevoitori din conducerea restaurantelor, fac solistelor adesea recomandări (foarte puțin platonice) de chipul cum trebuie să se „integreze“ colectivului și, mai ales, de chipul cum trebuie să se poarte cu anumiți clienți generoși... Dar, mă rog, să nu părăsim muzica. Făcându-se ecoul, chipurile al publicului, unii responsabili ai restaurantelor cer să se cînte numai muzică străină, afirmînd că „noi mergem înainte cu vremea; ascultăm de gustul publicului și trebuie să cîntăm muzică străină care se cere; noi facem comerț...“ Această situație poate fi verificată oricînd, de oriunde merge, seara, la restaurantele din centrul Capitalei sau de cartier. Noi nu avem, slavă domnului, decît simpatie față de muzica străină de calitate. Dar alături de aceasta, un loc și mai important îl pretindem pentru muzica noastră ușoară bună. Este o atitudine mai mult decît greșită, de a pune în inferioritate muzica romînească, fie ea populară sau ușoară, din restaurante, sub diverse pretexte. S-a ajuns astfel la situația neîngăduită că cine cîntă de pildă numai muzică populară romînească este aruncat din restaurant în restaurant ca indezirabil.

La redacția noastră s-a primit un memoriu semnat de Lili Creangă — cîntăreață calificată, absolventă de conservator, cunoscută de altfel din emisiile radiofonice pentru interpretările sale din muzica populară romînească ardelenescă, din care rezultă că la început a cîntat la restaurantul „Continental“, după care a fost mutată la „Mureș“, unde interpretările sale de muzică populară ardelenescă se bucurau, de o bună primire. Fostul responsabil, un anume Peter, ca și șeful de orchestră Sava Mitică, în grațiile cărora cîntăreața nu a reușit să intre desigur că și reciproca este adeverată) au cerut mutarea ei pe motiv că nu se integrează... „muncii“ colectivului. Directorul Ciontea le-a dat imediat dreptate, mutînd pe Lili Creangă din restaurant în restaurant, ca

să nu spunem din... creangă în creangă. Astfel după „Continental“ și „Mureș“ a fost aruncată la „Viilor“ (azi desființat) apoi la „Prieteniei“, „Păcii“, sfîrșind (deocamdată) cu „Poiana“ — pe motiv că nu merge în pas cu vremea, nu cîntă decît muzică romînească...!

Noi credem că dacă restaurantul „Mureș“ este un local al cărui specific e ardelenesc, cel mai potrivit lucru ar fi ca și muzica ce se face acolo — și care de altfel s-a dovedit că place — să fie cea ardelenescă; or, cîntăreții trebuie repartizați în raport cu posibilitățile și abilitățile lor.

Trebuie să mai facem observația că vocile feminine trec cu mult înaintea celor masculine fiind deseori apreciate mai degrabă după calitățile... decorative ale solistelor.

Pe de altă parte, nu toldeaua cîntăreții sînt repartizați în raport cu genul muzicii pentru care sînt abilitați. Așa de pildă solistul Virgil Păunescu, de la restaurantul „Universității“, cîntă cu o formație de café-concert (dirijor Nicu Stănescu) cîta vreme el este abilitat pentru muzică ușoară, ritmică, în timp ce la restaurantul „Batiște“ formației (dirijată de Sile Vișan) care cîntă îndeosebi muzică ritmică i-a fost repartizată (de către Trustul nr. 1) cîntăreața Nana Vasiliu care are prea puține contingențe cu acest gen de muzică.

Deocamdată ne oprim aici, socotind că Ministerul Culturii și Uniunea Compozitorilor vor acționa în consecință, nemaiăsînd la bunul plac al tuturor nechemaiilor și incompetențelor, soluționarea problemelor legate de difuzarea muzicii noastre ușoare.

La discutarea celorlalte probleme ridicate de creația propriu-zisă și de interpretarea ei — sectoare în care lipsurile sînt cel puțin tot atît de mari — solicităm participarea cît mai largă atît a compozitorilor, criticilor și muzicologilor, cît și a forurilor de răspundere din Ministerul Culturii, Uniunea Compozitorilor, Radiodifuziune precum și a instituțiilor ESPLA și Electrecord.



*Problemele legate de structura și conținutul producțiilor folclorice vechi și noi prezintă o importanță deosebită pentru muzicienii care caută în cîntecul popular un sprijin atât în activitatea lor componistică cît și în cea științifică.*

*Prefacerile sociale și ideologice care au avut loc în ultimii ani în țara noastră au determinat o orientare tot mai hotărîtă a oamenilor de muzică în direcția făuririi unei arte care să-și tragă rădăcinile din creația muzicală a poporului.*

*Dacă compozitorii s-au străduit să continue și să adîncească în creația lor drumul urmat de George Enescu în ce privește deducerea din folclor și valorificarea personală a principiilor care asigură forța și originalitatea creației, folcloriștii și muzicologii au elaborat și publicat, în ultimii ani mai mult ca oricînd, colecții de folclor vechi și nou, au întreprins studii folclorice monografice și de teorie, participînd la discuții pe această temă în cadrul Institutului de Folclor, Uniunii Compozitorilor.*

*Avînd în vedere necesitățile sporite în ultima vreme, de cunoaștere a problemei originalității în creația muzicală anonimă, precum și a aspectelor ce caracterizează folclorul muzical nou, revista „Muzica” s-a străduit să obțină contribuții lămuritoare în acest sens din partea unor specialiști din țară și de peste hotare. După studiile „Cîntecul nou în creația populară” de Gheorghe Ciobanu și „Despre melodiile cîntecelor populare noi cehoslovace” de Jiri Vislouzil apărute în nr. 4—5/1956 al revistei, publicăm în numărul de față cîteva studii consacrate special acestei rubrici, cu convingerea că vor reprezenta o contribuție de preț în direcția lămuririi problemelor amintite.*

## Formulele melodice în cîntecul popular

— Cîteva aspecte ale problemei —

de PAULA CARP-PELATTI

Cîntecele populare, străbătînd de-a lungul veacurilor istoria și trecînd prin cugetul atîtor generații, și-au adîncit mereu conținutul și și-au cizelat forma de exprimare, ajungînd la niște contururi pregnante și lapidare ca proverbele, care închid, în cîteva cuvinte, o înțelepciune de veacuri.

Analizînd melodiile cîntecelor sub acest aspect, ne atrage atenția frecvența anumitor motive melodice, deosebit de sezisante. Datorită lor, melodia își exprimă cu claritate conținutul, ni-l transmite în mod spontan și ni se întipărește în inimă și în amintire.

În mare parte datorită tot acestor motive, cîntecele au un caracter specific, care le deosebește, în primul rînd, de cele ale altor popoare, apoi, în cadrul specificului național, le diferențiază fie după caracterul regional, fie după stadiul de evoluție în timp, arătînd cărui stil de

epocă aparține melodia respectivă și, cîteodată, chiar și după personalitatea vreunui creator foarte talentat.

Tocmai plasticitatea deosebită a acestor motive melodice și repetarea lor în nenumărate cîntece, ne-a făcut să adoptăm în Institutul de Folclor termenul de „formulă”, deși, dintr-un anumit punct de vedere, nu e prea potrivit, deoarece ar putea presupune o rigiditate în repetarea motivelor, care nu e compatibilă cu fenomenul artistic.

Aceasta în ce privește expresia : „formulă”.

Cît despre atributul : „melodic”, l-am folosit pînă aci în sensul cel mai larg, înțelegînd prin formule melodice, de fapt, formule ritmico-melodice, adică așa cum se găsesc în realitatea concretă ; și nu ne-am ferit de confuzia pe care o poate crea cuvîntul „melodic”, deoarece tocmai înțelesul dublu al acestui termen luat în



sens larg, arată caracterul complex al melodiei, în care elementele ritmic și melodic nu pot fi despărțite decât teoretic, sau cu riscul de a nu putea găsi adevăratul sens estetic al cântecului respectiv.

Totuși, pentru urmărirea, pe cale analitică, a anumitor probleme, cercetarea formulelor trebuie scindată în două: o dată izolând elementele pur melodice — dacă putem spune așa — iar altă dată pe cele ritmice, fără să uităm, bineînțeles, nici o clipă, că în realitatea concretă, cele două feluri de elemente sînt indisolubil legate.

În articolul de față vom pune accentul pe „melodic”; vom vorbi așadar adesea de „formule melodice” în sens restrîns<sup>1)</sup>, ca să folosim un termen convențional destul de impropriu, în lipsa altuia mai potrivit; și vom căuta să răspundem la două întrebări esențiale: *ce sînt formulele*, sau mai bine zis ce socotim că sînt, și *ce rol au* ele în cântecul popular.

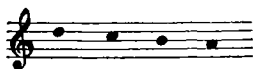
Ne vom feri însă de a da vreo definiție, preferînd să răspundem la prima întrebare prin descrierea cîtorva însușiri esențiale, iar la a doua printr-o analiză sumară a actului de creație melodică populară și printr-o prezentare a unor formule în diferite ipostaze.

Și într-un caz și în celălalt, ne vom plasa oarecum la granița dintre morfologie și estetică, adică pe linia la care ne obligă subiectul însuși, după cum vom vedea din cele ce urmează.

Într-adevăr, tema formulelor melodice depășește cadrul unor elemente morfologice simple și ia în considerație niște entități mai complexe, niște mici sinteze muzicale, purtătoare ale unui conținut estetic.

Căci, dacă analizăm o formulă, fie și numai în latura ei pur melodică, încă avem de-a face cu un complex de elemente care îi dau un sens expresiv: modul (scara) în care e plasată formula, treptele pe care se mișcă, jocul acestor trepte, care implică un anumit sens armonic, direcția melodică generală: suitoare sau coboritoare, profilul melodic: liniar, șerpuitor, frînt etc., și uneori, alterarea trecătoare a unor sunete.

Să luăm un exemplu din cele mai caracteristice în cântecul nostru popular, mai cu seamă în cel vechi; formula:



încadrată într-un mod natural de re așa cum o găsim, de pildă, în balada păstorească Mio-rița:

Disc 1351 Fa Jugur, Muscel, Pitești, Inf. Aneta. 2)  
Pătru, 40 ani, col. 1940.

*Poco rubato*

Foa - ie - și - un su - sa, of!

P-un pi - cior de plă - i, P-o gu - ră de ră - i,  
accel.

la - la vin - în ca - le, Se sco - boa - ră - n va - le

Din punct de vedere melodic, formula descrie o linie coboritoare pe tetracordul superior al unui mod natural de re. Coborîrea pășește din treaptă în treaptă, mai întîi prin subtonul atît de expresiv al tuturor modurilor naturale de tip minor, apoi prin sexta mare („majoră”), care, contrastînd puternic cu terța mică („minoră”), prezentă în minte, constituie semnul cel mai caracteristic al modului re; înșfîșit, se oprește — adesea îndelung — pe treapta V-a, pilonul cel mai puternic al scării după fundamentală, descriînd astfel pasul si-la, care ne amintește de începutul atît de plastic și plin de nostalgie al doinei. Toate acestea la un loc duc, pare-se, la o expresie de poezie nostalgică, pe care o ritmică liberă, lipsită de plasticitate și presărată cu opriri și melisme expresive, nu face decât să o sublinieze. Firește, această expresie poate căpăta, în diferite ambianțe ritmico-melodice și interpretative ale întregului cîntec, felurite nuanțe, sau se poate chiar schimba total.

Ceea ce ne interesează însă, deocamdată, este stabilirea faptului că formula: re-do-si-la are, fără îndoială, un înțeles expresiv, chiar dacă nu o raportăm la întregul cîntec decât în ceea ce privește modul, adică atîta cît e indispensabil și atîta cît o face spiritul nostru în mod spontan.

Exemplul următor:



încadrat într-un mod „major-minor”<sup>3)</sup>, cu fi-

<sup>2)</sup> Numirile geografice sînt în ordinea următoare: sat, raion, regiune.

<sup>3)</sup> Prin termenul de „major-minor” înțelegem, în cântecul nostru popular, o scară ale cărei trepte converg cel mai mult către o fundamentală „de tip major” (cu terța mare), iar spre sfîrșitul melodiei, se polarizează în jurul unei fundamentale „de tip minor” (cu terța mică), care se găsește față de prima mai jos cu o terță mică, întocmai ca în gamele „relative” din teoria modernă. În Institutul de Folclor, noi scriem această scară cu fundamentalele: sol și mi.

<sup>1)</sup> Lipsa de precizie a exprimării se datorește sărăciei vocabularului muzicologic, care folosește adesea un singur cuvînt pentru mai multe înțelesuri. În cursul articolului, termenul „formulă melodică” va avea cînd un sens mai larg, cînd unul mai restrîns; cititorul va înțelege de fiecare dată din context cum trebuie să-l interpreteze.

nala pe fundamentala minoră mi, e caracteristic mai ales în cântecele de astăzi, de ex.:

*Tempo de Sîrbă*

Min-dra mea, Sprin-ce-ne mul-te,  
Ce le fii po... so: mo: ri: te?

Mg. 624 o.

♩ = 92

Bătrîni, Teleajen, Ploiești, int. Maria Fuerea, 13 ani, Rodica Vasile, 15 ani, cul. 1955 4)

Frun-tu-li-tă foi ca a-ta Gheor-ghe...

În raport cu modul cîntecelor respective, formula: sol-si-re descrie o linie scurtă de elan energetic, prin salturile de terță pe arpeggiul suitor al fundamentalei majore, pornind chiar de pe treapta I-a și oprindu-se stăruitor pe a V-a, am putea spune: pe „dominantă”. Sinteza acestor elemente creează dintr-o dată o atmosferă senină și optimistă, accentuată în ambele cazuri de o ritmică vioaie. Este de presupus că, altfel ritmată, formula ar putea să devină chiar deosebit de viguroasă, după cum, desigur, ar putea să capete și alte colorații, mai ales prin interpretare.

Oricum, considerată în măsura posibilului numai în elementele ei pur melodice, și raportată doar la modul din care face parte, ea încă ne dezvăluie un anumit conținut expresiv.

Mai dăm o serie de motive melodice, pe care le socotim „formule”.

Dacă le-am analiza și pe acestea, am constata că fiecare din ele are un înțeles expresiv — mai mult sau mai puțin limitat, — care se va preciza definitiv în raport cu întregul context muzical.

4) Indicațiile „Fgr.” și „Mg” (fonogramă și magnetogramă) se referă, ca și indicația: disc, la înregistrările din arhiva Institutului de Folclor.

Această însușire de bază a formulelor melodice: *expresivitatea*, implică o a doua: *plasticitatea*.

Într-adevăr, toate exemplele de mai sus, în orice cîntece le-am întîlni, ne atrag atenția și le recunoaștem cu ușurință, pentru că au o personalitate bine conturată.

Stăruim asupra acestui punct, pentru că există și alte păreri.

În studiul: „Formulele melodice în cîntecul popular”, lucrare prezentată și dezbătută în Secția de Muzicologie a Uniunii Compozitorilor, autorul — prof. Gh. Ciobanu — contestă formulei melodice conținutul expresiv și plasticitatea și, în schimb, atribuie calitatea de formulă oricărui desen melodic cît de nesemnificativ, care intră în țesătura melodiilor populare.

Comparînd-o cu formula ritmică, spune: „Formula ritmică... este mult mai ușor sesizată decît cea melodică. Greutatea sesizării formulelor melodice se datorește, în primul rînd, faptului că, fiind reduse ca material sonor la numai cîteva sunete, ele nu capătă valoare estetică decît înlănțuite cu alte formule” (pag. 6).

Din aceste afirmații foarte discutabile, se desprinde, totuși, un adevăr: un desen melodic, pentru a fi sesizabil, pregnant (deci — după părerea mea — pentru a constitui o formulă), trebuie să aibă o valoare estetică.

Dar, pentru cercetarea problemelor esențiale care se pun în legătură cu formulele, interesează oare niște desene melodice care nu rețin atenția și care nu se întipăresc în memorie? Ar putea asemenea desene să poarte de-a lungul secolelor o tradiție? Să contribuie la închegarea unui specific național sau regional? Să constituie elemente de bază în procesul de creație artistică? Desigur că nu.

În consecință, pentru a urmări toate aceste probleme, va trebui să căutăm acele motive melodice bine conturate, ușor de recunoscut, avînd o personalitate. Implicit, ele sînt purtătoarele unui sens estetic îmbogățit de secole de tradiție. Pe acestea le socotim a fi adevărate formule.

Pentru a fi considerate ca atare, formulele melodice trebuie să aibă și o mare *frecvență*.

Exemplele de mai sus le găsim în nenumărate melodii, unele chiar în toată țara.

Pentru a arăta cît de răspîndită poate fi o formulă, voi face cea mai mare parte din exemplificare cu una singură:

pe care o găsim în toate regiunile, în toate genurile și în toate timpurile, în muzica vocală, ca și în cea instrumentală. În Oltenia și în Moldova, în Muntenia și în Ardeal, în Banat și în Baia Mare etc.; în vechiul cîntec ce-

remonial de nuntă, în baladă, doină, cîntecul strofic și melodia de joc; în stilul vechi și în cel nou, în acesta — ce e drept — în mai mică măsură.

*Cîntec ritual de nuntă*

Mq. 625 b.

Bătrîni, Teleajen, Ploiești, inf. Floarea N. Cătrina, 64 ani, cul. 1955.

*J. 116*

*n* Tăci, mi = rea = să, nu — mai plin = ge ....

*Doină*<sup>5)</sup> (vioară)

*Rubato*

*Balada „Ai trei frați cu nouă zmei“*

Disc 549 (fgr 4301)

*J. 108*

Ghîmpați, Mihăilești, București, inf. Constantin Lăcătuș, 70 ani, cul. 1935

foa = ie ver = de us = tu  
rai

*Cîntec*

Disc 1353 II c.

Boteni, Muscel, Pitești, inf. Anica Dogaru, 50 ani, cul. 1940

foa = ie ver = de foa = ie a = lă  
foa = ie ver = de foa = ie la = lă ....

*Cîntec*

Disc 737 a.<sup>6)</sup>

*Allegretto* (*J. 184*)

Giștești, Mihăilești, București, inf. Ilie Andrei Dunitru, 48 ani, cul. 1937.

foa = ie ver = de ca mo = lo = tru,  
foa = ie ver = de ca mo = lo = tru

*Joc: „Arcanul“*<sup>8)</sup>

F.A. 5880<sup>7)</sup>

*Moderato*

Capul Satului, Cîmpulungul Moldovenesc, Suceava, inf. M. Lăcătuș, cul. 1954.

*„Doina ciobanilor“*

Fgr 11.744 a.

Izverna, Baia de Aramă, Craiova, inf. Petre Panfîn, 30 ani, cul. 1950.

foa = ie ver = de co = le = li = e ....

*Joc vocal: „Horia-n cimpoi“*

Mq 583 a

*Allegretto giocoso* (*J. 120*)

Leșu, Năsăud, Cluj, inf. Ana Nîmigean, 60 ani, cul. 1955.

Jo = că = mă = ba = die, să = mi = pla = că, nai = na  
na Că = io = să = lă = să = ra = că nai nai nai na

*Cîntec*

Fgr 11.438 b.

Bătrîni, inf. Florica Mizgoi, 30 ani, cul. 1950

Pen, tru li = ne, min = dră = dra = gă

*Cîntec*

fgr. 11.436 a.

*J. 126*

Bătrîni, inf. Ana G. Nitu, 45 ani, Ana C. Arion, 15 ani, cul. 1950

e Frun = zu = li = lă rug = de mu = re, și  
Pe sub deal, pe sub = pă = du = re ....

După cum s-a putut observa în toate aceste exemple și cum este și firesc de altfel, revenirea aceleiași formule în atîtea planuri diferite nu poate fi totdeauna identică.

Și totuși, în lucrarea citată mai sus, afirmîndu-se că: „în creația populară... întîlnim unele rînduri melodice nu asemănătoare ca ritm sau ca melodie, ci chiar identice“, se ajunge la următoarea definiție a formulelor: „anumite deseneuri melodice și ritmice, alcătuite dintr-un număr limitat de sunete, pe care

5. — Béla Bartók: „Cîntece populare romînești din comitatul Bihor“, (București, 1913), nr. 328.

6. — Publicat în volumul „200 cîntece și doine“, (Buc. 1955), nr. 20.

7. — Indicația F. A. se referă la „Fondul Auxiliar“ al Inst. de Folclor, care cuprinde diverse culegeri de cîntece neînregistrate pe aparate sonore.

8. — Publicat în: „125 melodii de jocuri din Moldova“, de Const. Gh. Prichici, Buc. 1955, nr. 9.

le găsim folosite invariabil în cîntece diferite“ (pag. 5).

Acest fel de a privi formula melodică contrazice realitatea și duce totodată la o concepție statică despre actul de creație, căci, presupunînd că formula ar fi cristalizată o dată pentru totdeauna, actul de creație s-ar reduce fatal la combinarea unor elemente date, care se repetă „întocmai“.

Se ridică deci o întrebare firească: cum s-au creat totuși atîtea formule melodice de-a lungul secolelor și cum se vor putea crea și altele de acum înainte?

Răspunsul ni-l dă tocmai faptul că formulele nu se repetă totdeauna întocmai, ci de foarte multe ori variază.

Este adevărat că o „formulă“, prin definiție trebuie să fie statornică. Dar formula artistică nu poate avea rigiditatea celei matematice, de pildă, care exprimă o lege generală, o abstracțiune. Formula muzicală este un organism viu, purtător al unui sens psihologic și ca atare, conține înăuntrul ei nesfîrșite posibilități de mișcare, deci de schimbare a structurii ei.

Oarecare transformări s-au văzut și în exemplele de mai sus. Dacă însă urmărim mai departe o formulă sau altele în peregrinările lor în timp și spațiu, vom constata modificări mai adînci și mai interesante din punctul de vedere al procesului de creație și de evoluție în cîntecul popular.

Vom vedea cum același nucleu melodic poate să exprime, în nenumăratele aspecte pe care le ia, sensuri psihologice variate, determinate de o serie de factori obiectivi și subiectivi, care se contopesc în practica interpretativ-creatoare a muzicii populare.

Căci, dacă analizăm cît de sumar fenomenul creației, constatăm că în creatorul popular, ca și în cel cult de altfel, dar în alte proporții, se îmbină un anumit conținut de viață general, cît și concepția de viață și sensibilitatea artistică proprie masei, cu variantele acestor valori umane și estetice, proprii creatorului individual.

Acesta, datorită nevoii imperioase de a exprima un anumit conținut de viață la un moment dat, apelează, firește, la tot arsenalul de mijloace expresive ale unui stil, între altele și la formulele melodice respective; ba uneori se servește chiar de fragmente mai mari din melodiile repertoriului respectiv sau, adesea folosește melodii întregi, pe care le variază mai mult sau mai puțin, după personalitatea și forța sa creatoare. Dar această forță, care presupune, în primul rînd, o intensă trăire personală și deci exprimare în bună măsură personală, duce la un act complex, în care elementele individuale și cele colective se contopesc într-o sinteză; un act în care, bineînțeles, mînuirea formulilor intră ca o acțiune parțială foarte importantă, constînd însă nu numai în alegerea și combinarea lor diferită, ci și în

variarea lor, care ajunge pînă la crearea de formule noi.

*Formulele muzicale, pe de o parte prin ceea ce au în ele statornic, pe de altă parte prin potențele lor de transformare, sînt una din punțile de legătură între creatorul popular și masa al cărei exponent artistic este el.*

Datorită acelorași însușiri opuse: stabilitate și suplețe, care de altfel se completează și se echilibrează una pe alta, *ele constituie totodată punctul de întretăiere a o seamă de factori care tind, unii să păstreze anumite valori estetice permanente, alții să le modifice, să le nuanțeze și — mai mult — să le spargă cadrul, pentru a duce arta înainte.*

Dialectul regional, stilul de epocă, genul căruia aparține o melodie, toate folosesc — pe lîngă alte mijloace — formula melodică, pentru a se realiza — prin intermediul creatorului — în cadrul unitar și permanent al specificului național.

Iar tendințele subiective ale creatorului, tot cu ajutorul formulilor se încadrează în aceleași categorii estetice ale colectivității, categorii mai largi sau mai restrinse, toate subordonate specificului național.

Deslușirea totală a acestui complex al actului de creație populară comportă o cercetare îndelungată și migăloasă. Deocamdată, vom căuta să arătăm în ce măsură *formula, care are rolul important de a păstra în spațiu și în timp anumite caracteristici unitare și permanente*, permite totuși, prin suplețea ei, diversificarea melodice pe diferite planuri: *variante regionale și locale* ale unui cîntec, *variații strofice* în aceeași melodie, *melodii noi* în cadrul unui stil oarecare, contribuind astfel, pe calea tuturor acestor metamorfozări, la *evoluția în timp a întregii melodice* de la un stil la altul.

Dar pentru aceasta va trebui să *privim formula în cadrul melodiei din care face parte.*

Aceasta din mai multe motive.

În primul rînd, *între formulă și melodia respectivă* se produc — din punct de vedere expresiv și structural — *acțiuni reciproce* importante: conținutul întregului cîntec determină, în mare măsură, felurile modificări ale formulii, iar acestea antrenează, la rîndul lor, transformări structurale și expresive ale întregii melodii.

În al doilea rînd, *modificarea formulei* într-o măsură mai mare sau mai mică, într-un sens sau altul, *atîrnă în parte și de locul pe care ea îl ocupă în structura arhitectonică a cîntecului*: începutul melodiei, fraza de după cezură, care duce de obicei la punctul culminant, cadența interioară sau cea finală etc.; căci melodia are unele puncte mai statornice și altele mai supuse schimbărilor.

În sfîrșit, formulele variază uneori atît de mult, încît *numai comparînd între ele melodii întregi* care se aseamănă mai mult sau mai puțin și *urmărind* în cadrul lor o anumită for-

mulă dintr-un cîntec în același loc în economia melodiei, vom putea recunoaște în formule deosebite sau aparent deosebite același nucleu melodic și vom putea urmări astfel evoluția formulei și, paralel, evoluția melodice.

De aceea, pentru exemplificare, ar trebui să cităm melodii întregi. Deoarece însă spațiul nu ne permite, vom da o parte din exemple fragmentar, dar așa ca totdeauna să se poată urmări problema.

Pentru început, iată două variante regionale ale unei melodii, una din Muntenia, cealaltă tocmai din regiunea Baia Mare:

**Balada: „Brumărelul“**

Mg. 518 i. *Poco rubato* Slatina, Curtea de Argeș, Pitești, inf. Maria Cirstoiu, 77 ani, col. 1955.

**Cîntec**

Int. 9829<sup>9)</sup> *Rubato* Berbești, Sighet, Baia Mare, inf. Silvia Pereni, col. 1951.

Dacă aceste variante sînt atît de înrudite pe de o parte și atît de deosebite, totuși, din punct de vedere expresiv și structural, faptul se datorește în mare măsură, celor cîteva formule melodice prezente în amîndouă cîntecurile, dar modificate substanțial și ritmic, dar mai ales melodic, unele din ele deosebindu-se puternic tocmai prin semnele dialectului local.

În exemplul următor, se poate vedea o formulă de cadență finală în cîteva aspecte diferite din Muntenia și Bihor:

fgr. 11.446 a. Bătrîni fgr. 11.446 b. Bătrîni Mg. 624 h. (h) Bătrîni.

<sup>9)</sup> Indicația de „Inf.” (informații) se referă la fișele cîntecelor nenregistrate din Institutul de Folclor.

Și în variantele locale ale unei melodii putem găsi modificări substanțiale ale formulelor. Așa, de pildă, în aceste două exemplare ale unui cîntec moldovenesc, amîndouă bine încadrate în același stil regional.

F.A. 578<sup>10)</sup> *Moderato* Baia, Falticeni, Suceava, inf. L. Răileanu, col. 1928.

F.A. 800<sup>11)</sup> *Andante* Drăgănești, Gura Humorului, Suceava, inf. Ana Deac, col. 1907.

În exemplul următor, extras din variantele locale ale unui foarte răspîndit cîntec modern din Muscel, se poate vedea, de asemenea, aportul creatorului în adîncirea expresiei, prin dezvoltarea unei formule melodice.

Disc 1350 Ia<sup>12)</sup> Jugur, Muscel, Pitești, inf. Anica D. Anghel, 23 ani, col. 1940.

Mg. 517 a. Nucușoara, Curtea de Argeș, Pitești, inf. Maria Șerban, 40 ani, col. 1955.

Mai surprinzător însă pare faptul că o formulă melodică poate să ia aspecte foarte va-

<sup>10)</sup> Publicat în „200 cîntece și doine”, nr. 117.  
<sup>11)</sup> Publicat în „200 cîntece și doine” (nr. 117).  
<sup>12)</sup> Idem, nr. 52.

riate în strofele aceleiași cîntec sau chiar în aceeași strofă melodică.

Din acest punct de vedere, transcrierea sinoptică a mai multor strofe dintr-un cîntec în-

treg este demonstrativă. Aci sîntem nevoiți să ne mărginim la prezentarea fragmentară a unor transcrieri sinoptice, totuși foarte concludente.

Balada: „A celor trei fete“

fig. 2035. *Molto rubato* (♩. 120-84) (♩. ♩.)

Slatina, Curtea de Argeș, Pitești, inf. Maria Cirstov, 56 ani, cul. 1954.

str. I  
i la la la la la la la la la la la la

str. II  
i la la la la la la la la la la la la

str. III  
i Jor de di mi nea fa Pa ro va pa cea fa..

str. IV  
la mi ple caf mai i Trei su rori la flo ri

Mg. 423 b. (♩. ♩.)

Jugur, Muscel, Pitești, inf. Stela Mifulescu, 38 ani, cul. 1955.

str. I  
frun-ză ver-de lă-mi i-fă mai, mai...

str. II

str. III

str. IV

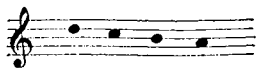
Varierea formulelor este de diferite grade, după puterea de creație a interpretului-creator și poate merge, după cum am mai spus, pînă la crearea de formule noi.

Să urmărim mai departe formula



în diferite cîntece și să observăm că în felurile ei înfățișări ritmico-melodice, care îi mu-anțează expresia, chiar și numai elementele melodice — în măsura în care le putem con-cepe separat — încă au efecte importante.

Din cîntecul: „Ce vii bade tîrziu“, pe care l-am găsit în raioanele Muscel și Curtea de Argeș într-o seamă de variante deosebit de interesante, extragem din exemplarul înregist-rat de la o interpretă foarte talentată: Elisa-beta Cătană, (35 a.) din satul Corbi, numai cîteva aspecte pe care le-a luat formula:



în cursul cîtorva strofe (mg. 529 h., cul. 1955):

Mg. 529 h. Cul. 1955.

str. I

str. II

Mg. 629 h. J. 88

Bătrîni, inf. Maria Mizgoi, 59 ani, cul. 1955.

Ma - ri - to din Do - bro - gea mai mai...

Mg. 623 c. *Quasi giusto* J. 88

Bătrîni, inf. Maria Mizgoi, 59 ani, cul. 1955.

str. I  
i Stai, tre - nu - le, nu ple -

str. II  
ca mă i Stai, tre - nu - le, nu ple-ca mai...

Mg. 632 c. *Rubato* J. 112-120

Bătrîni, inf. Olimpia Voinea, 40 ani, cul. 1955.

str. I  
I-a - uzi, min - dro, tre - nul vi -

str. II  
ne, Măi, le - le, min - dro dra - gă...

Disc 676 b  
*Rubato*

Slatina, Curtea de Argeș, Pitești, inf. Maria Cirstoiu, 58 ani, cul. 1934.

foa- ie ver- de ma- ră - ci- ne of, of!..

Să- de Ra- du ca- n- tro- ca- să, — Să- de Ra- du ca- n- tro- ca- să, —  
Și lui Ra- du — că nu- i pă- să și lui Ra- du — că nu- i pă- să.  
Vioară  
accl.  
Prin cra- ci- le fa- qu- lui, — măm!

Disc 675 a

Slatina, Curtea de Argeș, Pitești, inf. Maria Cirstoiu, 58 ani, cul. 1934.

Foa- ie ver- de lin pe- lin, — of —, of —, of —, of!

Mq. 551 n.

Nepos, Nasaud, Cluj, inf. Veronica Ignat, 60 ani, cul. 1955.

*Poco rubato* ♩. 70

Ar- dă te fo- cu- de cuc. —  
Ar- dă te fo- cu- de cuc. — ..

Mq. 12 b

*Rubato*

Criciova, Lugoj, Timișoara, inf. Magdalena Birișcu, 27 ani, cul. 1943.

Min- dru- fo- cu ca- sa- n colț, măm  
lu- beș- te- măm- da că poți; măm.....

Iată și un exemplu din genul improvizatoric al baladei, în care interpretul își desfășoară mai cu deosebire forța creatoare:

### „Radu Anghel“

Disc 803 <sup>13)</sup>

Bărbănești, Vedeș, Pitești, inf. Alexandru Chiriță, 34 ani, cul. 1933.

*Rubato* ♩. 208 aprox.

foa- ie ver- de- a bo- bi- lor, — măm hei  
Sus, pe dea- lu' Gre- ci- lo- ri, — Sus, pe dea- lu' Gre- ci- lo- ri,  
Dea- lu' Cirs- te- ie- ni- lo- ri, — Pe sub um- bra nu- ci- lo- ri,  
Slă- sta- ros- tea ho- fi- lo- ri, — La cel făr- ver- de- din coas- ta,

nu este decât vechea formulă

căreia i s-a schimbat sunetul de cadență; dar acest sunet fiind foarte important din punct de vedere expresiv, formula ne apare ca una nouă.

Iată câte un fragment din cele două cântece, din care am extras formulele:

<sup>13)</sup> Publicat în: „La ballade populaire roumaine“ de Emilia Comișel (pag. 48) — extras din volumul „Studia memoriae Bélae Bartók sacra“, Budapesta, 1956.

## Quasi giusto

Jugur, Muscel, Pitești, inf.  
Vela Zipsiș, 53 ani, cul. 1940.

1. Șamiz ver - de ș-un du = dă-u - măi, măi, măi, n - tre - ce him - pul - trec - și - eu - măi...

*Rubato*

Joi dă di - mi - nea = lă, i Pă - ro - va - pă - cea - fă...

Formula nouă, o dată făurită prin impulsul creator izvorit dintr-o adincă trăire personală a unui cântăreț talentat, s-a încetățenit și a început să se răspîndească și ea în diferite cîntece, ca în următorul, de pildă, care arată și el o puternică înrudire cu alt cîntec din același sat. S-ar zice chiar că avem de-a face cu două variante ale unei singure melodii, mai ales că și textul este același; dar întregul cîntec s-a schimbat într-atîta încît aproape sînt două cîntece diferite. Este de presupus că între ele există și variante intermediare, mai apropiate atît de unul cît și de celălalt.

Căci adesea, o melodie nouă nu este decît ultima dintr-o serie de variante ale altei melodii.

Mg. 428 e.

Jugur, inf. Vela Zipsiș, 67 ani,  
cul. 1954.

Și iar ver - de sal - bă - moa - le, Toam - na, la Vi -

ne - rea ma - re, măi, măi, măi, Plea - că o - i -

le la va - le. Plea - că o - i - le la va - le.

Disc 1355 1b

Jugur, inf. Anica D. Anghel, 23 ani, cul. 1940.

foa - ie ver - de ș-o ci - coa -

re Hai - și hai - do - ru - le

Si tu pu - șa - ru - le măi.

În cunoscutul cîntec modern: „Teiule, foaie rotundă“, modificarea aceleiași formule, cît și a celor învecinate, prin adăugarea lui sol, are urmări nebănuite pentru evoluția melodice: centrul scării s-a mutat de pe re pe sol, la aceasta contribuind și fa diez, iar procedeul răspîndindu-se a dus la crearea unui *nou tip melodic* și a unui *mod nou*: major-minorul (în cazul de față: sol-mi), atît de frecvent în muzica noastră populară din ultimele zeci de ani.

Iată prima parte a tipului vechi și a celui nou care, puse alături, ne arată cum s-a produs transformarea:

Fgr 11440 a

## Rubato (J. 200)

Bătrîni, inf. Florica Mizgou, 30 ani, cul. 1950

Co - dru - let, foa ie ro - tun - da, e la mai fă - pu - ti - nă um - bră...

Te - iu - le, frun - ză ro - tun - dă, la mai fă - pu - fi - nă um - bră...

Anevă la Fgr 10427 a

Același fenomen s-a petrecut și în acest cîntec din Năsăud:

Mg. 549 a.

## Poco rubato J = 56

Sanț, Năsăud, Cluj, inf. Sabina Stejerean,  
26 ani, Octavian Stejerean, 32 ani, cul. 1955.

Co - lo - n sus, la Ra - dă - uș - măi dă

Min - dru - cîl - pa - tru cu - cîl - Min - dru - cînt - pa -

tru cu - cîl - măi



În prima parte a melodiei, recunoaștem schema vechiului tip melodic

pe care o găsim și în alte cîntece năsăudene, mai vechi, ca și în melodia de joc din exemplul nr. 12.

<sup>14)</sup> Vezi exemplul balada „A celor trei fete“ de la pag. 14.



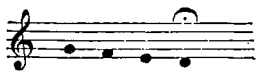
În alte cazuri, un procedeu mai simplu: al-terarea unui sunet, a dus de asemenea la schimbarea profundă a formulei, antrenînd în același timp evoluția modului.

Unul dintre cele mai noi cîntece pe care le-am înregistrat în comuna Bătrîni, conținînd formula și în forma ei veche, ilustrează clar procedeu. Să observăm că de data aceasta, centrul scării a rămas re.

Mq. 624 m. Bătrîni, inf. Maria Tureea, 13 ani,  
Rodica Vasile, 15 ani, cul. 1955

e la la la la la la la la la  
la la la la la frunzu = li = fă  
mă = ră = ci = ne, De = ce = o fi = bă = iă = tul cii = ne? Pe = li =  
nas = pe = li = ne = a = mar, mă.

Atragem atenția că, într-o etapă anterioară a evoluției, introducîndu-se fa diez în formula



(nota fa apare cu diez)

modul natural de re („de tip minor“), devenise „de tip major“. În cîntecul de mai sus, do diez îl face acum să lunece aproape către un „re major“.

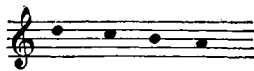
Acest do diez a apărut mai de mult în cîntece din Ardeal și Banat, unde găsim formula puternic transformată:

fgr. 4959 b <sup>15)</sup> Cricău, Alba, Hunedoara,  
Inf. Valeria Popa, cul. 1936

**Moderato rubato**

Da = fai, doam = ne. bi ne = le, măi.

În cîntecul bănățean care urmează, avem de-a face chiar cu o formulă nouă; dar filiația ei din vechiul nucleu:



ne-o dovedește toată melodia, pe care o dăm întregă, pentru a se vedea cîtă originalitate poate avea un cîntec în care, păstrîndu-se de-a

lungul vremii schemele tradiționale, puterea creatoare s-a manifestat totuși puternic, probabil așa cum se manifestă de cele mai multe ori în cîntecul popular printr-o serie de interpreți creatori, care au adus fiecare aportul lui.

Mq 13 b Criciova, Lugoj, Timșoara, inf. Magdalena  
Briescu, 27 ani, cul. 1943.

**Rubato**

Știi, ba = de, cînd ne iu = beam, măi, Din fr = un măr ne  
să = lu = ram, măi, Dar e = cum,  
s = a = vem = cu = să = cul,  
Nu ne dăm u = nul la = al = ful.

Într-adevăr, în liniile ei foarte mari, melodia se încadrează în arhitipul melodic:



deși, prin labirintul atîtor cotituri și opriri ne-așteptate, cît și din cauza puternicii transformări a modului prin colorația majoră (fa diez și do diez), arhitipul e foarte greu de recunoscut; cu atît mai mult cu cît întregul cîntec ne evocă cu totul alt peisaj sufletesc decît nostalgicul cîntec păstoresc de pe vremuri.

În cîntecul următor, formula și-a schimbat înfățișarea și sensul prin același procedeu al alterării unui sunet, de data aceasta bemolizarea lui si, care pregătește, în cazul de față, transformarea modului re „de tip minor“ într-un „re minor“, cît și bemolizarea accidentală a lui mi, care are un puternic efect expresiv.

Mq. 518 k Statina, Curtea de Argeș, Pitești, inf.  
Maria Cîrstoiu, 77 ani, cul. 1955.

**Rubato**

Foa = ie ver = de = bu = lui, Pe mă = lu' Si = re = lu, măi,  
Of, of! Paș = te că = lu' lor = gu = lui, măi,  
Of, of, Paș = te că = lu' lor = gu = lui, măi.

Procedeele de variere a formulelor sînt multe. Dar cele cîteva exemplificate aci cred că sînt suficiente pentru a ne da o idee despre

<sup>15)</sup> Publicat în „200 cîntece și doine“ (nr. 156).

efectele importante pe care le poate avea vărierea formulelor în întregul proces de creație și de evoluție a cîntecului popular.

\*

Din toate cele arătate mai sus, putem trage multe învățăminte. Două însă mi se par mai importante: unul privind pe folcloriști, celălalt pe compozitori.

Într-o serie de probleme ca: stabilirea specificului național sau al unui cerc de cultură mai larg, cît și a dialectelor muzicale regionale, caracterizarea stilului unei epoci, clasificarea melodiilor după tipuri, urmărirea procesului de evoluție a melodicei în general, deslușirea procesului de creație populară etc., folcloristul poate fi ajutat, în bună măsură, de cercetarea formulelor melodice. Dar cu o condiție esențială: să le privească cu multă suplețe și totdeauna în cadrul cîntecului din care fac parte, pentru a le putea recunoaște în toate metamorfozările lor.

Numai așa va putea să vadă ce deosebește între ele niște cîntece care se aseamănă foarte mult, sau, dimpotrivă: ce fir nevăzut leagă între ele niște melodii care se deosebesc puternic; să stabilească o ordine în haosul aparent al tezaurului folcloric și să aleagă esențialul; în sfîrșit, să deslușească, în fenomenul creației populare, modalitățile atît de felurite, complicate și subtile, prin care creatorul popular își împletește „formula“ lui estetică, personală și de moment cu „formulele“ tradiției populare, așa încît să realizeze o creație unitară.

În ce privește pe compozitor, dacă mai sînt unii care socotesc că a compune muzică „în formă națională“ înseamnă a te ține strict de litera cîntecului popular, sau că stilul național ar constitui o îngrădire pentru afirmarea personalității creatoare, însuși felul în care sînt tratate formulele tradiționale de către creatorul popular le dovedește contrariul.

Dacă o singură formulă a putut lua atîtea înfățișări diferite — și ca structură și ca expresie — și a putut fi folosită în atîtea ambianțe diferite; dacă — prin saltul imaginației creatorului — o singură formulă a putut da naștere la atîtea altele — și aici nu am citat decît puține cazuri — înseamnă că nici creatorul popular nu se ține strict de litera formulei, nici formula nu-i îngrădește avîntul imaginației.

Firește, creatorul popular rămîne mai aproape de țărîmul lui, pentru că el nu are la dispoziție mijloacele majore cu care compozitorul se avîntă în larg. În primul rînd, îi lipsește marea cultură care să-i lărgească orizontul, apoi el nu cunoaște armonia, polifonia, marea orchestrație și marile forme muzicale, întregul univers muzical al componisticeii.

În schimb, el trebuie să dea de gîndit compozitorilor asupra forței creatoare și măiestriei artistice, cu care a reușit să îmbogățească și să diversifice într-atît micul univers muzical, care este simpla melodie populară.

Și dacă a putut să facă acest lucru, este datorită faptului că a știut să folosească și granițele cîntecului popular, dar și orizonturile lui nesfîrșite.

## Principiul makam în muzica populară și cultă<sup>1)</sup>

— Tipul și variația —

de SZABOLCSI BENCE

Ceea ce ar dori să lămurească această schiță, nu poate prezenta — în fond — o nouitate nici pentru cercetătorul, nici pentru istoricul muzicii populare, deoarece acest fenomen, despre care vorbim, l-au întîlnit amîndoi ca principiu fundamental al existenței muzicii, ca formă constantă de exprimare. Ne gîndim la formarea variațiilor, la acel fenomen asupra căruia muzicologia din ultimele decenii a atras atenția, din ce în ce mai frecvent, pretutîndeni și în toate genurile de cercetări parțiale. În cursul cercetărilor s-a aruncat lumină asupra unor schimbări mărunte și multele detalii care au ajuns în acest fel pe primul plan, au dat naștere, în cele din urmă, în țabăra cercetătorilor, la două puncte de vedere. Unul din aceste puncte de vedere găsește diferența esențială tocmai în formarea variațiilor care des-

part, una de alta, existența muzicii populare de cea cultă. Celălalt punct de vedere consideră că este o exagerare a face această diferență, deoarece conform concepției sale, între procesul de creație al poporului și cel al artistului nu există o limită bine demarcată. Acestea sînt cele două puncte de vedere pe care dorim să le lămurim cu cîteva date și să le unificăm într-un anumit sens. Am ales termenul de principiu „makam“, deoarece muzicologia actuală îl întrebuițează deocamdată deopotrivă pentru formarea primitivă și dezvoltată, conștientă a variațiilor.

Ce este deci „makamul“? După părerea lui Idelsohn, cercetător al muzicii orientale, acest cuvînt înseamnă, la origine, un podium, sau tamburul de pe care cîntărețul arab interpretează cîntecele sale, la curte, în fața califului. După o altă interpretare, acest cuvînt înseamnă,

<sup>1)</sup> Din volumul „Istoria melodiei“ Ed. Cserépalvi 1950.

pur și simplu, o regulă, o lege, ca de pildă „nomos“-ul grec (care a fost de asemenea aplicat muzicii), iar după o altă interpretare înseamnă sunet, în sens muzical mai larg: formă melodică, model, formulă, formă tipică. Originea acestui cuvânt ne interesează prea puțin, aici vom încerca să explicăm mai degrabă aplicarea și sensul său practic. Idelsohn și Lachmann găesc originea practicii makamului în epoca dinaintea nașterii Islamului, când melodiile locale ale diferitelor triburi au fost păstrate, chiar și mai târziu, de către intelectualitatea arabă centralizată în orașe, folosind o anumită denumire pentru a le diferenția. Au existat melodii persane, beduine, orașenești, sătești, pe care muzica arabă cultă le-a preluat în așa fel încât a continuat să le localizeze mai departe prin denumirea lor. Într-adevăr, dacă aruncăm o privire asupra catalogului conținând denumirile tipurilor de melodii principale de origine arabă, este frapantă precizarea originii din punct de vedere geografic și etnic: makam de Hidjaz, makam irakian, makam de Ispahan, makam de Adjam, makam de Naha-vand, etc.; acestea indică toate câte o regiune, de unde poate au provenit aceste melodii. (Adjam este denumirea populară arabă a Persiei, celelalte sînt denumiri geografice cunoscute). Să ne gândim cum au denumit grecii, în cursul secolelor, tipurile caracteristice de melodii, sau chiar de game, cu numele: doric, frigian, lydian, aeolian, etc., deci cu denumirea etnică. Modul în care a luat naștere, în cultura veche atît de dezvoltată, practica modelelor caracteristice de melodii, necesită explicații ulterioare mai ample. Această practică este și în momentul de față deosebit de puternică și dominantă în întreaga muzică orientală. Există tradiții obligatorii, care prescriu ca în anumite ocazii, cîntărețul arab să folosească un makam sau altul, cîntărețul hindus: o „raga“ iar cel javanez: „papat“-ul. Aici putem enumera „nomosul“ grec și „epichema“ bizantină. În ce constau aceste reguli și cine le impune pe acestea, melodiilor? Ceea ce este prescris de cele mai multe ori este forma generală a melodiei, uneori notele extreme în limitele cărora pot fi cuprinse, uneori împreună cu gama și ritmul, alteori numai notele inițiale și finale. Acest lucru pare la prima vedere foarte ușor și ingenios; muzicianul oriental deosebește de departe și fără să greșească interpretarea bună și fidelă tradiției, de cea eronată și contrară tradiției. Greșeala și nerespectarea tradiției nu constă în intervenția inițiativei personale, ci tocmai dimpotrivă, în anumite limite, interpretul are o libertate totală de a improviza melodia, ba chiar are obligația de a improviza; trebuie numai să se acomodeze modelului, trăsăturilor generale ale makamului. Acum vedem limpede: makamul reprezintă tradiția populară, regula, stilul, în cadrul cărora trăiește; improvizația, realizarea actuală a melodiei exprimă personalitatea cîntărețului, în cadrul comunității, al stilului. În-

țelegem acum din ce cauză niciodată și nicăieri aceeași melodie nu este interpretată de două ori în același fel. Tocmai acest echilibru creează arta, echilibrul între restricții și libertate, între modelul constant și interpretarea improvizată, între comunitate și personalitate, între permanență și momentul creator.

Dacă ne întoarcem acum spre muzica populară în generalitatea sa, devine imediat evident că muzica populară, pe baza evidenței oricărui gen de muzică populară, nu este altceva decît aplicarea continuă a principiului makam. Cîntărețul sau instrumentistul de muzică populară, atunci cînd cîntă sau face muzică are prezentă în minte o anumită formulă melodică pe care vrea să o realizeze. Realizarea depinde de tendințele sale personale, de talentul său interpretativ, de cultura, de condițiile sale fiziologice, de dorința și de gustul său; le variază de la un moment la altul, de la caz la caz, de la o interpretare la alta, — după comparația spirituală a lui Laszlo Lajtha — întocmai ca expresia obrazului sub efectul unor impresii diferite. Natural, ar trebui să explicăm cu mai multă precizie expresia noastră folosită mai sus și anume că interpretul popular are prezent în minte tipul de melodie pe care dorește să-l interpreteze. Din acest punct de vedere, cercetătorii din ultimii ani ne-au pus la dispoziție cîteva din datele demne de atenție. De pildă, Marius Schneider ne atrage atenția asupra faptului că însuși cîntărețul egiptean, negru sau indian, de muzică populară, caută melodia, atunci cînd începe să o execute; melodia se limpezește în fața sa treptat, și astfel se naște în cursul interpretării. Tocmai din această cauză, Schneider este tentat să deosebească în variație două tipuri: makamul general sau inconștient, care se naște din nesiguranța sa, din obligațiile impuse de limbaj, din folosirea formulelor variabile și variațiile structurale, procesul limpede de creație, makamul conștient. Culegătorii maghiari din ultimii ani au ajuns probabil la rezultate asemănătoare: Vangyas Lajos s-a convins la Ajba, iar Járdanyi Pal la Kide, că la țară unele variații sînt acceptate ca o manifestare proprie, iar altele sînt respinse și că deși variația nu este nicăieri rezultatul unor sforțări conștiente, înșiși cîntăreții știu, după cum i-a spus lui Járdanyi o țărăncă din Kide: „astfel de cîntece țărănești se întîlnesc în diferite chipuri“, sau, cum am auzit eu însumi de la un țigan din Gyengyoalfalu referitor la cîte o melodie: „Se poate și așa“.

Se poate și așa, deși, după cum am spus, această conștiință a identității are limitele sale. De pildă, este foarte curios faptul că de multe ori cîntăreții noștri de muzică populară nu-și recunosc propriile lor melodii, dacă le aud cu un alt text. Pînă cînd le simt identice cu ei înșiși, rămîne o problemă neexaminată încă.

Ce se întâmplă deci cu melodiile, atunci cînd „se întîlnesc în felurite chipuri“, și ce înseamnă afirmația că sînt întîlnite în acest fel? Să aruncăm o privire asupra oricărui makam arab sau turcesc și să-l comparăm cu variațiile melodice ale uneia din baladele noastre populare (de pildă a lui Kelemen Kőműves pe care Zoltan Kodály a cules-o cu mai mult de 30 strofe variate) <sup>2)</sup>.

Transcrierea melodiei din anul 1860 (Culegerea manuscrisă a lui Almari S. (Liceul reformat din Sighetul Marmației - IV, nr. 36).

2) Un exemplu bun de stil makam este „Cîntecul Olimpos“ comunicat de la cîntăreții acharmeni, din Peloponez, Livada și Kardica, de către S. Band-Bovy (Journal of the International Folk music Cambridge).

Makam turcesc din colecția lui R. Lachman.

Aceste melodii trăiesc în mai multe forme; nu au o singură formă, nu se poate imagina o singură formă. Muzicantul popular nu se străduiește să găsească cea mai bună formă, definitivă, clară; în ochii săi acest lucru pare absurd; pentru el, pentru comunitatea, pentru cultura sa, melodia trăiește, pentru că trăiește în mai multe feluri; dacă ar avea o singură formă, nu ar mai trăi, ar fi pe cale să dispară. Deci existența makamului popular este un per-

manent tangaj: apropiere sau îndepărtare de ceva fără un scop determinat. Este posibil ca un cântăreț popular cu un instinct mai sigur, să dea atenție unei forme bune din punct de vedere artistic și poate se străduiește să o prindă, să o fixeze, dar niciodată nu va fi capabil cu totul să procedeze în acest fel, deoarece și perceperea și înțelegerea sa sînt într-o permanentă fluctuație. Ne referim aci la unul din cei mai mari interpreți ai noștri, Aladar Racz, un inovator al țambalului, care a păstrat în mod admirabil instinctul popular și care a declarat în repetate rînduri că este incapabil să interpreteze de două ori la fel aceeași piesă muzicală; ne referim de asemenea la Atahualpa Jupanki, cunoscutul și excepționalul virtuos al chitarei, de origine argentiniană-indiană. Racz și Jupanki dau instinctiv mîna cu marii interpreți vechi, din istoria muzicii europene, care improvizau ariile și sonatele lor, mereu altfel, de la caz la caz... Dar despre aceasta vom vorbi mai tîrziu.

În muzica populară însă, tocmai prin aceasta am ajuns la ceea ce este esențial. Melodia renaște mereu, aici se naște principiul makam, nu numai interpretarea populară ci și modul popular de creație. Marii descoperitori ai muzicii noastre populare: Bartók și Kodály, nu s-au gîndit niciodată să găsească în țărînime pe inventatorii originali ai comorilor melodiei populare; creație, invenție, însemnează în domeniul melodiilor populare, creația conform principiului makam, nașterea variațiilor, interpretarea cu improvizații, în cadrul unei forme tradiționale. Variația melodiilor, după cum știm, este uriașă, și în oricare punct am apuca lanțul variațiilor acesta s-ar desfășura în fața ochilor noștri, de la identitate pînă la o asemănare îndepărtată, de la acea mică apropiere ca o săgeată, spre infinit.

Să aruncăm o privire în acest atelier, care datează de milenii, să pîndim în timpul lucrului. Există două grupe înrudite de probleme care au interesat întotdeauna îndeaproape pe cercetătorii muzicii populare maghiare: una este raportul dintre graiul viu și tradiția scrisă, cealaltă este transformarea formelor melodice împrumutate din muzica cultă, în practica populară. În nici o privință nu putem vedea limpede, dacă nu căutăm legile milenare ale principiului makam. Cercetările lui Zoltan Kodály au arătat că unul din cele mai interesante și mai palpitate capitole din istoria cîntecului maghiar se desfășoară din compararea notării scrierilor vechi, cu formele vechi populare. Raportul care există între cele două forme ale tradiției nu poate fi determinat în mod unitar și nici ca o generalitate; există melodii a căror formă actuală, vie, corespunde cu totul formei de odinioară fixată prin scris, există altele al căror ritm sau linie melodică prezintă diferențe esențiale, poate devieri de origine mai recentă, față de forma notată de mult, iar pentru cele mai multe comparații este caracteristic faptul

că în acestea forma vie, mai învechită și mai demnă de încredere, stă față în față cu forma scrisă, fixată cu multe lipsuri. Acest lucru este valabil în primul rînd pentru melodiile bogate în înflorituri, din secolul 17 și 18, cărora le corespunde de cele mai multe ori, atît în manuscrise cît și în amintirile tipărite, notări schematice, de multe ori greșite.. Să cităm aici unul din cele mai frumoase exemple din comparațiile lui Kodály și anume cîntecul de jale din secolul al 17-lea, al lui Dobai, în cele două forme caracteristice ale sale: prima, așa cum a fost culeasă de studenții din secolul al 18-lea și așa cum a fost găsită în secolul al 20-lea, de către culegătorii de muzică populară.

Cîntecul lui Istvan Dobai, colecția lui Vikar și Kodály, Melodiarul lui Kovacks Andrei, din anul 1770.



Dar tocmai aici putem recunoaște eternul principiu makam așa cum a fost interpretat în toate timpurile de către muzicianul oriental: fixarea se extinde numai asupra liniilor principale, asupra planului, restul cade în sarcina interpretării și a executării. Prima este sarcina tradiției, cealaltă a artistului, una este impersonală și eternă, cealaltă este personală și momentană. Deci și aici există cele două forțe fundamentale care determină întreaga existență a tradiției: păstrarea și variația, rădăcina și frunzișul, cu contradicția și armonia lor permanentă. Să completăm această imagine cu aceea a metamorfozei elementelor luate din muzica cultă. Unul din cele mai frumoase exemple ni l-a dat Balla Peter, care timp de cincisprezece ani a urmărit în Moldova transformarea unui vals dintr-o operetă din capitală, într-un cîntec popular sătesc, prin 4—5 variante. Materialul este și aici imens, mai ales dacă încercăm să extindem cercetările noastre dincolo de muzica

populară maghiară, asupra muzicii populare europene. Dar să desprindem din acestea numai o categorie de probleme, care ating și unul din straturile muzicii populare maghiare: problema continuării existenței în popor a formelor antice, cu metrică. Se știe că, începând cu sfârșitul epocii antice, mai multe forme de versuri grecești și latine au devenit populare, ba chiar s-au transformat în apusul Europei, în formule populare și au continuat să existe în această formă. În acest fel au ajuns unele din acestea și la noi, probabil la sfârșitul evului mediu. Există printre acestea versuri saphice, care au dat naștere în întreaga Europă unei producții populare bogate, versul alcaic, care în cursul evului mediu s-a transformat într-un ritm caracteristic pentru imnuri și în această formă a pătruns atât în apus cât și la noi, pentru ca prin cîntecele lui Andrei Vasarhelyi, Sebastian Tinodi și ale altora să intre în comoara melodiilor populare. Alături de acestea distingem câteva formule cu o soartă la fel de aventuroasă: de pildă, versul anacreonic, care prin intermediul renașterii tardive a lui Monteverdi și a altora, a început o nouă viață în muzica populară italiană; tetrametrul trochaic, al cărui drum de la Sophocle pînă la Beethoven poate fi urmărit pas cu pas, sau versul vagans din apusul Europei, care s-a întîlnit la noi, poate chiar la sfârșitul evului mediu cu forma kolomejka din răsăritul Europei. În continuarea existenței acestor formule ritmice și mai ales în ce privește rolul lor în poezia populară se manifestă în mod evident același principiu pe care l-am observat în existența melodiilor: păstrarea trăsăturilor generale, a caracterului, a modelului, transformarea și acomodarea formei actuale la cerințele actuale.

Pînă acum ne-am ocupat aproape exclusiv cu existența tradiției populare; care va fi oare acum imaginea dacă ne vom îndrepta atenția asupra problemelor referitoare la muzica cultă? Oare găsim aici o lume complet diferită? Oare au dreptate aceia care sînt de părere că acestea două sînt despărțite de o prăpastie de netrecut?

Muzica populară și muzica cultă, tradiția populară și creația artistică: într-adevăr la prima vedere par că reprezintă două domenii complet separate, ba chiar opuse, ale spiritului omenesc. Să ne gîndim la ce am spus adineauri: în conștiința interpretului popular, deci a creatorului popular, versul sau melodia nu trăiește într-o singură formă, necesară și cea mai bună, ci poartă în sine mereu alte posibilități, cu înfățișare de Janus sau Hecată, — mereu în sensul că „se poate și așa“; este o creație cu multiple înfățișări, este întotdeauna și pretutindeni străină de forma unică. Și să ne gîndim la faptul că întreaga muncă, efortare, dezvoltare a artistului conștient se opune la aceasta: nu caută el oare pentru concepțiile sale, forma unică, cea mai bună finală, care nu poate fi retrasă, definitivă? Beethoven nu ar permite

să se spună despre Apassionata că „se poate și așa“ — o operă de Mozart sau Verdi nu poate fi improvizată din nou, atunci cînd creatorul său i-a găsit forma definitivă. Deci trebuie să spunem că munca artistică, munca conștientă diferă de creația populară prin întreaga sa tendință, prin întregul său spirit.

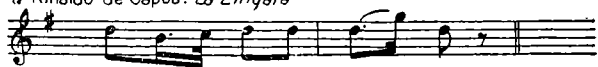
Dar după aceasta ne cuprinde totuși îndoiala și punem problema: oare principiul și spiritul makamului sînt atât de opuse artistului și creației sale — modelul, care se lasă căutat și care poate fi realizat în numeroase feluri, — porunca transformării care de la caz la caz dărimă și creează din nou forma lucrării artistice?

Dorim să atragem atenția asupra a trei împrejurări, pentru ca în cele din urmă, principiul general să se contureze în fața noastră cu atât mai limpede. Prima împrejurare este aceea că marile culturi melodice favorizează totdeauna și pretutindeni înflorirea tipurilor. În astfel de epoci înfloritoare există întotdeauna multe forme de același fel, producția este grupată; și deoarece, din fiecare formă se oferă mai multe, gustul comun o acceptă pe una în locul celeilalte. Să ne gîndim numai la secolele „belcanto-ului“, cînd o serie întregă de școli au învățat arta improvizăției, și un artist cu oarecare preferenție își interpreta mereu altfel, de la caz la caz, artiile sale de bravură altfel și totuși asemănător, în cadrul gustului general, al stilului, și totuși liber: ce este aceasta dacă nu lumea creației populare, nașterea variațiilor, makamul? Cunoaștem variantele ariilor sărbătoriiilor cîntăreți ai epocii — Farinelli și Marchezi — care au cîte șase, opt, zece, patruzeci variații ou fiorituri ale aceleiași melodii: ce este aceasta dacă nu spiritul lui „se poate și așa“? Deși Farinelli și Marchezi nu au învățat niciodată nimic de la cîntăreții noștri din Kide și Gyergyóalfalu. Cealaltă împrejurare la care doresc să mă refer, este faptul că muzicienii europeni nu au fost niciodată departe de ideea „variației“. Dimpotrivă: au fost epoci în care toate energiile au fost cheltuite de către compozitori pentru a realiza suprema lor dorință de a construi forme noi din variațiile unor teme date, de a deschide posibilități noi. Fondul psihologic al acestui fenomen este de fapt simplu și îndeobște cunoscut: ascunderea și regăsirea, căutarea și recunoașterea sînt atavice, sau dacă vreți, o bucurie copilărească care se manifestă deopotrivă în refrenele care revin într-un text, sau variațiile ascunse ale motivelor din dramele muzicale ale lui Wagner. Au trecut secole fără ca muzicianul din evul mediu să se fi gîndit la alte posibilități decît la diferitele variații corale europene; seria variațiilor melodiilor de dans, așa-numita formă „suită“, a dat un impuls hotărîtor muzicii instrumentale primitive; punctul culminant al muzicii bisericesti protestante îl constituie înflorirea formelor monumentale izvorîte din variațiile corale evanghelice; cantata corală, fantezia corală, patimile

corale; și poate spune mai mult decât orice, faptul că cei mai mari compozitori clasici europeni, Bach, Beethoven, au fost în același timp cei mai mari și mai multilaterali artiști ai variației? Există un tip de compozitori care se ridică la cele mai înalte culmi, tocmai prin crearea variațiilor, prin transformarea, interpretarea și metamorfozarea materialului și acestea prezintă mai degrabă domeniul lor decât însăși găsirea melodiei; Bach, Beethoven, Liszt, Bartók, aparțin acestui tip. Tendința de variație conduce aproape în mod obligatoriu la monotematică, la principiul „omnia ex uno”; desigur, nu este întâmplător faptul că Liszt și Bartók ocupă locul întâi printre aceia cărora muzica din secolul 19 și 20 le poate mulțumi pentru poemul simfonic monotematic, muzica de cameră precum și concertul monotematic.

În sfârșit, ce de-a treia împrejurare la care doresc să mă refer este că și artistul european lucrează conștient cu modele de melodii constante, sau care revin, fie că știe sau nu, fie că vrea sau nu. În jurul său se manifestă — în gustul epocii, în stilul permanent — tipuri, întorsături, forme și posibilități de gândire și exprimare, mereu determinate de limbă; dacă le evită, își tăgăduiește epoca sa, renunță la posibilitatea de a fi înțeles. Dar nici nu le poate evita; dacă le-ar putea evita, nu ar fi fiul, muncitorul sau măcar inovatorul secolului său, deoarece însăși inovația, prudentă sau revoluționară constă în înlocuirea treptată a modelelor, a makamului, în acceptarea a ceea ce este mai bun și mai proaspăt și eliminarea a ceea ce este mai slab și uzat; ea constă deci din căutare și alegere. Așa se modelează și temele călătoare ale epocii, cu înțelesuri mereu noi, prin mina unei personalități artistice mai proeminente; dar cine ar putea tăgădui că și-a însușit aceste teme, comoara comună? Shakespeare și Molière pot tăgădui tot atât de puternic ca și Haendel sau Mozart și cu drept cuvânt ne-am mira, dacă am pune la îndoială din această cauză originalitatea spiritului lor. Opinia publică nu cerea de la vechii compozitori o idee nouă, ci o frumoasă exprimare; Palestrina și Lasso, Bach și Haendel au folosit numeroase teme străine, 80% din melodiile lui Mozart se întâlnesc și la contemporanii săi, uneori o lucrare din tinerețe a unuia din aceștia este imposibil de deosebit de lucrările lui Christian Bach sau Paisiello. Iată aici câteva exemple din istoricul melodiei celebrului menuet al lui Don Juan, așa cum a luat naștere, în curs de 50 de ani la diferiți compozitori contemporani.

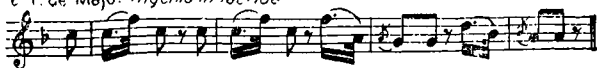
a Rinaldo de Capua: *La Zingara*



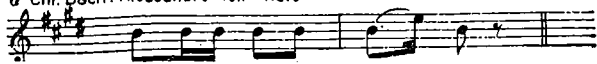
b Piccini: *La buona Figliola*



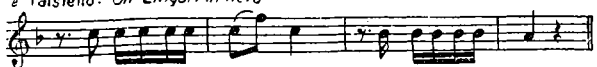
c F. de Mayo: *Ifigenia in Teuride*



d Chr. Bach: *Alessandro nell' Indie*



e Paisiello: *Gli Zingari in fiera*



f Guqlielmi: *Finti amori*



g Mozart: *Vonos divertimento*



h Mozart: *Don Giovanni*



Anii în care au fost compuse melodiile de mai sus: a) în jurul anului 1740; b) în 1760; c) în 1762; d) în 1762; e) în 1789; f) în jurul anului 1780; g) în 1772, h) în 1787.

Dar poate mai mult decât toate acestea, vedem un spectacol fascinant atunci când un artist mare cizelează o viață întreagă aceeași temă aleasă, respectiv același model de melodie. Se apropie de aceasta din diferite părți, îi descoperă sensuri mereu noi, se contopește într-atîta cu ea, încît ideea melodică filtrată de propria sa personalitate devine o imagine caracteristică pentru întreaga sa artă. În acest fel, un motiv de câteva note, cite o notă muzicală au însoțit pînă la sfârșit viața lui Mozart, Beethoven sau chiar Bartók, pentru ca să fulgere în fața lor mereu, cu sensuri noi, în momentele marilor cotituri din viața lor. (Să ne gândim numai la „cartea de vizită” de patru note a lui Mozart care l-a însoțit din copilărie pînă la ultima sa luorare). Nu numai arta epocii sau a națiunii pot avea în acest fel o unitate tematică, ci și dezvoltarea personală a artistului. În legătură cu cele de mai sus, Oscar Dincser se referă în același timp și la pictorii din Siena; apoi în ceea ce privește pictura, am putea cita poate pe Raffael, Watteau, sau Cezanne, dar într-un sens mai profund, desigur am putea urmări predominarea ideii centrale și realizarea sa din ce în ce mai limpede în viața și creația fiecărui artist mare. (S-a spus despre filozofi, dar poate că este valabilă pentru fiecare creator: cu toții facem variații pe o singură idee fundamentală, în cursul întregii noastre vieți).

Să ajungem acum la concluzia finală. Compozitorul de muzică populară, pentru care muzica trăiește prin variații echivalente și compozitorul de muzică cultă care caută în mod conștient o formă unică pentru ideile sale, sînt mai înrudiți decât credem la prima vedere.

Creația liberă a artistului nu este în fond alt-  
ceva decît: alegerea. Alege în același fel din  
variații ca și cîntărețul popular; în spatele  
său stă, în același fel, o națiune, o epocă,  
tradiția stilistică a unei comunități, conven-  
țiile, libertatea și particularitatea limbii, ca și  
la cîntărețul popular. Particularitățile formelor  
comune însemnează pentru atelierul său o  
limbă comună, materie primă, o anumită su-  
plețe a formei comune se întruchiează în in-  
vențiile sale personale. Este liber în măsura  
în care este conștient; dar conștiința și sfor-  
țările sale nu-l scot cu totul din epoca sa, îi  
permit să se concentreze, să se dezvolte. Cele

două forme de existență aparent contradictorii,  
sînt determinate de echilibrul jocului de forțe:  
al variației și al păstrării. Raportul lor este  
raportul makamului cu forma sa momentană,  
a ideii fundamentale cu variația. Numărul ide-  
lor fundamentale este însă foarte mic, — nu-  
meroase sînt variațiile, deci formele care pier  
repede, formele momentane. Și aici se pare că  
am dat peste o lege fundamentală a vegetației  
din natură, pe care pînă acum am conturat-o  
numai: rădăcinile sînt puține, frunzele cu mi-  
le, — rădăcinile se păstrează deși de cele mai  
multe ori sînt invizibile; frunzișul pe care-l  
admirăm, se scutură și se reface.

## Cîntecul popular contemporan

— Din experiența cîntecului rus sovietic —

(articol scris special pentru „Muzica”)

de SERGHEI AKSIUK

Una dintre cele mai însemnate însușiri ale  
cîntecului popular este reflectarea contempora-  
neității, a trăsăturilor timpului său. Această  
însușire conferă cîntecului popular, chiar din  
prima sa variantă, oea inițială, o deosebită vi-  
talitate, profunzime, un deosebit caracter di-  
rect.

Cîntecele populare oglindesc concepția ar-  
tistică, spiritul de observație al poporului, o  
anumită atitudine față de evenimentele și față  
de oamenii din epoca respectivă, și, ceea ce-i  
mai important, pricepera de a generaliza im-  
ediat impresiile, fără să aștepte pînă se va for-  
ma o perspectivă istorică. Pătrunderea atentă  
a contemporaneității, practica colectivă în se-  
lecționarea și aprecierea evenimentelor și ca-  
racterelor se vădesc în reflectarea veridică în  
cîntec a trăsăturilor tipice ale epocii, fără a se  
aștepta retrospectiva istorică și independent de  
procese complexe de stilizare artistică.

Folcloristica rusă oferă destule exemple în  
care cîntecul popular lua naștere pe urmele  
încă proaspete ale evenimentelor istorice, în-  
dată după trăirea sentimentului. Așa sînt nu-  
meroasele cîntece lirice, o serie de cîntece is-  
torice — de pildă cîntecele din perioada vre-  
murilor de restriște (începutul secolului al  
XVII-lea), cîntecele despre Razin și Pugacev,  
cîntecele din perioada campaniilor lui Suvorov  
și Kutuzov, în sfîrșit cîntecele din zilele noas-  
tre — ale partizanilor, cîntecele revoluționare,  
cele din Războiul pentru Apărarea Patriei și,  
în sfîrșit, cîntecele sovietice contemporane,  
care constituie tema scurtei noastre comunicări.

În prealabil am vrea să subliniem cîteva teze  
legate de problemele dezvoltării cîntecului popu-  
lar rus, de cele ale tradiției și inovației. Credem  
că procesul dezvoltării variantelor inițiale, șle-

fuirea lor, îmbogățirea lor, corelația între ele-  
mentul tradițional și cel inovator, sînt determi-  
nate de influența unor perioade însemnate, pline  
de evenimente istorice, care aduc un element  
nou în conștiința poporului, care creează cîn-  
tece în lumina necesităților contemporane ale  
fiecărei epoci. Puternica forță vitală a cîntecu-  
lui clasic rus este atît de mare încît îi imprimă  
posibilitatea unei vieți noi în condiții istorice  
noi, posibilitatea de a reflecta cu o forță nouă  
gîndurile și năzuințele poporului. În acest sens  
este mai rodnic să se trateze cîntecul popular  
nu atît ca o pagină vie, nu atît ca o moște-  
nire tradițională, dar, în primul rînd, ca expre-  
sie a principiilor progresiste ale poporului, a  
vieții și luptei poporului pentru viitorul său  
istoric. Sînt elocvente puternicile schimbări ca-  
litative petrecute în conținutul cîntecelor popu-  
lare în perioadele de mari mișcări populare.  
Astfel, în decursul secolului al XIX-lea, cîntecul  
popular clasic rus s-a dezvoltat în special pe  
cale evolutivă, acumulînd treptat calități sti-  
listice noi. Însă la sfîrșitul secolului al XIX-lea  
și începutul secolului al XX-lea, sub influența  
creșterii conștiinței maselor, se formează noi  
calități, are loc un salt spre un stil nou al  
cîntecului — cîntecul muncitoresc, revoluțio-  
nar, care s-a afirmat atît de pregnant și de in-  
dependent în noua perioadă istorică. Un fenom-  
en de același ordin se observă și în creația  
de cîntece ruse din epoca sovietică, epocă în  
care s-a manifestat din nou și cu o mare forță,  
puternica vitalitate a cîntecului popular rus,  
dezvoltat sub forma cîntecului contemporan so-  
vietic.

Este incontestabil dificilă studierea cîntecului  
popular care se formează sub ochii confempo-  
ranilor noștri, cînd trebuie observat nu un fe-



nomen static ci un fenomen de un dinamism furtunos, cînd noi, ca să spunem așa, ne aflăm chiar în centrul laboratorului în care se formează trăsături stilistice noi ale cîntecului popular. Firește, concluziile definitive și verificate pot fi trase mult mai tîrziu, cînd în viața poporului însușirile fundamentale ale cîntecului se vor statornici mai temeinic, iar trăsăturile afluate vor trece pe planul al doilea, cînd procesul de selecționare și de șlefuire se va face simțit în mai mare măsură.

Dar nu pot fi subapreciate nici avantajele pe care le avem; astăzi sîntem martori ai procesului creației cîntecului popular în sînul vieții poporului, sîntem martori ai proceselor ascunse de plămădire a cîntecului nou. Cînd vorbim despre cîntecele noi, avem în vedere noua creație de cîntece populare, însușirea și prelucrarea în conștiința maselor a cîntecelor create de compozitorii culți și procesul continuu de dezvoltare în viața poporului a cîntecului clasic rus.

Este important să arătăm aici că unele teze ale folcloristicii vechi s-au dovedit a fi prejudecăți și pînă la urmă au fost răsturnate de realitate.

Una dintre principalele prejudecăți de acest fel constă în afirmația că vechiul cîntec popular ar fi dispărut, ca fiind scos din uz de cultura muzicală orășenească contemporană. Aceste păreri sînt destul de răspîndite, pentru a nu mai numi pe adepții lor. Cîntecul popular clasic rus care a nutrit creația lui Glinka, Dargomijski, Musorgski, Borodin, Rimski-Korsakov, Balakirev, Ceaikovski, Rahmaninov, care a educat gusturile estetice muzicale ale poporului, reprezintă o valoare de însemnătate culturală univ ersală. Ar fi greu să imaginăm prejudeciile care ar fi aduse întregii arte muzicale prin dispariția lui din viața poporului, prin stingerea lui. Din fericire, acest lucru nu se întîmplă. Numeroasele expediții de culegere de cîntece întreprinse de folcloriștii sovietici în ultimii ani în multe din regiunile Rusiei (Arhangelsk, Siberia, Don, Kuban, regiunile Voronej, Smolensk, Kursk, Kaluga, în Povoljje, regiunea Orioe, prin Ural etc.) confirmă cu toată certitudinea că în formele lui clasice, cîntecul popular rus trăiește, se dezvoltă, este adînc înrădăcinat în viața poporului, deseori în mijlocul tineretului, răsună în zecile de mii de coruri populare din orașe și sate, în taberele colhoznice, pe străzi, pe scenele cluburilor, în repertoriul corurilor noastre de stat: Piatnički, din Nord, din Ural, din Voronej, din Omsk ș. a. Cîntecul rus continuă să satisfacă gusturile estetice ale maselor și să aibă o influență binefăcătoare asupra creației de cîntece sovietice, imprimîndu-i trăsăturile specificului național. Cîntecele clasice ruse sînt pline de sevă rodnică, tulpina lor puternică (la fel ca și creația lui Glinka și Pușkin), dă mereu lăstare noi

care-și împlîntă rădăcinile în solul popular. Pentru ca să clarificăm conținutul și stilul cîntecului rus contemporan, este necesar ca cel puțin în linii generale, să ne dăm seama de imaginile lui, de mijloacele sale de expresie și de mediul în care se formează. Factorul hotărîtor este schimbarea conținutului ideologic și plastic al cîntecului rus. Poporul, care sub conducerea Partidului Comunist a înlăptuit Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, care a construit socialismul și construiește comunismul, care are toate posibilitățile pentru a-și manifesta larg și liber inițiativa sa creatoare, a început să cînte și să creeze cîntece cu un conținut nou, cu teme noi, socialiste. Temele acestea sînt în primul rînd temele muncii constructive, ale prieteniei, păcii, exprimate multilateral și în diferite forme de multe ori pe plan liric, în cîntece de diferite genuri.

Drumul greu și eroic străbătut de popor este reflectat în cîntece în chip profund și nemijlocit.

Schimbarea conținutului ideologic și social al cîntecului, condiționată de schimbarea întregii structuri a vieții oamenilor sovietici, a determinat, firește, schimbări radicale în însăși esența cîntecului, în structura intonațională, în orientarea lui în viață, în mijloacele de expresie.

Ca niciodată în trecut s-a întărit influența reciprocă dintre arta muzicală cultă și cea profesională, în special în sfera cîntecului. Pentru prima oară în istoria culturii muzicale a fost trezită la viață o artă dezvoltată, de masă, a compozitorilor culți, creatori de cîntece, care și-au pus talentul în slujba acelei puternice arme de educare a maselor care este cîntecul. Într-o perioadă relativ scurtă din punct de vedere istoric, cîntecul sovietic de masă s-a afirmat ca un factor important în întreaga artă sovietică, a reușit să selecționeze și să absoarbă din cîntecul popular clasic (țărănesc, muncitoresc, revoluționar, de lume) intonațiile cele mai viabile pentru contemporaneitate, și în strînsă legătură cu arta populară a cîntecului să formeze calități stilistice noi, caracteristice pentru cîntecul rus sovietic.

Cele mai bune dintre cîntecele lui Zaharov, Soloviev-Sedoi, Dunaevski, Novikov, Blanter, Makarov, Alexandrov, Mokrousov, Belfi, Muradeli, Davidenko și mulți alții au croit drum creației de cîntece sovietice — culte și populare. Cîntece ca „O cețuri“ și „Despărțire“ de Zaharov, „Războiul sfînt“ de Alexandrov, „Katiușa“ de Blanter, „Cîntec despre patrie“ și „Marșul băieților veseli“ de Dunaevski, „Imnul tineretului democrat“, „Patria“ și „Drumuri“ de Novikov, „Fluviul erou“ de Makarov, „Piatra sacră“ și „Sormovskaia“ de Mokrousov, „Seara în port“ de Soloviev-Sedoi ș. a. au constituit etape în dezvoltarea creației de

cîntece și au avut o mare influență asupra creației populare de cîntece.

Multe dintre cîntecele compozitorilor sovietici au o largă circulație în popor, deseori în mai multe variante și devin cu adevărat populare.

Influența cîntecului sovietic de masă este favorizată de numeroasele sale căi de difuzare: radio, cinematograful, concerte, care au pătruns adînc în viața poporului, și, mai ales, prin activitatea organizată a cercurilor de artiști amatori.

Cercurile de muzicieni amatori reunesc la noi peste trei milioane de iubitori de muzică — muncitori, țărani, intelectuali. Zecile de mii de coruri de cîntece populare și orchestre de instrumente populare ale amatorilor de la orașe și sate, formează acea ambianță rodnică de creație, în care sînt interpretate și iau naștere cîntece noi. În cadrul cercurilor de artiști amatori, participanții creează cîntecele în contact direct cu munca, cu viața.

Alături de compozitorii sovietici, apar în calitate de autori de cîntece noi simplii oameni sovietici — muncitori din fabrici și uzine, colhoznici, soldați și ofițeri din Armata Sovietică, învățători, agronomi — intelectualitatea noastră. Iată cîțiva dintre ei, ale căror cîntece au intrat în viața de toate zilele a poporului: soldatul Aturov a scris cîntecul „De prin văi și prin vilcele”, care fiind cules de la autor de compozitorul Al. V. Alexandrov, a devenit cunoscut departe peste hotarele U.R.S.S., cîntîndu-se de ani de zile în popor; colhoznica Oleņiceva (Siberia) a compus o serie de cîntece originale, care au intrat în repertoriul corurilor populare și în viața de toate zilele a poporului: „Veniți la noi în ospetie”, „Inul”, „Am ieșit pe malul rîului” și altele; colhoznicele Lebedeva și Koroleva (regiunea Voronej) au făcut mulți ani parte dintr-un cor popular și au creat cîntecele „Pe sub deal cresc floricele”, „Zboară cîntec al victoriei”, „Despre Katiușa”, „Mi-e-n suflet bucurie”; Polikarpov, acordeonist într-un cor popular din regiunea Moscova, este autorul cîntecului de largă circulație „O să merg, o să mă duc”; colhoznica Dokuciaeva (regiunea Arhangelsk) a compus minunatele „Ciastușki din Kargopol” care de ani de zile figurează în repertoriul popular; învățătoarea Medianțeva (regiunea Penza) este autoarea originalelor cîntece lungi „Vaste întinderi de colhoz”, „Ținut natal”; colhoznicul Kovali (ținutul Krasnodar) a creat cîntecul liric „Se lasă noaptea”, atît de iubit de popor. Avem sute și mii de creatori de cîntece — oameni sovietici talentați, atît în regiunile rusești cît și în republicile frățești. Ei contribuie la dezvoltarea cîntecului sovietic nou.

De multe ori, cîntecele sînt create în cadrul colectivelor corale, unde cîntecele capătă un aranjament coral cu caracter de polifonie rusă.

Sînt cunoscute un șir de colective talentate, care făuresc minunate cîntece noi; astfel sînt corurile din raioanele Cigla și Losevo și corul tinerilor constructori din regiunea Voronej, corul feroviarilor din Vologde ș. a. Deseori tineretul este inițiator în crearea cîntecelor noi. Tineretul se manifestă deosebit de activ în dezvoltarea genului de ciastușcă rusă, gen cu tradiții vechi. Istoria acestui gen de ciastușce ruse pornește de la cîntecele măscăricilor și de la cîntecele vechi de glumă și joc. Ciastușcile sînt pline de originalitate ritmică, fermecătoare și reliefate din punct de vedere melodic, ele reprezintă fie un gen de grotesc popular, fie o scenă tragică, fie un cîntec-romanță profund liric (așa-numita „suferință”) sau un dans impetuos. Prin muzica și textul lor, ciastușcile sînt întotdeauna actuale, pline de foc și ardore, șlefuite, ca o miniatură scilicet și uimesc în același timp prin forța lor, prin curajul și noutatea lor. Este un gen cît se poate de progresist, capabil să tragă după sine o mare sferă muzicală.

Diversitatea de gen și originalitatea națională a cîntecului contemporan își are rădăcina în viața muzicală, de toate zilele, a poporului. Aici, în variante noi, răsună vechile cîntece ruse de aproape toate genurile — istorice, lirice, pentru ritualurile de altă dată, de glumă și joc, bocete; în același timp răsună cîntece de lume, cîntecele compozitorilor sovietici, ciastușcile, cîntecele populare noi. Poporul alege singur ceea ce este mai viabil și mai puternic din creația de cîntece, pentru ca apoi să le dezvolte în cîntecele sale.

Este foarte vie și originalitatea regională a cîntecelor. Pentru ca să ne convingem de aceasta este suficient să cunoaștem culegerile de cîntece ale folcloriștilor sovietici din ultimele decenii. În culegerile: „Cîntecele ozașilor de pe Don” de Listopadov, „Cîntece din Pineaga” de Ghippius, „Cîntece din regiunea Kursk” de Rudneva, „Cîntece corale” de Bacinskaia, „Cîntece din regiunea Voronej” de Massalitinov, „Cîntece din Ural” de Hristiansen, „Cîntece din regiunea Smolensk” de Harikov, „Cîntece din Nordul Rusiei” de Abramski, „Cîntece din regiunea Pskov” de Kotikova și Maghid, „Motive ale corniștilor din Vladimirsk” de Smirnov, găsim întreaga diversitate regională de stil și gen precum și bogăția creației de cîntece ruse.

În aceste culegeri întîlnim cîntece ruse tradiționale care ființează și în prezent, dar care au fost culese și de culegătorii de cîntece din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. În noi condiții trăiesc și se dezvoltă cîntece care ne sînt cunoscute încă din culegerile lui Trutovski, Praci, Prokunin și Lopatin, Melgunov, Balakirev, Rimski-Korsakov, Liniova. Poporul păstrează moștenirea sa de cîntece, cîntecul clasic rus îi este și azi prieten și tovarăș de drum. Iată care este forța etică și estetică a cîntecului popular rus.

În colectivele sovietice corale de artiști amatori, răsună nu numai anumite cîntece bătrînești ruse, dar și întregi drame muzicale populare ca „Înmormîntarea Kostromei“ (satul Dorojevo, regiunea Briansk, cules în 1954 de muzicologul Kulakovski), „Cîntec bătrînesc din Gdov“ (regiunea Pskov, cules în 1955 de muzicologul Kotikova).

Să încercăm acum să caracterizăm în linii generale principalele trăsături stilistice ale creației de cîntece populare contemporane ruse. Dacă vorbim despre dezvoltarea tradiției, putem spune că în ele plasticitatea populară a cîntecului rus, legată organic de toate componentele ei — melodica, ritmica, polifonia, originalitatea modală — trăiește și este puternică; trăiește polifonia populară rusă, care cuprinde variate stiluri de polifonie populară creată de maeștri virtuoși ai cîntului pe mai multe voci; fundamentul modal și ritmic, care reprezintă una dintre principalele trăsături ale cîntului rus pe mai multe voci, este original; legătura dintre cîntecele populare și instrumentalismul popular, în special în cîntecele de joc, trăiește și este eficientă.

Contemporaneitatea își pune pecetea sa și observăm o serie de modificări legate de noul conținut ideologic și plastic și anume:

a) Ritmica, ce-și are izvorul în cîntecele eroice — cîntece de chemare, marșuri — în muzica orășenească de lume, în cîntecele de joc și dans, devine mai volitivă, mai activă, mai încheată;

b) Forma cîntecului devine mai strînsă, mai lapidară — el conține mai puține elemente de improvizatie, se face simțit mai mult sistemul momentelor culminante, cadențele devin mai determinate;

c) Polifonia populară de acompaniament cu ison se resimte de influența cîntecului de masă și a stilului coral academic — succesiunile de terță se fac mai simțite, rolul vocilor de mijloc, care uneori se dezvoltă pe un plan cu structură armonică europeană, devine mai instrumental;

d) Melodica resimte influența diferitelor genuri de cîntece și instrumentale și se manifestă extrem de felurit, căutînd să reflecte numeroase teme și imagini din zilele noastre.

Ar fi greșit să presupunem că creația de cîntece ruse reprezintă un material inert, care se supune oricăror influențe și care-și pierde caracterul și contururile. Tocmai în aceasta constă forța și originalitatea cîntecului rus; el, căpătînd trăsături noi, sensibil la tot ceea ce este viu în sfera muzicală, își manifestă particularitățile, își dezvoltă fundamentul și rămîne cîntec rus, întotdeauna original și determinat

din punct de vedere național. Lui nu-i este proprie mărginirea națională. Calitățile internaționale ale cîntecului rus se manifestă în ecoul pe care-l stîrnesc în el marile idei și teme contemporane, în caracterul său de masă, în preluarea trăsăturilor progresiste din cîntecele popoarelor lumii.

Pe drumul dezvoltării continue a creației de cîntece ruse au fost perioade de influență reciprocă între cîntecul rus cu cel italian și francez, precum și cu muzica germană, în secolele XVIII și XIX, în epoca formării stilului cîntecului și romanței orășenești, și a statornicirii cîntecului clasic rus. Drept rezultat, cîntecul rus nu numai că nu și-a pierdut calitățile dar s-a întărit, s-a maturizat.

Ne amintim cum în epoca anilor 1905 și 1917, cîntecul revoluționar rus s-a format într-un contact viu cu cîntecele din Germania, Franța, țările slave. Și iarăși, cîntecul rus a dezvoltat, pe fundamentul său național, calități noi și puternice, s-a creat cîntecul eroic revoluționar. În prezent, cînd în cîntecul rusesc se revarsă într-un torent larg cîntecele din China, India, țările slave, Germania, Franța, Anglia, Italia, America, cînd ascultăm cu mult interes muzica unor colective cu originalitate națională ca ansamblul jugoslav „Kolo“, colectivul polonez „Mazovsze“ și altele, sîntem siguri că acest schimb de valori culturale va contribui și mai mult la dezvoltarea creației de cîntece.

În încheiere, remarc faptul că folcloristica sovietică lucrează activ la culegerea și studierea noului material din creația de cîntece, la elaborarea principiilor și metodelor care permit să se promoveze probleme importante din cunoașterea creației populare de cîntece.

În lucrările muzicienilor noștri folcloriști — Kvitka, Ghippius, Beliaev, Kulakovski, Rudneva, Harikov și alții, se promovează tot mai activ teze despre necesitatea de a se studia stilul cîntecului popular în dezvoltarea sa, în interdependența sa cu muzica cultă, cu creația națională de cîntece a celorlalte popoare; despre necesitatea de a subordona analiza elementelor care formează cîntecul, sarcinii dezvoltării imaginii cîntecului; se ridică problema continuării și înnoirii active a tradiției, problema studierii cîntecului ca un fundament viu al vieții poporului.

Cu toții simțim din ce în ce mai mult necesitatea unui contact viu și sistematic cu muzicienii-folcloriști din alte țări, pentru ca prin eforturi unite să găsim soluții juste în problemele folcloristicii contemporane.

Cercetarea în comun a creației muzicale populare va întări și mai mult prietenia noastră rodnică.

# Despre muzica și cîntecul popular al valahilor din Moravia

(articol scris special pentru „Muzica“)

de JIRI VYSLOUZIL

Printre problemele complicate și interesante ale folcloristicii teritoriului Carpatic — care cuprinde România, Ucraina Transcarpatică, Polonia, Cehoslovacia și chiar Ungaria, — este fără îndoială și așa-zisa problemă a culturii valahe. Din clipa în care marele slavist *Fr. Miklosich* a atras în lucrarea sa „Ueber die Wanderungen der Rumänen in den dalmatischen Alpen und Karpaten (Wien 1879)“ luarea-aminte asupra unor caractere comune ale culturii păstorești la popoarele teritoriului carpatic, această problemă a fost reluată sporadic alături de cercetătorii europeni și de numeroși dialectologi și istorici din Cehoslovacia, care au căutat noi documente pentru lămurirea ei. Trebuie însă să spunem, cu părere de rău, că mult timp printre aceștia n-a fost nici un folclorist. Este semnificativ de pildă faptul că dialectologul *František Bartoš*, un cercetător de seamă al folclorului morav, a contribuit la lămurirea problemei valahe numai prin cercetările lui dialectale dar nu s-a ocupat de loc de domeniul cîntecelor populare <sup>1)</sup>. Singurul care a privit problema valahă și sub aspectul cîntecelor, a fost compozitorul maghiar *Béla Bartók* și, mai recent, muzicologul slovac *Josef Kresanek*. Fiind puși să rezolve probleme de o cuprindere mai largă, aceștia n-au putut să evite a se ocupa și de problema valahă. În lucrarea sa de folclor comparat „Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje“ (Budapesta 1952) *Béla Bartók* a constatat existența unui stil aparte pentru un anumit tip de cîntece slovace și a numit acest stil, potrivit cu terminologia populară locală, *cîntec valah*. *Bartók* s-a mulțumit să caracterizeze doar stilistic acest tip de cîntece și n-a cercetat originea lor. *Josef Kresanek* a făcut un pas mai departe. El cunoștea numeroase lucrări despre valahi și nu s-a mulțumit cu caracterizarea sumară a lui *Bartók* <sup>2)</sup>. Acceptînd ca punct de plecare caracterizarea stilistică făcută de *Bartók* cîntecelor valahe, el emite părerea clar formulată, că ceea ce se consideră în Slovacia cultura muzicală populară valahă, cîntecele, dansurile și instrumentele muzicale populare valahe, sînt

<sup>1)</sup> *František Bartoš* a relevat de la început terminologia comună a stînei la valahi și la romîni. Identitatea multor cuvinte merită să fie relevată și de noi: *chotar* — *hotar*, *bača* — *bacl*, *koliba* — *colibă*, *vatra* — *vatră*, *grun* — *grui*, *brynza* — *brînză*, *zincică* — *jintîță* etc.

<sup>2)</sup> *I. Kresanek* se ocupă de problema valahilor din Slovacia în marea lui lucrare monografică: *Slovenska ľudova piesen so stanoviska hudobneho*. Bratislava 1951. 41—43, 163—172.

direct legate de așa-numita *colonizare valahă*. Pentru folcloriștii muzicali sînt prețioase și mărturiile istorice adunate de *Kresanek* în legătură cu dansul valah „*odzemek*“. Prin aceste mărturii el dovedește olar vechimea acestui dans. Sîntem recunoscători lui *Bartók* și *Kresanek* pentru contribuția adusă de ei la lămurirea problemei cîntecului și muzicii instrumentale populare valahe. Iar noile cercetări ale istoricilor noștri în legătură cu problema valahă ne îndeamnă să continuăm munca începută. Rezultatele noilor cercetări și mai cu seamă ale cercetărilor istorice făcute de *V. Chaloupecky* și *Josef Macurek* <sup>3)</sup> arată că în trecut valahii reprezentau la noi un grup de păstori ce nu depindeau de nobilimea feudală și care, prin ocupația lor rentabilă și prin buna lor organizare socială, și-au păstrat o independență aproape totală. Valahii au venit la noi din România de azi, dar cu timpul și-au modificat structura etnică și au primit elementele și influența acelor popoare cu care au venit în contact nemijlocit — adică a rutenilor, slovacilor și polonezilor și, în ultima etapă, a moravilor și cehilor, iar la sfîrșit au fost total asimilați de populația autohtonă.

Așezarea valahilor în munții din centrul și nordul Slovaciei și din răsăritul Moraviei a fost un proces îndelungat ce s-a făcut pe teritoriul statului nostru, treptat, venind dinspre răsărit și începînd cu secolul XIII pînă în secolul XVI și XVII, cînd au ajuns spre apus în Moravia de răsărit și în Silezia.

Problema valahilor constituie deci un fenomen istoric și trebuie să ținem seamă de aceasta și în cercetarea cîntecului și muzicii instrumentale populare. Acum cînd în țările noastre prietene cercetările de folclor se dezvoltă în proporții nemaiîntîlnite, avem un minunat prilej, ba chiar avem datoria să cercetăm și această problemă. Nu este oare folcloristul atras să dovedească că popoarele noastre au fost și pe tărîm muzical în legături strînse de active schimburi reciproce, înainte ca întîmplări fericite să fi adus în România pe maeștri cehi și

<sup>3)</sup> *V. Chaloupecky*: *Valasi na Slovensku*, Praha, 1947, *J. Macurek*: *Otazce valasskeho osidleni, Nase Valassko I*, 1952, *Valasi v trencanske stolici*, idem III 1955, *Valasske osidleni na Kysucku-Cadecku a Jeho souvislosti s Tesinskem/v* 16. a 17. stoleti /, *Slezsky sbornik* LII, 1954, *Va lasi na severovychodni Morave a jejlich vztahy k Tesinsk Polsku a hornimu Slovensku / do roku 1620 /*, tamtez LIII, 1955, *Starsiho data jsou tyto prace*: *Valek Jos. Poznamky k mape moravskeho Va la ssa*, *Casopis matice moravske r. 1907—II*, *K. Kadlec*, *Valasi a valavske pravo v zemich slovanskych a uherskych*, Praha 1916, *D. Cranjala Rumunske vlivy v Karpatech se zretelem k moravskemu Valassku* Praha 1938.

slovaci: Ā. Ŕuzicka, A. Pólz, Ī. Sedlacek, J. L. Bella și poate și alții. Pentru a rezolva această dificilă problemă e necesară studiarea și cunoașterea reciprocă a folclorului muzical al tuturor popoarelor *teritoriului carpatic*<sup>4)</sup>, iar din partea noastră determinarea noțiunii de cîntec valah din punct de vedere stilistic, istoric și geografic, căci avînd în vedere extraordinara diversitate stilistică a cîntecelor populare cehe și slovace și contopirea elementelor valahe în masa indigenă, problema folclorului valah e la noi deosebit de complicată<sup>5)</sup>.

Foarte tipic pentru această problemă este cîntecul popular din regiunea numită Valahia Moravă. Valahia Moravă cuprinde partea Centrală a regiunii de frontieră moravo-slovacă și se întinde peste ținutul muntos și văile rîurilor din jurul orașelor Valasske Mezirici, Všetin, Gottwaldov (fost Zlin), Vizovice, Valasske Klobouky<sup>6)</sup>. Valahia Moravă e ținutul cel mai îndepărtat spre apus pînă la care a ajuns colonizarea valahă și se învecinează la sud cu ținutul Slovacko, bogat în folclor, și la nord cu Silezia în care folclorul se dezagregă.

Spre apus Valahia Moravă se întilnește cu șesul roditor al Hanei, ținut ce a suferit cel dintii și cel mai mult din întreaga Moravie influența muzicii culte de la curțile nobile și din orașe și a cîntecului popular ceh. Varietatea mare a cîntecului popular valah se datorește contactului cu vecinii și vechea populație locală. Cîntecele populare valahe autentice, mai cu seamă cele din ciclul atît de bogat al obiceiurilor de nuntă, cîntecele de coastă numite hăulituri, cîntecele obiceiurilor de peste an, colindele laice și religioase, cîntecele rituale legate de obiceiul de primăvară al înmormîntării Morenei se pierd adesea în mulțimea cîntecelor mai vechi și mai noi venite din afară. Deci putem oare afirma, de pildă, că foarte vechea colindă laică ce se cîntă în seara de Crăciun și a cărei variantă valahă a publicat-o maestrul Sabin V. Drăgoi în revista „Muzica” 1956 nr. 3, colindă ce se găsește cu variante de text mult mai complete în toată Moravia de răsărit

4) Prin aceasta nu vrem să excludem și studiarea culturii păstorești a celorlalte popoare (din Alpi, Balcani și Apenini) care din punct de vedere comparativ au pentru noi un deosebit interes. Totuși, deocamdată, pentru noi cel mai accesibil este *teritoriul carpatic*, care formează un întreg.

5) Diversitatea stilistică a folclorului cen și slovac nu este desigur un caracter specific al culturii noastre muzicale. Totuși cred că întilnirea și întrepătrunderea celor două mari sfere ale culturii europene, cea de apus și cea de răsărit pe teritoriul nostru, a complicat mult problematica folclorului nostru.

6) Este interesant că numai Valahia Moravă și-a luat la noi numele de la Valah. Nicăieri în altă parte nu întilnim nume de locuri legate de colonizarea valahă. Cauzele acestui fenomen nu ni le putem explica deplin. Poate că rolul important pe care valahii din Moravia l-au jucat în luptele pentru libertatea credinței și pentru eliberarea de iobăgie, alături de țărani iobagi chehi în secolul al XVII-lea, i-a făcut să cîștige prestigiu și popularitate și numele lor a fost dat numeroaselor localități și chiar întregului ținut.

și în Slovacia, „Doma si doma, nás pane gažda?” — „Ești acasă jupîn gazdă?”

*El stă la colțul mesei  
Are căciula de sobol  
În căciulă trei sute de galbeni  
Două de taleri, două de ducați,*

*Dacă vrei să ne dați  
Nu ne lăsați să stăm  
Căci vă vom jupei acoperișul<sup>7)</sup>  
Și îl vom întinde sub picioare.*

este în legătură tocmai cu cultura valahă? Sau să credem că și originalul și azi dispărutul cîntec de nuntă, cîntat la despărțirea miresei de casa părintească:



*Este ultima cînă  
Pe care mi-o da mama*

*De acum mi-o va da altă  
Și între timp mă va blestema.*

ori străvechiul cîntec ritual pentru înmormîntarea Morenei, este în legătură cu cultura valahă?



*Ducem pe Morena prăjită în ulei  
Sus e roșie, jos e verde  
Frumoasă, frumoasă înălbită.*

*Ducem baba în coș  
Moartea ni-o cere  
Morena zace  
Și scrișnește din dinți  
Helo, helo, helo.*

Nu putem și nici nu vrem însă să afirmăm acest lucru. Știm doar absolut sigur că aceste cîntece aparțin stratului celui mai vechi de cîntece populare din Valahia Morava și că unele din ele își găsesc corespondente printre cîntecele zonelor răsăritene ale teritoriului carpatic. Totuși la prima privire nu putem găsi nici un element care să ne dovedească că sînt cîntece de origine valahă. Mult mai sigur ne mișcăm

7) P. Caraman, Obrzed koledowania u Slowian i u Rumunow, Krakow 1933, p. 254. Caraman crede că această colindă aparține sferei colindelor agrare bulgaro-romîno-ucrainiano-morave.

însă între acele cîntece ale căror texte și melodii prin motivele lor, ne îndreaptă direct spre sfera de viață păstorească a valahilor. Pe această linie unele colinde religioase, cîntece și dansuri valahe se dovedesc a aparține fără îndoială culturii valahe. Voi da deocamdată numai cîteva exemple dintre acestea. De pildă într-o colindă valahă de Crăciun se spune:

*Haide, Petre, împreună  
Să țornim jocul haiducesc  
S-o luăm la vale spre Belleem  
Să jucăm haiduceasca.*

Colindătorii amintesc aici de dansul valah haiducesc „odzemek“, care face parte cum vom vedea mai târziu din dansurile noastre valahe haiducești tipice. Într-o altă colindă moravă amintirea dansului haiducesc valah apare și mai pregnantă, căci deși colinda nu are caracter dansant, atunci cînd este vorba de dansul valah apare motivul „odzemek“-ului:



(Au dansat dansul valah și pe Isus l-au preamărit).

Ce se spune despre colinda care în prima parte folosește aproape neschimbat motivul de „odzemek“?



*Ancia, trezește-te, fată  
Încalță-ți opincile, ia felinarul  
Baciul se pregătește de plecare  
Își pregătește burdufurile de brînză.  
  privește*

Valahii din Moravia și Slovacia n-au împreunat colinda cu dansul întimplător, dimpotrivă unele părți din jocurile lor rituale de Crăciun au fost întotdeauna dansate așa cum ne arată această colindă general răspîndită ce se cînta pe o melodie obișnuită de „odzemek“:

*Pășteau valahi oile  
lingă stina din Vikleim  
Hajdom etc.  
Li s-a arătat îngerul  
Și le-a poruncit să plece la  
  Vikleim  
Hajdom, etc.*

*Sculați și duceți-vă  
Îl veți găsi pe Domnul Hristos!*

*Hajdom, etc.*

*Îl veți găsi în iesle,  
Înfășat în scutece.  
Hajdom, tidlidom etc.*

Culegerea foarte veche a lui Kollar (Národnie spievanky II, 1835, Ed. 2 1953 p. 96) ne spune în legătură cu acest cîntec că pe melodia lui „se dansează dansul haiducesc adică căzăcesc“ sau cu alte cuvinte odzemek-ul nostru. Colinda are o răspîndire generală și o avem atestată precis în Moravia încă din secolul al XVII-lea, indirect, printr-o compoziție cultă. Este o parafrază a textului datorită călugărului Zakowitz din Olomouc, ce își bate joc de valahii care la 1643 în frunte cu hatmanul lor Roman, s-au răscurat împotriva Habsburgilor.

*Pășteau capre valahii  
la stina lui Roman*

*Nu le merse bine:  
asupra lor Buchheim vine*

*Stă în colibe larga turmă  
nu știu nimic despre nenorocirea  
  ce îi așteaptă.*

*Pe rebeli i-au bătut  
Deși nu pe toți i-au cunoscut.*

*Și cei nevinovați au avut partea lor  
Mulți din ei au murit.*

*Mulți au pierit în acea vreme  
așa au pățit valahii*

*Pe cei ce au rămas i-au prins  
și i-au dus la Brno.*

*Au prăjit pe grătar  
acest popor necredincios.*

*I-au frînt pe roată  
și i-au sfirtecat.*

*Călăii au avut mult de lucru  
Să omoare pe acești trădători <sup>8)</sup>*

În colindele valahe de Crăciun s-au păstrat desigur resturile culturii valahe originale. Spre deosebire de colindele noastre asemănătoare, în ele apar clar motivele vieții păstorești valahe, iar melodiile de dans le dau un caracter popular laic.

Cîntecele din genul colindelor de Crăciun valahe nu aparțin totuși celor mai vechi și mai autentice manifestări ale culturii valahe la noi. Puternica acțiune a contrareforme cu cultul copilului Isus, care apare și în acestea, arată că poezia valahă de Crăciun reprezintă o fază mai nouă în evoluția cîntecului nostru popular (sec. XVII și XVIII).

<sup>8)</sup> Cîntecul a fost tipărit de C. Tagliavini în Omagiu lui I. Bianu din partea colegilor și foștilor săi elevi — București 1927, p. 321 și urm.

Mult mai vechi și mai autentice stilistic și istoric sînt „cîntecele și dansurile valahe“ care s-au păstrat în forme deosebit de originale mai cu seamă în regiunile de munte ale Slovaciei. Chiar Jan Kollar în culegerile sale *Národné spievanky* și-a dat seama de caracterele specifice ale cîntecelor valahe și a creat pentru ele o categorie aparte căreia i-a dat denumirea caracteristică de „Cîntece păstorești și valahe“ (I 595 și urm.) Jan Kollar a știut să audă foarte bine ceea ce spune poporul și și-a dat fără îndoială seama că locuitorii înșiși din munții Slovaciei dau acestor cîntece o denumire atît de caracteristică. Pentru cîntecele păstorești și haiducești, slovacii nu folosesc decît denumirea de valah (*valaske*) sau hore valahe (*valaska nota*). Acest termen l-a folosit și Béla Bartók în observațiile sale asupra cîntecelor populare slovace, atunci cînd a prezentat caracterizarea stilistică a unui tip de cîntece valahe, de fapt cîntece din centrul Slovaciei, din Detva. În lucrarea sa despre muzica populară maghiară și muzica popoarelor vecine, (pag. 7) el a caracterizat astfel cîntecele valahe: „Sînt melodii cu un ritm parlando special, în moduri mixolidice, cu texte a căror tematică este legată de viața păstorească și haiducească. Melodiile grupate în această categorie nu se găsesc decît în Slovacia. Fac impresia a fi foarte vechi“. Continuînd cercetările începute de Bartók și încercînd să adîncească caracterizarea stilistică a cîntecelor valahe din Detva<sup>9)</sup>, Jos. Kresanek a arătat convingător că melodiile acestora își trag originea din cîntecele de fuieră<sup>10)</sup>.

Ca exemplu am să dau măcar un cîntec valah:

*Parlando rubato*

Oj, va-lă-ko-via drob-ny, pe-su-or-ce vro-vni ked'pa-si nah-pa-su  
ved'sa chla-pci hod-ni, ved'sa chla-pci hod-ni.

Valahi mărunței  
Pasc oile pe șes,  
dacă pasc lasă-i să pască  
căci sînt băieți de treabă!

Privite din punct de vedere stilistic, fie că ne conducem după caracterizarea lui Bartók,

<sup>9)</sup> Kresanek pune la îndoială afirmația lui Bartók, potrivit căreia cîntecele valahe ar fi cele mai vechi cîntece din Slovacia. El le pune în legătură cu colonizarea valahă. Nu este de acord cu Bartók nici în ce privește modul mixolydic. După părerea lui Kresanek, Bartók a identificat greșit sunetul final cu sunetul central ceea ce l-a făcut să considere cîntec autentic orice cîntec. De fapt în cîntecele valahe avem un exemplu clasic de asociere a două tonalități majore la interval de cvintă — și bemol major-fa major. După părerea lui Kresanek, melodiile valahe sînt hypoionice.

<sup>10)</sup> Fujara este un fluiet aparte care are două corpuri. Corpul principal e oval, ajunge pînă la lungimea de 140—180 cm. și are jos în partea exterioară 3 găuri. Pe partea interioară, de corpul principal se leagă un fluiet în care suflă instrumentistul. Fluietul e mult mai subțire și mai scurt decît corpul principal.

fie că ne conducem după cea a lui Kresanek, cîntecele valahe din Detva formează fără îndoială cea mai interesantă manifestare a culturii valahe, care a ajuns pînă în zilele noastre datorită vitalității și păstrării tradiției în folclorul slovac.

Cîntecele din Detva nu epuizează însă nici pe departe bogăția culturii noastre muzicale valahe. Afirmațiile lui B. Bartók despre cîntecele valahe au rămas fragmentare și pentru faptul că el n-a cunoscut deopotrivă de bine toate domeniile cîntecului popular slovac. Această afirmație este valabilă mai cu seamă în ce privește nordul — Orava și Tatra — unde se poate urmări tot atît de bine îmbinarea elementelor valahe cu cele locale. Găsim și aici un tip de cîntece valahe asemănător celui din Detva, adică în mod mixolidic caracteristic, cu ritm parlando rubato și pe temă păstorească și haiducească<sup>11)</sup>. Totuși cîntecul valah din Slovacia de nord are alte moduri decît cel din Detva. În locul mixolidicului din Detva întîlnim aici lydianul din Orava și din ținutul Tatrei. Mai trebuie să adăugăm că tipul lidic al cîntecelor valahe de aici, cu finala pe treapta II-a, apare în forme absolut elementare, care nu întrec ambitus-ul de cvintă. Kresanek ar spune că se bazează pe înlănțuiri de tonalitate la cvinta cu baza lidică.

*Parlando*

Pust' ma, ba-ca s ho-le fra-je-re cka ma zove,  
pust' ma ze sa-la-šo, sakh ja pri-dim za-sa

Dă-mi drumul, baciule, din munte  
Căci mă cheamă iubita,  
Dă-mi drumul de la stîină  
Căci eu iar mă voi întoarce.  
Dă-mi drumul, baciule, din munte  
Căci mă cheamă iubita  
Dă-mi drumul din ciobănie  
Te rog foarte mult  
Dă-mi drumul, baciule, din vale  
Dă-mi drumul în sat  
Să pască în acest răstimp  
Oile altcineva.

Această melodie are într-un anumit fel o structură muzicală mult mai primitivă decît cîntecul din Detva, melodie mai evoluată. Faptul acesta ar putea fi o dovadă a vechimii lui. Asemănarea lui cu cîntecul popular românesc din Bihor și din Hunedoara e semnificativă.

<sup>11)</sup> Material bogat pentru studiul cîntecului valah din regiunile nordice ale Slovaciei (Terchova și Vazec) găsim în colecția *Sbirce Slovenske ludove piesne* vol. II Bratislava 1952.

Dar și în Slovacia de nord întâlnim cîntece valahe cu melodie mai evoluată. Alături de tipul instrumental mixolidic și lidic al horilor valahe apar aici și cîntece de tip vocal incontestabil. Cîntecele din această categorie sînt în tonalitate majoră și în factura lor melodică polifonică se conturează clar semnele gîndirii armonice:



Ei pe sub grui,  
Pe sub grui  
Pe sub stîină,  
Pe acolo trec  
Ciobanii din Vazec.

Alături de colindele de Crăciun, de cîntecele valahe din Detva și nordul Slovaciei, printre manifestările cele mai demne de luat în seamă ale culturii populare valahe de la noi, este dansul păstoresc-haiduceșc „odzemek“ (hajduk, valasky). Acest dans se găsește la noi și astăzi în nenumărate versiuni și variante și melodia lui cea mai obișnuită s-a răspîndit în toate regiunile de munte ale Slovaciei, în Moravia de răsărit și în Silezia. Datorită unei întîmplări fericite această melodie este consemnată în câteva izvoare istorice așa încît îi putem urmări geneza de la sfîrșitul sec. XVI încă (12). „Odzemek“-ul este un dans popular slovac tipic. El este caracteristic și pentru dansul popular al Moraviei de răsărit.

Dăm forma lui integrală:



Sări în sus de la pămînt ca valahii  
Cine îmi va mîna caprele?  
Ți le-aș mîna și eu  
Dar mi-e frică de lup.

Hei, hei, baciule  
Ție capra, mie seul  
Ție capra pentru cimpoi  
Mie seul pentru mincare

Hei țif, capră căpriță,  
Dă-ne caș, gospodine,  
Că dacă nu ne dai caș  
Ai să crești băieți slabi.

<sup>12)</sup> Melodia odzemek-ului notată în a doua decadă a sec. XVII a tipărit-o Kresanek în lucrarea citată.

Spune, spune unde ai fost  
Unde te-ai udat așa?  
Am fost acolo peste munți  
Am păscut mielele.

Patru capre, al cincilea țap,  
Cine sare în sus e voinic.  
Și eu 'aș fi sărit  
Dar m-am împiedicat.

Peste desiș, peste tulpini,  
Veniți, frați, veniți încoace,  
Peste desiș și buturugi,  
Joacă, flăcăule, cit ești tînăr.

Peste desiș, peste tulpini,  
Am să-mi aleg pe cine vreau  
Am să-mi aleg o fată  
Ca o oaie bălaie.

Am să-mi aleg de soție  
O Slovacă isteată și frumoasă  
Am să-mi aleg pe Anicica  
Care știe fierbe jintiță.

Culegătorul „odzemek“-ului notează că „se joacă haiducește“ adică se dansează dansul căzăcesc în sunet de cimpoi (Kollar I 611).

Originea categoric instrumentală și de dans a melodiei de „odzemek“ este dovedită și de celelalte variante din Slovacia, din Podhale poloneză, din Moravia de răsărit și din Silezia. Dăm încă două tipuri, unul lidic din Valahia și unul mixolidic din Detva:



Peste desiș, peste tulpini  
Am să aleg pe cine vreau,  
Am să aleg pe Elena  
Ea îmi va fi soție.

Melodia de „odzemek“ din Valahia Moravă e cîntată din fluier ciobănesc numit „Koncovka“



tilincă la care sunetele se obțin prin suflare într-un capăt al tubului și închiderea și deschiderea la celălalt capăt. Melodia „odzemek“-ului din Detva trădează influența fujarei din Detva și stilistic face parte din cîntecele valahe din Detva.

Varianta „odzemek“-ului din Valahia Moravă ca și cele asemănătoare ei din Slovacia de nord și din Podhale poloneză datorită coloritului lor lydic seamănă foarte mult cu cîntecele valahe întîlnite în Orava și sub Tatra, deosebindu-se de acestea numai prin ritm și printr-un ambitus mai larg. În ritm, formă și construcție nu întîlnim deosebiri. Toate variantele sînt în 2/4, în tempo giusto, schema ritmică de bază e



forma în două părți de 16 măsuri:

$$A = 8 + B = 8.$$

Prin caracterile lor stilistice fundamentale toate trei variantele de „odzemek“, cea din cimpoi-majoră, cea din fluiet-lydică și cea din fujara-mixolidică, sînt hori valahe tipice. Pentru această origine a celui mai răspîndit cîntec de „odzemek“ al nostru, pledează și textul mai mult sau mai puțin scurtat și schimbat, dar întotdeauna legat de poezia populară păstorească, haiducească.

Am prezentat în linii generale problematica cîntecului popular valah din Moravia, Silezia și Slovacia. Putem vorbi de un folclor valah nu numai prin nume ci și prin stil. În colindele valahe de Crăciun răsună vechea cultură populară valahă. Ritmul parlando rubato al cîntecelor păstorești haiducești din Detva și Slovacia de nord, și tempo giusto al melodiilor dansului „odzemek“ sînt cele mai importante și cele mai vechi manifestări ale culturii muzicale valahe la noi fiindcă le putem urmări din izvoarele istorice încă din sec. XVI și XVII. Se pune întrebarea dacă nu s-ar putea dovedi același lucru și despre colindele profane valahe, despre cîntecele rituale de peste an și despre cîntecele de nuntă, din care am dat cîteva exemple la începutul acestui studiu.

Dar pornind la rezolvarea problemei valahe și cîntecul nostru popular aș vrea să mai ridic o întrebare. Care este sau care a putut să fie legătura între cîntecele valahe din Moravia și Slovacia pe de o parte și cîntecul popular „valah“ a celorlalte popoare de pe teritoriul Carpatic pe de altă parte? Poate nu va fi de prisos dacă voi semnala aici cîteva asemănări în-

tre cîntecele populare românești și cîntecele populare morave și slovace. Exemplul „odzemek“-ului este poate unul din cele mai caracteristice. Cum să ne explicăm oare faptul că partea a doua din „Dritte chora“ din lucrarea lui Sultzer (Geschichte des transalpinischen Daziens)



este absolut identică cu melodia noastră de „odzemek“? Asemănarea e foarte convingătoare, totuși n-aș vrea să trag concluzii pe baza unui singur exemplu. Dar de ce să ne îndoim cînd vedem că multe din melodiile românești de dans sînt din punct de vedere al construcției, ritmului și în parte și al melodiei, asemănătoare cu melodiile noastre de „odzemek“. În antologiile de curînd publicate: *125 melodii de jocuri din Moldova* (nr. 27 și 29 partea a doua și altele) și *100 melodii de jocuri din Ardeal* (nr. 15, 18, 37, 79, 83, 90) sînt multe exemple care să dovedească asemănarea principiilor de construcție și ritm, dintre dansurile noastre valahe și dansurile populare românești. Iată de pildă un alt dans din Moldova care seamănă de asemenea cu melodia noastră de „odzemek“, natural foarte schimbată, aproape de nerecunoscut.



Drept asemănătoare putem găsi și în dansul Obracany (Valahia Moravă) a cărui melodie a tipărit-o maestrul S. Drăgoi în revista *Muzica* (1956, nr. 3). Să fie oare într-adevăr un cîntec „nota“ maghiar cum scrie maestrul Drăgoi, cînd variantele lui le găsim și în Moldova? Oare această origine sau această asemănare nu vine cumva în contradicție cu adevărul istoric, cînd știm de la istorici că Valahii care au ajuns pînă în Moravia au adus cu ei și elementele ucrainiene și polone?

Deci avem motive reale și avem toate premisele să credem și să o dovedim științific, că problema valahă este o realitate istorică în cultura muzicală populară a teritoriului carpatic. Să colaborăm la rezolvarea acestei probleme în înțelegere prietenească, convinși fiind de cuceririle științifice ale folcloristicii noastre.

# Cîntecul popular bulgar contemporan

(articol scris special pentru „Muzica“)

de ELENA STOIN

După 9 septembrie 1944 în viața politico-socială, economică și culturală a Bulgariei, au intervenit mari și esențiale schimbări. Poporul s-a dedicat muncii constructive socialiste. Transformările culturale se produc pe baza industrializării țării, a colectivizării gospodăriilor sătești, a tradițiilor generale și a nivelului cultural al poporului bulgar, aflat într-o vitalitate crescîndă.

Poporul bulgar este foarte muzical și dăruit de natură cu voce foarte bună. El a ilustrat totdeauna în cîntec atât viața sa de toate zilele, cît și toate evenimentele sale naționale și istorice.

Viața nouă a poporului nostru muncitor, care construiește cu succes socialismul precum și noile raporturi între oameni, se oglindesc în cîntecul popular.

Cîntecele create de la 1923 încoace, anul în care a avut loc răscoala din septembrie<sup>1)</sup>, sînt considerate drept folclor contemporan bulgar. Dacă această răscoală nu a reușit să realizeze pe deplin scopul propus, ea a fost totuși purtătoare a ideilor vremii noi, care s-au impus conștiinței poporului muncitor și intelectualității progresiste.

După 9 septembrie 1944 s-a întărit simțitor interesul pentru creația populară în Bulgaria. Sub conducerea frontului patriei au fost asigurate condiții foarte avantajoase pentru dezvoltarea muzicii populare. În orașe și sate au luat ființă numeroase coruri populare, orchestre și ansambluri, unele de stat dar cele mai multe de sine stătătoare, care lucrează cu rîvnă la valorificarea și popularizarea cîntecului și dansului popular, precum și a instrumentelor muzicale populare.

Sub influența ideilor socialiste și a activității artistice individuale, tineretul își însușește cu dragoste de la vechea generație cîntecele care aparțin trecutului istoric, cîntecele de vitejie, cîntecele lirice, de treierîș, de clacă, de masă, precum și numeroasele coruri populare însoțite de dans.

În spiritul acestei sistematice varietăți a colosalului număr de creații tradiționale de cîntece cu incontestabile calități muzicale și poetice, poporul bulgar continuă în momentul de față să îmbogățească cu cîntece noi tezaurul folcloric.

Conținutul acestei noi creații de cîntece este în directă legătură cu toate manifestările po-

porului nostru, care a pornit pe drumul construirii socialismului. Astfel, au fost create multe cîntece care se referă la răscoala din septembrie 1923, la activitatea de construire a barajelor, a uzinelor, a orașelor noi ca și a gospodăriilor colective sătești; poporul creează de asemenea cîntece în care este reflectată participarea lui la lupta pentru pace.

Cîntecele populare ale partizanilor reprezintă o bună parte a folclorului contemporan bulgar. Acestea s-au născut în focul rezistenței revoluționare și poartă pecetea luptei organizate, plină de sacrificii; ele istorisesc despre acțiunile îndrăznețe împotriva dictaturii fasciste, despre faptele vitejești și sacrificiile multor anonimi, fii și fiice ale poporului bulgar, care și-au părăsit munca pașnică devenind partizani. Adăposturile lor erau munții, de unde porneau lupta pentru libertate și răzbunare împotriva tiranilor autohtoni și străini.



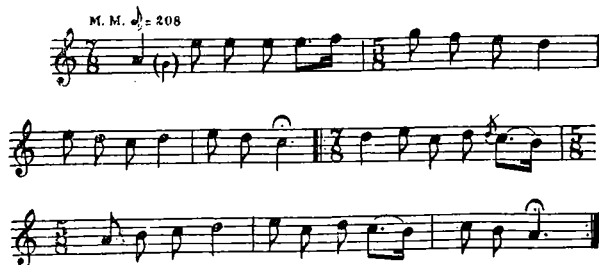
Mama opri și întreabă pe Drăgana,  
Unde mergi Drăgano,  
Cu astă pușcă pe umăr?  
De ce nu stai locului Drăgano,  
Ca prietenele tale,  
Să pregătești daruri scumpe,  
Pentru socru și soacră,  
Pentru cumnat și cumnată?  
„Lasă-mă, mamo, nu mă opri,  
Mie nu-mi arde de daruri  
Pentru socru și soacră,  
Pentru cumnat și cumnată,  
Cu iubitul meu Stoian  
Plecăm în munți,  
Să luptăm pentru dreptate,  
Pentru dreptate și libertate“.

Un mare număr de cîntece de partizani au fost create chiar de luptători în legătură cu anumite împrejurări importante din viața grupei, împrejurări care puteau influența mișcarea de rezistență și care și-au găsit expresia în cîntecul vreunui membru talentat.

Astfel cîntecul „A căzut ceață deasă“ a fost creat de grupa de rezistență de la Trîn, de unde

<sup>1)</sup> În septembrie 1923, poporul bulgar condus de Partidul Comunist al Bulgariei, s-a ridicat împotriva puterii burgheze. Această răscoală, numită „a lunii septembrie“, a fost crunt înăbușită și însoțită de multe și mari jertfe.

s-a răspîndit în popor, fiind cîntat și azi pretutindeni.



Ceață groasă a căzut  
Peste muntele Bohov  
Și cîmpia Enicev.  
Tocmai sosise grupa  
La stîna unor ciobani,  
Aprinsese foc mare,  
Să-și usuce hainele.  
Cînd deodată Ștefan, privind,  
Zări poliția.  
Grupa primi ordin,  
Și luă de îndată poziție.  
Se revărsară plumbi cenușii,  
Luptă crîncenă se duse,  
În astă luptă singeroasă,  
Ștefan și Belio căzură...  
Mic și mare plîneră amor,  
Cu durere mare se tînguiră  
„Sute de jertfe vom da,  
Fascismul vom îngropa,  
După grea și singeroasă luptă  
Va răsări însă libertatea noastră!”

Pe de altă parte aceste cîntece sînt manifestări ale sentimentului național, ale atitudinii politice și ale dispozițiilor sufletești ale poporului, care vedea în partizani, luptători pentru eliberarea țării de sub jugul fascist, luptători pentru frăția și tovarășia de nezdruncinat bulgaro-sovietică, pentru biruința socialismului și a comunismului; poporul a creat pentru aceștia numeroase cîntece emoționante dintre care multe vor rămîne în amintirea generațiilor viitoare, datorită conținutului lor eroic și calităților lor artistice.



Fugit în munți, Dicio  
Seria iubitei, Stanca:  
Stanca dragă, surioara mea,  
Țarul a ordonat  
Să merg, surioară în Rusia,  
Să trag în frații noștri,  
În tovarășii noștri credincioși,  
În micii lor copilași.  
Eu nu voi intra în corpus  
Și nici nu voi merge în Rusia,  
Cel mult voi părăsi armata,  
Și mă voi retrace în munți,

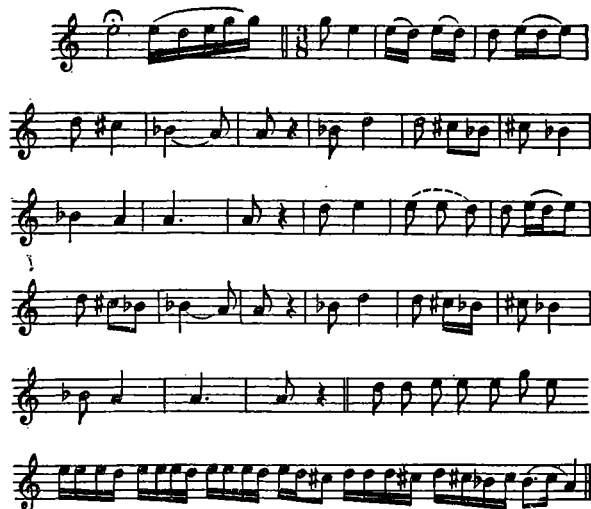
Unde-mi voi aduna o ceață,  
Ceață credincioasă și hotărîtă;  
Cu fascismul vom lupta,  
Jugul nu se mai poate suporta,  
Căci ne-a devenit robie.  
Dacă, surioară, voi muri,  
Nu mă plînge și jeli,  
Căci n-am luptat pentru lacrimi,  
Vreau cîntec să cînti.  
Dacă nu mă-napoiiez în sat,  
Frați imi sînt surioară,  
Tovarășii mei credincioși,  
Din scumpul nostru partid.

Cîntecele partizanilor sînt create în special după modelul vechilor cîntece vitejești și haiducești, și reprezintă din punct de vedere al conținutului de idei, continuarea tradițiilor acestora.

Admirația poporului pentru mișcarea partizanilor și pentru evenimentele legate de 9 septembrie 1944, ziua victoriei, și-a găsit o nouă expresie în cîntecele despre armata populară care reprezenta adversarul fascismului dincolo de riul Drava. Cîntecele despre războiul național — 1944-1945 — sînt expresia urei împotriva inamicului și totodată a simțămintelor pline de recunoștință pentru fiii patriei care și-au jertfit tinerețea și viața pentru libertatea și onoarea patriei.

Următoarea piesă, „Scrisoare de pe frontul ungar“, este o splendidă ilustrare a marșului victorios al primei armate bulgare asupra Berlinului, sub conducerea și cu ajutorul frășec al vitezei armate sovietice.

Rubato M.M. ♩ = 188



Ivan, ostaș voinic scrie o scrisoare,  
O scrisoare de pe pămîntul apusului:  
„Mă găsesc tată, în apusul îndepărtat,  
Pe pămîntul unguresc,  
Mă găsesc pe malul riului Drava.  
Pînă acum, de trei ori am trecut Drava,  
Și de trei ori mă întorc sănătos;  
Acum m-am înapoiat și am primit scrisoare,  
Și înțeleg tată, ce mă întrebi:  
Vrei să știi în ce companie sînt.  
Dar nu știi tată că parola e secretă?  
Însă fie tată îți voi spune:  
Eu sînt, tată, în companiile de frunte,

Sintem bine înarmați,  
 Cu aruncătoare și aruncătoare de mine,  
 Cu noi sint mitraliere grele,  
 Și mai sint cu noi tancuri mari,  
 Care nu se retrag niciodată,  
 Cu noi mai sint catiușe rusești.  
 La piept port medalii rusești,  
 Pe care mi le trimit, tată, ăe la Moscova,  
 Și pe care nu le găuresc gloanțele,  
 Și sintem împreună cu Armata Roșie,  
 Sub comanda unui general rus,  
 Dacă ai auzit, generalul Tolbukin,  
 Acum Tolbukin a dat ordin,  
 Către cartierul nostru general,  
 Către generalul nostru Stoicev,  
 Comandantul armatei întia,  
 Să trecem Drava în miez de noapte,  
 Și să zdrobim armata lui Hitler,  
 Drept la Berlin să mergem tată,  
 Iar pină a ajunge la Berlin,  
 Vor filfii două steaguri frățești,  
 Steag rusesc și steag bulgar,  
 Spre a vedea armata lui Hitler,  
 Cum va învinge credința pravoslavă;  
 Se poate tată să nu ajung la Berlin,  
 Se poate ca pină acolo să mor,  
 Acolo vor fi camarazii mei însă  
 Și pentru mine vor filfii steaguri!  
 Pentru asta n-am vrut să mă însor de tinăr,  
 Să las tinăr, scump odor,  
 Și dragii copilași în brațe,  
 De care tu să te îngrijești tată!

După victoria de pe front lupta s-a mutat pe teritoriul propriu, dusă fiind împotriva dușmanului intern, împotriva rămășițelor străine.

Mișcarea brigadierilor a luat sfârșit, însă ea a fost o manifestare importantă care a lăsat urme atît în muzica cît și în poezia populară.

Noul oraș socialist Dimitrovgrad este opera muncii voluntare a mii de tineri de la orașe și sate, a prieteniei bulgaro-sovietice. Despre aceasta vorbește cîntecul următor :

cialism, se oglindesc în noile cîntece populare.

În împrejurimile satului Graștița de Sus (Kiustendil) se construiește acum un mic stăvilar iar populația este entuziasmată de această construcție, care va aduce bunăstare regiunii.



Tună sau se cutremură pămîntul,  
 Sau se surpă munte de piatră?  
 Nici nu tună, nici nu se cutremură pămîntul,  
 Și nici nu se surpă muntele de piatră.  
 Mulțimea se adună la Graștița de Sus,  
 Ca să construiască un baraj;  
 Aici sint femei, bărbați și neveste,  
 Băieți și fete tinere,  
 Sape lucesc în soare,  
 Și în pămînt pătrund ca viermii.  
 Pămîntul se surpă, se doboară pietre,  
 Se ridică praf pe toată cîmpia,  
 Soarele se lasă, merge spre apus:  
 Se varsă sudoare, lucrul nu se oprește,  
 Crește neîncetat albia apei,  
 Și barajul crește mai repede;  
 Cîntec răsună în toată Graștița de Sus,  
 De se aude în cîmpia Kiustendil:  
 Nu va mai fi secetă la noi,  
 Nu ne vor mai lovi inundațiile.

În cîntecele, în care se vorbește de satul nou, apare foarte des nemulțumirea tinăretului față de atitudinea acelor părinți care refuză să se înscrie în gospodăriile colective sătești. El doarește ca și aceștia să participe la ridicarea vieții noi conform jurămîntului lui Dimitrov:



Mama spuse lui Stoian,  
 Stoiane, fiule Stoiane,  
 Ia ieși fiule și scoate  
 Din grajd vacile tatii,  
 Și ară cu ele ogorul,  
 Ca să semănăm secară;  
 Mamă, scumpă mamă,  
 Frumos e mamă să muncești,  
 Însă, mamă, mă rușinez,  
 Cu vaci să ies la arat;

M. M. ♩ = 400



Grupuri se adună în mijlocul satului,  
 În mijlocul satului pe maidan,  
 S-au adunat bătrîni și tineri,  
 S-au adunat băieți și fete,  
 S-au adunat și au hotărît  
 Să pornească ca brigadieri;  
 Dragostea mea, prima mea dragoste,  
 Să pornim și noi ca brigadieri,  
 Ca brigadieri să construim orașul,  
 Să clădim uzinele,  
 Cîmpul să-l arăm cu tractoarele,  
 Și cu combinul să treierăm.

Construcțiile socialiste ale unor stăvilare și uzine, gospodăriile cooperatiste sătești, întreaga luptă pentru pace și o viață fericită, pentru so-

Mă voi înscrie mamă,  
La noua noastră gospodărie colectivă,  
Și mă voi face mamă tractorist,  
Și voi ara arătură adincă,  
Viață nouă să clădesc,  
În scumpa noastră patrie,  
Așa cum ne învață Dimitrov.

Tema luptei pentru pace — îndrăgită de poporul nostru — se cântă în multe melodii :



Încălzește-mă, încălzește-mă, soare,  
Și încălzește pământul bulgăresc,  
Și să privesc, să tot privesc,  
Sus spre cerul înalt,  
În jos spre larga câmpie,  
Doar, doar voi vedea undeva,  
Un porumbel alb inaripat,  
Și să-i vorbesc în cuvinte,  
Și cu mina să-i cer:  
Porumbel alb, argintiu,  
Tu dacă zbori atât de sus,  
Deasupra acestui mare pământ,  
Unde vei vedea mame luptătoare,  
Predă-le salut din suflet,  
De la pământul nostru scump,  
De la mamele noastre tinere;  
Spune-le scump porumbel,  
Că și noi luptăm pentru pace,  
Copiii să ni-i salvăm.

Dacă urmărim dezvoltarea cîntecului popular, vom vedea că poporul bulgar nu a încetat niciodată să creeze noi cîntece. Pînă de curînd, numeroși cîntăreți populari aveau obiceiul de a răspunde în cîntecele lor la cele văzute și auzite în sfera imediat apropiată cercului lor, ori la importante evenimente sociale sau istorice. Pe vremea aceea, creația acestora era numai pentru ei, împărțînd-o doar celor mai apropiați. În felul acesta ei își manifestau sentimentele prin cîntec. Astăzi putem enumera multe nume de cîntăreți populari (bărbați și femei, tineri și bătrîni, în special țărani, muncitori din fabrici, institutori) care sînt autori ai unor cîntece populare. Cu ocazia cercetării activității de pînă acum a creatorilor de cîntece contemporane, s-a putut constata că fiecare din aceștia posedă un bogat repertoriu de cîntece vechi populare, iar creația lor personală poartă de obicei caracteristicile folclorului local tradițional.

Cîntecele create de cîntărețul individual urmează drumul creației populare: ele se transmit pe cale orală în noi și noi variante, ceea ce arată vitalitatea și forța lor.

Activitatea artistică individuală este un factor de seamă în crearea și răspîndirea cîntecului nou. A descoperi și răspîndi creația populară este una din cele mai importante probleme ale activității individuale.

Creatorii populari, fie că sînt conducători sau membri ai vreunui colectiv independent, produc într-adevăr o operă creatoare satisfăcătoare. La festivaluri, multe colective de coruri sătești se prezintă cu propriile lor cîntece noi, a căror promovare este încurajată și premiată, iar prin activitatea lor de concert, colectivele răspîndesc aceste cîntece în masa popoului.

Procedul cel mai frecvent, de a compune noi cîntece — procedeu apropiat de tradiția populară — este acela al creării variantelor. Multe cîntece de partizani și muncitorești contemporane nu sînt decît o prelucrare a vechilor cîntece haiducești sau de treierîș. De cele mai multe ori cîntărețul popular compune un text complet nou pe care-l leagă de melodia vreunui cîntec vechi, apropiat prin ritm și conținut de cel nou. Acest fel de a crea este propriu celor mai multe din noile cîntece populare.

Se compun însă și melodii cu totul noi în spiritul tradiției. Noul autor fiind un perfect cunoscător al cîntecelor tradiționale locale, nu poate ieși din limitele acestora. Astfel, cîntecele din Bulgaria apuseană sînt exemple tipice de recitative epice sofiane sau din Breznic. Cele ale Rodopiilor au caracteristici pentatonice. Noile melodii din Tracia amintesc de corurile cîntate lent, asemănătoare cîntecului de caval răspîndit în acea regiune; în regiunea Pirin sătencile păstrează o formă primitivă de a cînta la două voci.

Ridicarea nivelului cultural al satului a produs schimbări și în practica muzicală. Este de remarcat influența muzicii culte pe care poporul o ascultă foarte mult la radio, la cinematografe și pe estradele de concert.

O parte importantă a populației sătești participă la colective artistice de sine stătătoare, unde se cîntă — în afara muzicii populare — și cîntece aparținînd unor compozitori de muzică cultă.

De asemenea au fost remarcate în creația de noi cîntece populare, influențe personale atât în text cît și în melodie.

Sub influența acestor noi condiții, pătrund și în cîntecul popular elemente noi. În text ele se manifestă în special în rimarea versurilor, în formarea strofelor și întrebuițarea de cuvinte noi, iar în privința muzicii prin căutarea a două sau mai multe melodii spre a se obține un cîntec mai mare (în special la cîntecele destinate ansamblurilor corale, la cîntece școlare și de masă), precum și prin tendința de întruchipare muzicală cît mai plastică a conținutului.

Aceste influențe semnalate în noul cîntec, îl îndepărtează de cel vechi, însă aceasta nu trebuie interpretat drept o decadentă a creației populare. Folclorul ilustrează totdeauna viața.

Viața se schimbă și merge înainte. Cîntecul nu se poate dezlipi de ea. Cîntărețul și creatorul contemporan al noilor cîntece nu mai este un incult. Mulți din tinerii autori au chiar bacalaureatul. Ei sînt foarte potriviți pentru alegerea temei, precum și pentru formarea versului și melodiei, sînt conștienți și au un simț dezvoltat al răspunderii față de masa auditorilor pentru care creează.

În creația contemporană populară bulgară există însă o latură care este definitiv confirmată: noua tematică.

Dezvoltarea formelor artistice se înfăptuiește mai lent. Pînă azi, noile cîntece populare păstrează prin construcția textului, legătura metrică, ritmică și de intonație, particularitățile caracteristice ale muzicii tradiționale populare.

Azi se înfîlnesc din ce în ce mai rar cîntece triste; sînt preferate cele vioaie, melodii pline de viață, deoarece ele se adaptează mai ușor și sînt mai aproape de felul de a simți al maselor largi.

Institutul de Muzică, Academia de științe bulgare, Radio Sofia, Casa Centrală de Creație Populară de pe lângă Ministerul Culturii, depun toate eforturile pentru cercetarea, păstrarea și răspîndirea folclorului muzical contemporan bulgar.

Noile cîntece au o mare importanță istorică. În ele se oglindește epoca noastră eroică. O dată cu aceasta ele vor influența simțitor dezvoltarea culturii socialiste muzicale bulgare.

Sofia, septembrie 1956.



### Creații ale tinerilor compozitori

## Pascal Bentoiu: Patru cîntece pe versuri de St. O. Iosif

de DORU POPOVICI

Tînărul compozitor Pascal Bentoiu face parte din noua generație de creatori romîni, afirmîndu-se prin lucrări ce îmbrățișează genuri foarte variate: muzică de cameră, simfonică, vocală și muzică de scenă.

Autorul s-a născut în București. După studii făcute cu maestrul Mihail Jora, își însușește temeinic armonia, contrapunctul și îndeosebi orchestrația, arătînd o înclinație spre culoarea foarte variată. Printre lucrările sale de început se numără Sonata pentru pian și Simfonia, care constituie prima perioadă, sau mai bine zis, cea de formare. Desigur, cu influențe, pe de o parte din muzica impresionistă franceză, pe de altă parte din neoromantismul german, dar cu trăsături personale în ce privește logica și claritatea în expunerea ideilor și un spirit remarcabil al formei, vădite în mai toate lucrările. Nu insistăm prea mult asupra acestei perioade, deoarece autorul dorește să revadă aceste lucrări, înainte de a le oferi vieții muzicale.

Între anii 1950—53 autorul nu compune nimic, pentru ca după 1953 să reînceapă activitatea componistică, printr-o altă perioadă mai fecundă. Din aceasta fac parte: Concertul pentru pian și orchestră, Suita ardelenescă pentru orchestră, Cvartetul de coarde și cele patru Cîntece pentru voce de bas și pian pe versuri de St. O. Iosif.

În această perioadă se resimte puternic in-

fluența cîntecului popular, autorul integrînd toate lucrările în specificul național, continuînd drumul deschis de Mihail Jora, Mihail Andricu și alți compozitori din generațiile următoare. Dintre aceste lucrări, Concertul pentru pian și orchestră pare a fi cel mai reprezentativ. Este conceput în trei părți, după tradiția clasică a genului, cuprinzînd cele trei forme tipice: sonata, lied și rondo. Foarte academică în ținuta sa, lucrarea nu aduce nimic nou în ce privește mijloacele de expresie, dar are reale calități, care o situează printre valoroasele lucrări din muzica romînească. Ceea ce se reliefează este inventivitatea melodică, caldă, nobilă, de o respirație mare, care îl prezintă pe autor ca un melodist prin excelență. O calitate aparte a lucrării este variația ritmică, îndeosebi în prima parte, trădînd unele afinități cu cea de dans ardelenesc. De altfel, aceasta apare adesea în toată creația tînărului compozitor, arătînd o înclinație spre muzica populară de dincolo de Carpați. Cvartetul de coarde este mai puțin personal, tribut ar de un neoromantism de factură germană, cu toate acestea cu amprentele unui compozitor român. Este interesantă inspirația polifonică din ultima parte, în reușita fugă dublă cu care se încheie lucrarea.

Suita ardelenescă continuă linia dansului simfonic românesc al lui Paul Constantinescu, cu o bogată variație de formule ritmice, după cum am mai amintit mai sus, dar și cu o cu-

loare orchestrală care dă o nuanță pastorală întregului ciclu.

În sfârșit, ne vom opri asupra celor patru Cîntece pe versuri de St. O. Iosif, scrise pentru voce de bas cu acompaniament de pian. Nu putem afirma că această lucrare ar fi cea mai reprezentativă din creația autorului, dar fericita îmbinare a atmosferei satului ardelesc al lui Iosif, cu muzica inspirată a lui Pascal Bentoiu, alcătuiește un fond de o sensibilitate artistică, care pe drept cuvînt a cîștigat aprecierea unanimă a publicului. Am putea spune că dintre liederurile compozitorilor noștri scrise pe versuri de Iosif, acestea ar fi printre cele mai reușite. Cîntecele se întitulează „Veselie“, „Mi-e dor“, „Doina“ și „April“.

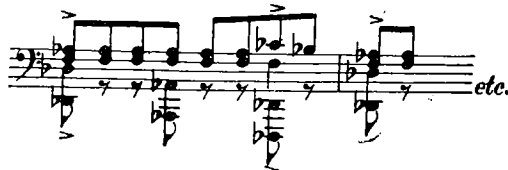
„Veselie“ constituie, credem, cel mai reușit cîntec al ciclului. Pianul redă prin folosirea unor intonații de secunde și a unui ritm cu accente sincopate ce ne amintesc de Strawinski, o atmosferă de grotesc



pentru ca linia melodică să accentueze atmosfera poeziei: „La orîndă-i o beție strașnică în astă seară, / nimeni nu mai vrea să știe ce viforniță-i afară...“.



Apoi instrumentul acompaniator introduce și un cromatism care redă „vifornița“ de afară, după care printr-o altă gamă tot pe bază de cromatisme foarte bine aleasă și care ne sugerează „urlatul vîntului“, se încheie prima imagine a poeziei. A doua imagine o constituie un joc: „Joacă toți cu voie bună“, în care accentele pianului redau o plăcută dezinvoltură ritmică a dansului românesc.



O a treia imagine zugrăvește cei trei moșnegi ce se îndulcesc din cea „carafă“... ca apoi să revie ideea primă a liederului, care încheie piesa, subliniind marea veselie în ciuda furtunii de afară!

„Mi-e dor“, populara poezie, nostalgică, legată de tristețea din vremuri mohorite a ardeleanului, înecîndu-și durerile și dorurile sale prin cîntec, e ilustrată cu mult talent de compozitor. Prima parte a cîntecului se bazează pe acordurile placate ale pianului, peste care vocea suprapune o melodie tinguitoare, de cîntec lung, sugerîndu-ne un dor fremătător.



În partea a doua a melodiei pianul apare cu un fond de ostinato, amintind „Toaca din vecernie“, ca vocea să reia melodia inițială puțin variată, încheind printr-o nuanță elegiacă, visătoare, poetică.

„Doina“, sau mai bine zis un cîntec haiducesc, este cea mai reușită poezie a lui Șt. O. Iosif. Autorul se orientează în muzică după secțiunile poeziei, care sînt: Pastelul, apariția haiducilor „ce doinesc și hohotesc păduri adînci“ și revenirea la liniștea eternă a codrului milenar, neschimbător și etern, așa cum l-a văzut și Eminescu. Asupra acestui cîntec avem o rezervă; socotim o lipsă faptul că poetica imaginii pe care autorul versurilor o redă cu mult talent și măiestrie, nu e suficient conturată în muzică („Se tînguiesc tîlânci pe căi / și neguri cresc din negre vîi, / pluitînd pe munți...“). Acordul de re minor



în care se desfășoară ca ostinato armonia piesei, apare aci cam banal și nesugestiv; de asemenea, folosirea treptei a patra alterată superior în mersul melodic, nu e prea fericit găsită. Partea mediană a liederului e compusă cu multă măiestrie și expresie, redînd întocmai poezia; sfîrșitul, care readuce ideea armonică de la început, scade din nou interesul muzical.

Ultimul cîntec „April“, foarte simplu în desfășurarea sa, e în perfectă armonie cu textul și cu primele două cîntece. Acesta are la origine o melodie de esență populară, interesantă ritmic



ce alternează cu alte imagini muzicale, ce apar ca niște cuplete, ca în cele din urmă pianul să încheie cu ideea de la început, cu multă discreție.

Lucrarea este, indiscutabil, o valoroasă contribuție în genul liederului românesc. Realizarea ei, după cum am mai spus, e, în genere în perfectă concordanță cu textul, lucru ce-i dă o mare viabilitate. Ceea ce așteptăm însă pe viitor de la Pascal Bentoiu este o nouă fază în evoluția sa componistică, în care să folosească o tehnică mai evoluată, mai apropiată de cerințele estetice ale secolului nostru și înălțurarea unui academism care nu poate aduce nimic bun. Calitățile sale arătate în toate lucrările, foarte serios concepute și cu o tehnică în progres, dublată de o sensibilitate de compozitor în adevăratul sens al cuvîntului, ne dau încrederea în desăvîrșirea marelui său talent.

## Concertele David Oistrach

de ȘTEFAN GHEORGHIU

artist emerit al R.P.R.

În acest început de stagiune am avut bucuria să-l avem în mijlocul nostru pe marele violonist sovietic David Oistrach. Cu toții eram emoționați și așteptam cu nerăbdare concertele sale.

Ceea ce am aflat în primul rând, înainte de a pătrunde în sala de concert, au fost programele cărora avea să le dea viață David Oistrach. Muzicianul și-a construit cele trei programe astfel încât să dezvăluie, o dată cu laturi diferite ale muzicii, laturi diferite ale propriei sale personalități artistice.

Primul concert a fost rezervat sonatelor. Impună cu credinciosul său acompaniator V. E. Iampolski — muzician sensibil și profund — Oistrach ne-a prezentat sonate de Tartini, Beethoven, Brahms și Prokofiev în care s-a dovedit un fin muzician de cameră. Maestru al formelor ample, cărora le asigură o unitate deplină și o varietate expresivă lăuntrică foarte mare, Oistrach impresionează prin arta expunerii temelor, rafinamentul în gradarea contrastelor, claritatea construcției „liniei mari”, frazarea pregnantă, expresivă, măiestria în emisiunea și mlădierea sunetului, paleta foarte mare de vibrato, tehnica excepțională de mină dreaptă, unite cu o sobrietate cuceritoare, cu o mare modestie artistică, cu sensibila dezvăluire a unui bogat și variat miez emoțional, cu un bun gust remarcabil și o mobilitate artistică foarte mare, care-i îngăduie trecerea bruscă de la o stare sufletească la alta, de la un stil la altul (în acest sens trecerile de la lumea lui Beethoven la cea a lui Prokofiev, sau de la cea a lui Brahms la cea a lui Tartini constituie exemple semnificative). În acest prim concert, Sonata I-a de Beethoven a fost tălmăcită pe de o parte cu respectul față de „tinărul” Beethoven, dar totodată cu accente și presimțiri ale „Eroicii” și sonatei „Kreutzer”. Cu o deosebită căldură și poezie a răsunat tema cu variațiuni iar finalul cu viole și dezinvoltură. Sonatei a III-a de Brahms, David Oistrach și V. E. Iampolski i-au conferit pasiune dar și sobrietate, intimitate dar și dramatism. Linismul domina, atât de variat în acea primă parte când sumbră, când patetică sau în sublimul Adagio, în elegantul Scherzo și în ritmicul și dinamicul final. Aș vrea să subliniez felul remarcabil în care a prins viață partea mediană a finalului, unde acel crescendo ce marchează culminarea tensiunii a fost minunat clădit, cu o pulsație ritmică continuă, vie și plină de avânt.

Am ascultat cu profund interes Sonata I-a de Prokofiev, împletire de lumină și întuneric, în care sumbrele meditații alternează cu momente de dinamism feroce și întregul plutește într-o atmosferă intens poetică (îndeosebi în Adagio). Sonata este una din cele mai de seamă lucrări contemporane din repertoriul violonistic — așa cum arată David Oistrach. O lume sufletească specifică este înfățișată într-un limbaj profund original. Foarte frământată și gravă, ea se luminează către final. Oistrach, căruia îi este dedicată, a fost servit de Prokofiev și ca virtuoz și ca muzician și a tălmăcit această creație într-un chip magistral.

Al doilea concert ni l-a înfățișat pe David Oistrach ca solist-concertist, el interpretând Concertul în la major de Mozart și cel de Brahms, acompaniat în chip exemplar de maestrul Constantin Silvestri în fruntea orchestrei Radio. Simțul fin al stilului, naturalitatea, puritatea sufletească, căldura caracterizau interpretarea concertului lui Mozart, iar în Brahms, Oistrach s-a dovedit o dată mai mult maestrul formelor mari, demonstrând o concepție impresionantă a monumentalului. Violonistica strălucitoare, folosirea maximă (dar neforțată) a instrumentului erau puse în slujba muzicalității caracteristice marelui violonist.



Călduros  
muzicului  
„Muzica” a  
„me gyz naceame no chesant.”  
17-8-56. David Oistrach

Salut călduros pe cititorii revistei „Muzica” și le adresez cele mai bune și amicale urări.

DAVID OISTRAH

În supliment, D. Oistrach ne-a oferit splendidă romanță în fa de Beethoven, precum și „Siciliana din Sonata I-a în sol minor de Bach.

Din nefericire nu l-am putut asculta pe David Oistrach în al treilea concert, care a fost recitalul său. Deși unele lucrări din acest recital erau de cuprindere și amploare relativ mai mică, nu am întâlnit în program nici o lucrare de „pură” virtuozitate, marele violonist nedezmăntându-l niciodată pe profundul muzician.

Turneul lui David Oistrach la noi a însemnat un eveniment artistic de seamă. El a constituit un prilej de înaltă desfătare artistică, dar și de învățăminte de preț, care prăveau atât problema alegerii repertoriului cit și aceea a tălmăcirii lui.

Turneul lui David Oistrach ne-a pus în contact cu arta unuia dintre cei mai mari violoniști ai lumii de azi. Îl așteptasem 11 ani. Nădăjduim că-l vom reasculta la noi, din nou dar mai curînd.



# Filarmonica din Belgrad în țara noastră

Primirea călduroasă care i s-a făcut Filarmonicii din Belgrad în țara noastră, aplauzele bogate au răsplătit eforturile meritorii ale acestei tinere orchestre de a prezenta la un nivel artistic frumos un program dificil atât tehnic cât și din punct de vedere al stilului. Alcătuit în mare parte din lucrări intrate de mult timp în repertoriul simfonic universal, programul implica o dublă obligație: pe de o parte păstrarea firului tradiției, pe de alta, aducerea aportului propriu al ansamblului.

În mare măsură, orchestra a rezolvat într-un mod fericit aceste probleme.

Un eveniment deosebit în creația muzicală iugoslavă a fost apariția baletului „Inimă de turtă dulce” de Baranovici care, se pare, a constituit un model pentru o serie de compozitori croați, creând un veritabil curent componistic.

Fragmente din acest balet am avut ocazia să ascultăm în încheierea primului concert dat de Filarmonica din Belgrad în sala Ateneului.

Lucrarea este scrisă în anul 1924 și este inspirată de o poveste populară de dragoste. Compozitorul redă cu multă măiestrie poezia peisajelor cimpenești, petrecerile țărănești, ceea ce determină apariția unor mici formații de instrumente populare, a unor jocuri pline de vioiciune (este pregnant în special ritmul dansului popular croat „Kolo”), totul fiind legat de idila care se înfiripă între doi tineri. Orchestrată cu multă dibăcie, lucrarea s-a bucurat de o călduroasă primire din partea publicului.

Dirijorul a dovedit o nemijlocită autoritate în fața orchestrei, competiția, gust artistic.

Programul a mai cuprins uvertura la opera „Oberon” de Weber, Simfonia a VII-a de Beethoven și poemul simfonic „Pinii din Roma” de Respighi.

Uvertura la opera „Oberon” de Weber ne-a oferit posibilitatea de a aprecia maleabilitatea orchestrei, calitatea deosebită a suflătorilor, precizia în atac mai ales a corzilor, capacitatea de a reda în mod plastic imaginile poetice. De la primele note ale cornului, care deschid lucrarea, ne-a apărut în față acea lume de basm, de feerie.

Allegro-ul care a urmat ni s-a părut în primul moment lipsit de elan, de acel dinamism cu care eram obișnuți din concertele orchestrelor noastre și care ducea în desfășurarea mișcării la diferențe destul de mari de tempo. Dar în felul acesta, chiar dacă uneori nu a avut strălucirea scintilietoare proprie muzicii lui Weber, lucrarea a fost prezentată mult mai unitar, dându-se precădere elementelor poetice.

Următorul punct din program a fost ocupat de Simfonia a VII-a în la major de Beethoven, grea piatră de încercare, examen dificil. Pentru o fidelă tălmăcire a ei se cer orchestrei calități cu totul speciale: o perfectă omogenitate a compartimentelor, mare precizie în atac, spontaneitate, dinamism, în special o mare suplețe.

Orchestra din Belgrad s-a străduit să satisfacă aceste cerințe; acea mare moderație în elan care la uvertura de Weber a dus la o echilibrare a lucrării, a făcut ca orches-

tra să apară de astă dată puțin greoaie, cu respirația prea scurtă pentru a putea susține pulsația pînă la capăt.

Cu totul remarcabilă a fost interpretarea părții a doua a simfoniei, care a produs o puternică impresie prin simplitatea cu care a fost cîntată.

Lucrarea următoare înscrisă în program a fost poemul simfonic „Pinii din Roma” de Ottorino Respighi, în care sînt surprinse unele aspecte caracteristice vechii cetăți italiene.

Muzica este extrem de sugestivă și compozitorul folosind în chip magistral o paletă orchestrală deosebit de bogată, redă cu multă finețe atmosfera înscrisă în program.

Dirijorul K. Baranovici a seziat în toată plenitudinea ei poezia acestei lucrări. El a vădit un deosebit simț al proporțiilor iar orchestra a apărut ca un aparat mult mai sensibil, mai maleabil.

Dacă în ultima parte s-ar fi cerut poate o mai gradată amplificare a sonorităților, în schimb în partea a doua și a treia au fost realizate momente de o mare expresivitate. Trebuie menționate aici calitățile deosebite ale oboistului și clarinetistului.

În seara zilei de 9 octombrie a. c. Filarmonica din Belgrad a susținut cel de-al doilea concert, la pupătru apărînd de data aceasta dirijorul secund Zdravkovic.

În program au figurat: uvertura la opera „Nunta lui Figaro” de Mozart, triptic simfonic din opera „Kotana” de Konjovic și Simfonia a IV-a în mi minor de Brahms.

Scînteietoarea uvertură a lui Mozart a găsit în Zdravkovic un fidel interpret și un energic animator al orchestrei, imprimînd precizie în atac și o perfectă sincronizare.

Tripticul simfonic de Konjovic este o lucrare interesantă, de o autentică inspirație folclorică, cu un caracter mai degrabă rapsodic.

Este o muzică scrisă cu meșteșug și de o mare accesibilitate, interesantă mai ales prin problemele de ritm, comune cu cele ale muzicii noastre, pe care le pune.

Simfonia a IV-a de Brahms, care a încheiat programul concertului, a oferit atât dirijorului cât și orchestrei posibilitatea de a-și pune în valoare calitățile lor.

Z. Zdravkovic nutrește o adevărată pasiune pentru muzica marelui compozitor german; el s-a dovedit a fi un muzician matur, un temperament dinamic, înzestrat cu multă sensibilitate și profunzime.

Sub bagheta lui, orchestra a redat pasiunea romantică ce clocotește în această muzică și zbuciumul ei interior, fără excese, fără retorism sau grandilocvență.

Ar fi de dorit ca în viitor aceste manifestări artistice să fie lărgite, pentru a cunoaște și alte formații (de pildă orchestra simfonică din Zagreb), precum și alte creații ale compozitorilor iugoslavi, după cum ar fi bine ca orchestrele sau dirijorii noștri care concertează acolo, să înscrie în repertoriul lor cât mai multe lucrări ale compozitorilor romîni.

REMUS GEORGESCU

## Arta Halinei Czerny-Stefanska

Reputata pianistă Halina Czerny Stefanska, care la Concursul internațional „Chopin” din 1949, a fost distinsă cu Premiul I, a venit, între două turnee mondiale, și la noi, unde a dat o serie de recitaluri atât în Capitală cât și la Iași, Cluj și Timișoara. Ea a concertat de asemenea cu orchestra simfonică a Radiodifuziunii, sub conducerea maestrului Alfred Alessandrescu. Elevă, îndeosebi a profesorului Zpigniew Drzewski, unul dintre păstrătorii valoroși ai tradiției chopiniene, Stefanska este la rîndul ei o interpretă de seamă a muzicii marelui romantic.

Primul recital, consacrat exclusiv lui Chopin, ne-a arătat clar concepția sa despre diversele lucrări ale compozitorului.

Halina Czerny Stefanska nu este numai o excelentă pianistă dar și o muziciană de cultură, care a urmărit și urmărește aprofundarea conținutului operei de artă, realizarea concepției compozitorilor pe care îi interpretează, apropiindu-se cât mai mult de specificul lucrărilor respective.

Polonezelor, cărora le-a acordat în programele sale un loc larg, le-a imprimat un caracter diferit, după însăși



Pianista poloneză la Ateneul R.P.R.

semnificația lor, după locul pe care îl ocupă în creația compozitorului. Așa bunăoară polonezele în re minor și în si bemol major (op. 71) lucrări mici, delicate, scrise de Chopin înainte de 20 ani și în care se vedește influența lui Hummel, au fost cîntate cu distincție și cu acea notă intimistă, de salon, caracteristică, după cum alteori — și vom da exemplu Poloneza în do minor — interpreta i-a reliefat puternicul conținut dramatic.

Gama largă a posibilităților sale s-a vădit și în notele atit de diverse pe care le-a imprimat mazurcilor. Ea a trecut cu multă suplețe de la poezia plină de o nostalgic reverie a mazurcii în do diez minor, la viața puternic afirmată în mazurca în re minor, tot astfel și în nocturne, al căror dramatism a fost redat cu accente pătrunse de noblețe.

În balade (sol minor și fa minor) ca și în Concertul

pentru pian în mi minor, Halina Stefanska a apărut mai reținută. Discutînd despre aceasta cu interpreta, ne-a confirmat impresia noastră, adăugînd: Toți profesorii polonezi ne îndeamnă să fim, ca temperament, mai reținuți"; „nu dați tot din voi" spun ei cu convingere...".

Dacă este însă vorba de temperament, apoi artista ne-a dat măsura justă a aceluia de care dispune, în vîguroasa interpretare a Rapsodiei a 12-a de Liszt, redată pe rînd cu sentimentul nostalgic al pusteii maghiare, cu vitalitatea antrenantă a ciardașurilor populare, cu acea intensitate ardentă care l-a stăpînit însuși pe Liszt. „Acum opt ani — ne-a relatat pianista cu multă sinceritate — am cîntat-o punînd și mai multă pasiune și critica poloneză a declarat atunci că a fost o interpretare pur și simplu... sălbatică". „Să ne dați voie să nu fim de acord cu critica" — am adăugat noi.

Halina Czerny Stefanska stăpînește un repertoriu dintre cele mai vaste, eșalonat de la Bach, Scarlatti, Rameau, Mozart și Beethoven, pînă la Schubert, Schumann și Debussy.

Desigur, nu am putea susține că tot ceea ce cîntă „ii vine" perfect (ne referim de pildă la Beethoven și Mozart). Dar în muzica de Rameau (Găina) și Scarlatti (sonatele) am aflat în persoana Halinei Czerny Stefanska, o interpretă care simte și înțelege perfect poezia vetustă a muzicii acestor vechi maeștri, după cum în Ciaconna de Bach-Busoni ea a reușit să realizeze o construcție monumeentală și să obțină adevărate sonorități de orgă.

Realizările remarcabilei pianiste poloneze purtînd, toate, pecetea unui îndiscutabil gust și a unei perfecte modestii i-au atras prețuirea și dragostea publicului și a muzicienilor noștri.

J. V. PANDELESCU

## Ansamblul partizanilor din Liubliana

La invitația Ansamblului C. C. S., în prima jumătate a lunii octombrie au sosit, ca oaspeți, Corul Partizanilor Jugoslavi din Liubliana — Jugoslavia. Corul este bărbătesc a cappella, format din invalizii care au luptat în partizanat în războiul antifascist și a luat ființă în aprilie 1944 la spitalul partizanilor invalizi din Planina, în renumitele păduri din Kocevje situate la sudul Sloveniei.

La început, corul număra 17 cîntăreți, pe urmă a crescut la 30. Acest colectiv artistic în toată perioada războiului a luptat cu arma în mînă iar cu cîntecul lui a însuflețit inimile partizanilor, susținînd și dezvoltînd continuu combativitatea și dorul de libertate al popoarelor jugoslave, dînd concerte în spitalele invalizilor și răniților jugoslavi și în spitalele armatelor aliate din Italia. Treptat corul s-a mărit prin înrolarea în sinul său și a altor invalizi. El număra azi 52 de bărbați și o partizană. Acest colectiv a dat 400 de concerte și este socotit ca cel mai bun cor interpret al cîntecului de luptă, al cîntecului care zugrăvește dîrzenia combativă a partizanului-erou.

Aceasta ne-a dovedit-o la concertele pe care le-a dat la Ateneu, în uzinele F. C. Gheorghiu-Dej, Grivița Roșie, la Casa de Cultură Sinaia etc. Repertoriul său este format

din cîntece scurte, variate ca conținut, unele războinice ca: „La atac" și „Hai brigadă", de Karol Pohor, „Revoluționara" de Rado Simoniti, „Arde acolo la Pugled" și „Bieliceanka" de Janez Kuhar, „Imnul diviziei a XIV-a" de Radovan Gobeț etc.; altele lirice: „Fetița mea adu-mi apă", de Ciril Pregelj, „Ce ai fetișo", de Radovan Gobeț etc., unele populare: „Hora" de Vasile Mirk. Programul a cuprins o gamă complexă de sentimente pe care spectatorii le-au trăit din plin.

Interpretarea a capella a fost deosebit de bine realizată ca stil și acuratețe (ținînd seama de faptul că tot colectivul este în producție, format din amatori: unii sînt muncitori calificați și lucrează în uzine, alții funcționari, doctori, ingineri etc.).

Sonoritatea corului este frumoasă, caldă, omogenă. Toate aceste însușiri se datoresc muncii de zi cu zi în pregătirea repertoriului, dar mai ales coeziunii sufletești a membrilor ansamblului. Rar mi-a fost dat să întîlnesc un colectiv mai unit și cu o dragoste de mealeag natal mai profundă. Cînd s-au așezat la masă, după concert, primul cîntec pe care l-au interpretat — cu o transfigurare de transă — a fost „Cîntec pentru Patrie", în care-și cîntau frumuse-

șea, bogăția patriei lor. Cu acest prilej am constatat că aproape nu există cîntec revoluționar din lumea întreagă pe care să nu-l cunoască, interpretînd cîntecele de luptă și pentru pace ale popoarelor jugoslave dar și ale altor popoare. Soliștii în frunte cu S. Konrad s-au dovedit demni de locul pe care-l ocupă în viața lor profesională ca primi soliști la Opera din Liubliana.

Corul a fost dirijat de la început pînă azi de Radovan Gobeč, profesor și compozitor de frunte din Jugoslavia.

Vizita corului partizanilor invalizi jugoslavi la noi în țară a stîrnit interes printre ascultătorii din țara noastră.

CONSTANTIN PALADE  
laureat al Premiului de Stat

## Măiestria artiștilor indieni

Nici nu pâlise încă actualitatea covârșitoare a opere clasice chineze și iată că am avut prilejul să ne apropiem de frumusețile unei alte arte de milenară tradiție: dansul clasic și muzica indiană. Contactul nemijlocit cu astfel de manifestări artistice despre care ne-au vorbit pînă acum doar filele de carte, a dezvăluit spectatorilor ceva din complexa și profunda lor semnificație. Căci de-abia după ce ai cunoscut în fugă cele patru stiluri ale dansului clasic și modern indian, după ce ai fremătat în murmurul clopoștelor Sitarei-Deri și ai urmărit încordat improvizațiile pline de inspirație ale cîntărețului din *sarod* Bahadur Khan și ale virtuozului la *tabla* Shanta Prasad, monumentul unei asemenea culturi inedite îți lămurește doar în parte înțelesurile. E doar începutul pe calea înțelegerii depline... Muzica indiană se bazează pe anumite formule tradiționale ritmico-melodice denumite „*raag*” în jurul cărora instrumentiștii brodează acele fermecătoare improvizații, bogate în melisme și care pun într-adevăr în valoare atît fantezia cît și măiestria tehnică a interpreților. De aci se naște acea impresie de contopire maximă a artistului cu instrumentul său; degetele transmit vibrația inimii și înariparea gîndului, iar noi asistăm o dată cu fiecare număr, nu la o simplă tălmăcire a unor semnificații deja scrise, ci la crearea lor. Este surprinzător faptul că această muzică aproape monodică izbutește să concentreze interesul unor ascultători care au deslușit de mult glasurile simfoniei moderne. Aceasta se datorește însă nu numai unui interes, să spunem „documentar”, ci realei emoții pe care artiștii indieni o generează și o susțin. Să revenim la Bahadur Khan care, asemenea unui creator, cu ochii închiși ascultă vocea lăuntrică a inspirației, învesmîntează cu minunată dibăcie, melodia clasică „*Kivani raag*”. Alături de *sarod*, sitarul este unul din cele mai uzitate instrumente indiene, care se remarcă prin acel „ison” ce acompaniază melodia principală. Vasant Mukhari a interpretat cu aceeași surprinzătoare măiestrie variațiunile pe tema „*rugăciunii de dimineață*”. Dacă o culme a virtuozității instrumentale este interpretarea lui Shanta Prasad, care îmbină suplețea, cu simțul fin al dozajului intensităților (el cîntă la *tabla*, instrument de pe cușie, compus dintr-un fel de tobe mici), nu mai puțin remarcabili ni s-au părut a fi cîntăreții. Muzica indiană este monovocală și din înfățișarea ei foarte ornamentală, decurge caracterul improvizatoric, ce ni se pare a fi o trăsătură esențială a artei indiene. (Îl vom reîntîlni în dansuri).

Nirmalender Chowdhury, tînăr cîntăreț, laureat al Festivalului mondial al tineretului de la Varșovia, ne-a impresionat în cea mai mare măsură, nu numai prin glasul său puternic și frumos timbrat, ci îndeosebi prin temperamentul și caracterul viu al interpretărilor sale. O altă latură a stilului cîntării vocale indiene s-a limpezit ascu-

tind coloratura Labitei Ubhaiakar, în cîntecul clasic „*Gond Malhar*”.

Coregrafia clasică și modernă indiană se bazează pe cîteva stiluri: Bharantanatyam inspirat din tematica străvechilor opere rituale în care dansatoarea A. Sarada a dovedit o uimitoare stăpînire a mișcărilor, care se înlanțuiau citeodată cu o rapiditate de necrezut, evoluînd alteori bine în gesturi simbolice și expresive. (Dansul sacru interpretat de ea se numea „*Alarippu*” — o invocare a zeului dansului).

Stilul clasic Kathakabi este cel mai apropiat de formele clasice ale teatrului; este vorba aici de o acțiune izvorîită de obicei din marile epoei indiene, redată în pantomimă și dans de către actori învesmîntați în chip legendar. Am văzut lupta dintre Krishna zeul de mare vază în mitologia indiană și regele Duriodema.

În stilul modern „*Santiniketan*”, care transpune în dans elemente ale liricii marelui poet indian Rabindranath Tagore, s-a desfășurat dansul de semnificație mai concretă „*Stringerea recoltei*” interpretat cu gîngășie și bună voce de Mandjula Dutt, Miha Dutt, Ushana Aryanakam. În sfîrșit, o bucurie artistică de neuitat: dansurile Sitarei-Deri în stilul clasic „*Kahac*”. Să ne amintim doar de unul: cu gleznele încinse de o sută de clopoșei, artista își mișcă trupul cu grație în murmurul argintiu care crește frenetic, stingîndu-se apoi încet, încet, pînă la timidul clinchet a numai doi clopoșei.

Încheiem aceste cîteva rînduri care s-au străduit să ofere o imagine cît mai veridică a unei manifestări artistice de asemenea noutate cuceritoare, mulțumind maeștrilor indieni pentru minunatele clipe petrecute în tovărășia artei lor.

ADA BRUMARU



Moment din timpul spectacolului

# Filarmonicile din Timișoara și Arad la București

Ascultînd la intervale destul de scurte orchestrele filarmonice de Stat din Orașul Stalin, Arad și Timișoara, ne-am dat seama că, în momentul de față, aceste formații prezintă multe trăsături și probleme comune. Nu vom mai insista asupra celor pe care le-am relevat cu prilejul unei cronici anterioare despre turneul orchestrei filarmonice „George Dima” (O. Stalin), și dintre care de cea mai mare importanță este faptul că tinerile ansambluri simfonice au depășit faza „amatorismului” și a înghebărilor pripite. Ne vom opri doar asupra citorva probleme ce mi s-au părut specifice pentru ultimele două (Arad și Timișoara).

Filarmonica din Arad s-a făcut remarcată printr-o mare conștiințiozitate în execuție, prin disciplină și printr-un vădit efort către omogenitate. Compartimentele de suflători — și mai cu seamă alămurile — unde se află în genere puncte nevralgice ale orchestrelor noastre — sînt destul de bine puse la punct și nu fac notă discordantă față de restul orchestrei. De aceea, execuția se păstrează la un nivel onorabil de corectitudine. Există însă și o contra-partă a acestei conștiințiozități: orchestra sună timid și, adesea, șters. S-ar putea spune că este o orchestră „prea cuminte”. Iar această caracteristică devine de-a dreptul izbitoare într-o interpretare ca aceea a Simfoniei a IV-a de Ceaikovski. Nu-l cunoaștem îndeajuns pe dirijorul N. Boboc pentru ca să ne dăm seama în ce măsură limitele interpretării au fost acelea ale orchestrei însăși sau au provenit și din concepția sa. Fapt este că această execuție, meritorie din punct de vedere tehnic, a apărut școlărească, lipsită de suflu, de pasiune, ca și de elan și fantezie. Constatarea cu deosebire primejdioasă, cînd e vorba de a interpreta pe Ceaikovski.

Creдем că o alegere mai judicioasă a repertoriului ar fi nimerită: să se evite piesele care depășesc posibilitățile orchestrei și care în același timp sînt atît de des executate în concerte, încît doar o interpretare în condiții excepționale le poate da un interes adevărat.

Demnă de laudă a fost în schimb inițiativa de a prezenta o lucrare în primă audiție: „Tripticul pentru orchestră” de tînărul compozitor Doru Popovici. Deși reprezintă o etapă pe care însuși autorul o consideră depășită, suferind de anumite inconsecvențe stilistice, compoziția denotă talent și mai cu seamă străduința de a-și găsi un drum personal și autentic, pe care o salutăm.

Dintre cele trei orchestre citate mai sus, filarmonica de Stat „Banatul” din Timișoara ne-a apărut ca cea mai matură și mai bogată în posibilități. Ea a înlocuit pe podiumul Ateneului filarmonica „George Enescu” — plecată chiar în ajun la Varșovia — cu un succes real ce a depășit categoric limitele oricăror încurajări de circumstanță.

Filarmonica din Timișoara a obținut mai mult decît acuratețe și corectitudine în execuție: o calitate artistică indiscutabilă în ce privește mai cu seamă prima parte a programului („Simfonia trilurilor” de Mozart și acompaniamentul Concertului în re minor de Bach, executat de Mîndru Katz). Simfonia de Mozart a fost cîntată cu o precizie, cu o agerime și vervă ce nu exclude lirismul delicat al părților cantabile. Atacurile sigure, contrastul viu de nuanțe, claritatea de contur a frazelor și sensibilizarea lor discretă, lipsită de grandilocvență, au conlucrat să dea acestei interpretări un autentic caracter mozartian, pentru care atît colectivul cit și dirijorul Mircea Popa merită elogiul neprecupețite.

Nu putem însă spune același lucru despre partea a doua a programului. „Fintinile Romei” de Respighi au avut momente frumoase de poezie și farmec evocator, dar nu destulă forță în creșterea și izbucnirea grandioasă a părții a III-a. Inegalități de acest tip au ieșit și mai lămurit în evidență în poemul simfonic „Till Eulenspiegel” de R. Strauss: acesta a fost mai realizat în laturile lui de visare și duioșie decît în acelea de mare brio, de elan și strălucire, unde dificultățile tehnice se făceau încă simțite. Mai multă culoare, forță și relief sonor ar fi întregit execuția acestor piese de mare virtuozitate orchestrală: execuție, de altminteri meritorie față de mijloacele firească limitate ale orchestrei. Comparînd nivelul artistic al celor două părți din program, se impune și aci observația că alegerea repertoriului n-a fost într-un totul justificată. Dirijorul a căutat — și a izbutit — să întocmească un program interesant și atractiv; ar fi fost însă potrivit ca el să țină seama în mai mare măsură de specificul orchestrei și să nu programeze la rînd două piese atît de exigente, înlocuind cel puțin pe una din ele cu o compoziție mai modestă în cerințe. Știm că piesele clasice sînt încă mai dificile din punct de vedere al interpretării propriuzise: dar, în simfonia de Mozart, filarmonica „Banatul” a dovedit că poate face față acestei încercări — dovadă căreia trebuie să i se acorde toată greutatea cuvenită.

M. RADULESCU

## Oaspeții noștri

### De vorbă cu Directorul Teatrului „de la Monnaie”

De curînd I. Rogacevski, directorul Teatrului de la Monnaie din Bruxelles, a făcut o călătorie în țara noastră la invitația Institutului Român pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea. Cu acest prilej Uniunea Compozitorilor a oferit un banchet în cinstea oaspetelui belgian.

Am avut o întrevedere cu I. Rogacevski. Maestrul belgian a arătat următoarele în cadrul convorbirii:

De mult mă tenta ideea de a prezenta „Oedip”, această capodoperă, publicului nostru; hotărîtoare a fost însă inițiativa pe care a avut-o în acest sens Regina Elisabeta a Belgiei. Și într-adevăr la un an după ce și-a exprimat această dorință, „Oedip” trăia pe scena teatrului nostru.

Nu a fost lucru ușor! Am avut numeroase greutăți. Cel puțin trei cîntăreți au refuzat dificilul rol titular, ca fiind prea greu de cîntat, prea anevoios de învățat. Am ajuns astfel să iau hotărîrea de a-i încredința acest rol lui Germain Ghislain, un tînăr membru al colectivului nostru, care se afirmase frumos în Golaud, cu prilejul montării operei „Pelléas și Mélisanda” la noi. I-am arătat deplină încredere și cu toții ne-am dat seama că nu ne înșelasem. Ghislain a fost minunat... De altfel, succesul

artistic al premierei ne-a dovedit că în general efortul merita să fie făcut.

Cînd spun „efortul”, nu mă refer exclusiv la cel artistic, evident. A fost greu să obținem materialul de orchestră, partitura, de la Paris, de la „Opéra”; pînă la urmă însă, pe semne că și pentru că ei nu au mai prezentat „Oedip”, ni l-au dat.

„Oedip” a cunoscut un frumos succes. L-am jucat de opt ori în stagiunea trecută și în stagiunea aceasta de cinci ori (ultima reprezentație la 21 noiembrie). De data aceasta distribuția a fost puțin schimbată: în rolul Jăcstei a apărut de astă dată Simone Couderc, în loc de Rita Gorr. Créon e cîntat de Fischer (fostul paznic) iar paznicul e cîntat de Bourdon. Ciobanul — rol scris pentru tenor, dar pe care-l încredințasem mai întîi unui bas-ton — e cîntat de tenorul Régnier. Acesta s-a manifestat cu succes și în roluri mari. Acest rol mic i-a dat o mare satisfacție; Régnier a făcut din el o adevărată creație.

Am făcut tot ce ne-a fost cu putință ca să slujim cît mai bine gîndirea creatoare a lui George Enescu. L-am cunoscut pe marele compozitor...

Îmi aduc aminte că prin anii 1932—1933, pe bordul vasului „Aquitania” ne aflam împreună cu Arthur Schnabel, William Primrose în drum spre America. Cu toții am dat atunci, conform tradiției, concerte în beneficiul marinarilor de pe vas.

Asta era cu aproape un pătrar de veac în urmă. Cam tot în aceeași perioadă am fost și în România. Cred că prima oară era prin 1929, când am venit cu o trupă de operă comică. A doua oară am venit, la cițiva ani după aceea, și am cîntat în Manon, Lohengrin, Werther la sala „Eforia”.

Acum iată-mă din nou aci. Vremea trece... Nu mai cînt ce-ă drept, dar continuu să muncească pe tărîmul artei lirice: în afară de activitatea mea de la „Théâtre Royal de la Monnaie” sînt și profesor de artă lirică la Conservatorul din Bruxelles.

În general m-au preocupat în operă problemele personajului, chiar uneori mai mult decît cele ale părții muzicale. Mă pasionau personaje ca Werther, Orfeu, Lohengrin, Gherman ș. a. Chiar dacă muzica unora dintre aceste roluri nu-mi era chiar dintre cele mai dragi.

Printre elevii mei se află Jean Marcor — regele Laïos din „Oedip” — care va apare curînd în premiera operei „Jongleurul de la Notre Dame” de Jules Massenet.

Să revenim la vizita mea aici...

Asistăm la dv. în țară la un mare efort, la un mare avînt. Am fost foarte agreabil surprins de tot ceea ce am văzut ca teatru muzical aici și, îndeosebi, de „Nunta lui Figaro”. Cred că se acordă o mare însemnătate, chiar foarte mare, decorurilor și regiei. În ziua în care întregul spectacol va fi la acel nivel înalt al decorurilor, și publicul va înțelege și gusta aceasta, opera din București va fi la un nivel demn de invidiat.

Mărturisim că noi nu avem mijloace materiale atît de prodigioase ca cele de care dispune teatrul muzical aci, atît de bine înzestrat, cu o echipă mare de mașiniști și cu o cortină modernă, rapidă. (Citeodată, avînd o cortină cam lentă la Bruxelles, regretăm vechea cortină de mină). Dar nu numai din cauza aceasta tindem spre o mare simplificare (deși așa se face începutul).

Aceasta este și trăsătura care caracterizează tendința nouă

în regie — minim de convențional, de „făcut”, maxim de adevăr artistic — tendință reprezentată cu mare succes, de pildă, de Wieland Wagner. El a prezentat cu mare succes „Tristan” la noi. Decorul era aproape inexistent și totuși a fost artă înaltă — esență, adevăr. Îl așteptăm acum să vină cu „Siegfried”. Sînt convins că succesul va fi mare. El a îndepărtat tot ceea ce este convențional, anacronic și își concentrează atenția asupra muzicii, ca principala dăruitoare. E și firesc. O montare somptuoasă place, fără îndoială. A doua oară cînd o vezi, nu mai are farmecul noului. Pînă la urmă trece neobservată și dacă partea muzicală nu este la cel mai înalt nivel, spectatorul se plictisește. Decorul, la urma urmei, nu este decît... un decor. Publicul trebuie educat să guste în primul rînd muzica. Și anume, cea mai bună muzică...

Pe noi ne interesează publicul, dar nu sîntem sclavii lui. Marele succes al sălii arhipline, pe care l-am putea obține relativ ușor cu „Liliacul” sau „Țara surîsului”, ne interesează mai puțin decît succesul de presă, succesul în rîndul muzicienilor și iubitorilor de muzică cu o anumită pregătire. Și aceștia devin tot mai numeroși, tocmai pentru că nu ne mărginim la un repertoriu comod.

La teatrul nostru avem și o trupă de balet condusă de Etcheverry. El a montat baletele „Psyché” pe muzică de Franck, „Pelléas și Melisanda” pe muzică de scenă a lui Fauré, „Mandarinul miraculos” de Bartók, „Simfonia fantastică” de Berlioz precum și primul balet „Manet” („ilustrarea” tablourilor marelui pictor impresionist, care prind viață prin trupa de balet, și glas prin muzica lui Debussy) ș.a. De un mare succes s-a bucurat „Balul hoților” de Jean Anouilh pe muzică de Lussio. În general și aici decorul e foarte concentrat. De pildă „Pelléas” se dansează fără decor; însuși membrii baletului creează decorul. Astfel, de pildă, scena mormințului: 8 dansatori în negru creează imaginea unui morminț în care e adusă Melisanda. E un moment de o intensă emoție care zguduie publicul.

În încheiere vreau să-mi exprim speranța că schîmburile culturale între țările noastre se vor intensifica. Am fost fericit să primesc la Bruxelles delegația muzicienilor romîni și aș dori să-mi exprim și pe această cale mulțumirile pentru caldă ospitalitate din frumoasa dv. țară.

FR. SCH.

## Muzica și muzicienii de peste hotare

### Insemnări pe marginea festivalului „Salzburg 1956”

Tradiția festivalurilor muzicale în orașul natal al lui Mozart își are obîrșia în urmă cu veacuri. În anul 1617 se reprezintă pentru prima oară la nord de lanțul Alpiilor în orașul Hellbrunn din imediata vecinătate a Salzburg-ului, opera „Orfeu” de Claudio Monteverdi, într-un teatru amenajat în aer liber. Teatrul baroc al Universității din Salzburg ca și Teatrul în aer liber din Grădina Mirabell, erau cunoscute pînă departe și în alte țări. Primul festival Mozart a avut loc în anul 1842 cu prilejul dezvelirii statuii genialului compozitor (statuia este opera sculptorului mîunchenez Schwanthaler).

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în primii ani ai secolului nostru activitatea muzicală în acest oraș devine din ce în ce mai intensă. Astfel, întîlnim alături de participanți ca Wiener Philharmoniker, nume de dirijori și soliști ca: Hans Richter, Felix Motl, Richard Strauss, Reynaldo Hahn, Lilli Lehmann, Leo Slezak, Camille Saint-Saëns (pian), Jacques Thibaud etc.

În anul 1917 un grup de oameni de artă, între care se aflau Hugo von Hofmannsthal, Max Reinhardt, Richard Strauss și alții, înființează „Societatea Festivalurilor din Salzburg”. Sub acest nume de „Salzburger Festspiele” se reprezintă pentru prima oară în anul 1920 în regia lui Max Reinhardt piesa „Jedermann” de Hugo von Hofmannsthal.

De atunci și pînă azi în fiecare an, cu unele întreruperi în anii celui de-al doilea război mondial, minunatul oraș de pe malurile Salzach-ului găzduiește festivaluri muzicale internaționale a căror faimă s-a răspîndit pretutindeni, în lumea întreagă.

Nu e lipsită de interes o privire retrospectivă asupra desfășurării festivalurilor salzburgice în cei peste 35 de ani de la înfișierea lor.

Astfel, dintre operele lui Mozart, primul loc în ordinea frecvenței reprezentării îl ocupă opera „Don Giovanni” (67 de ori), urmată de opera „Nunta lui Figaro” (65 de ori) și „Flautul fermecat” (47 de ori); ultimul loc îl ocupă opera „Titus” (reprezentată numai de 4 ori), care e precedată de opera „Idomeneo” (de 5 ori).

Întîlnim în distribuția operelor „Răpirea din Serai” și „Nunta lui Figaro”, „Don Giovanni” și „Cosi fan tutte”, reprezentate în 1922, nume ca: Selma Kurz, Elisabeth Schumann și Richard Tauber, iar ca dirijor nume ca Richard Strauss. În anii următori întîlnim numele lui Bruno Walter, Clemens Krauss, Felix Weingartner, Adele Kern, Viorica Ursuleac, Maria Cebotari și mulți alți interpreți de renume mondial. Pe Maria Cebotari o întîlnim pentru prima oară în anul 1931 în opera „Flautul fermecat” în rolul primului din cei trei copii, rol în care apare și în anii următori, pentru ca în anii 1938—1939 s-o găsim distribuită în rolul contesei din „Nunta lui Figaro” în Constanța din „Răpirea” sau Zerlina din „Don Giovanni”.

Irmgard Seefried apare pentru prima oară în festivalurile salzburgice în anul 1946, în rolul Suzanei din „Nunta lui Figaro” iar Elisabeth Schwarzkopf în același rol în 1947, alături de Maria Cebotari în rolul contesei.

Pe Wilhelm Furtwängler îl întîlnim pentru prima oară în 1949 dirijînd „Flautul fermecat”.

Ca dirijori și soliști în concertele simfonice ale festivalurilor întîlnim în afara celor de mai sus numele lui:

Toscanini, Thomas Beecham, Erich Kleiber, John Barbirolli, Edwin Fischer, Joseph Szigeti, Robert Cassadesus cu soția etc.

\*

Cum era și fișec, în anul acesta, al douăutelea de la nașterea lui Mozart, festivalul muzical internațional „Salzburg 1956” a închinat majoritatea manifestărilor sale artistice creației genialului compozitor.

Festivalul s-a desfășurat pe mai multe planuri. Astfel spicuim: de câteva ori s-a repetat în decursul festivalului ciclul celor șase opere mozartiene considerate mai reprezentative în evoluția creatoare a compozitorului: „Idomeneo”, „Răpirea din Serai”, „Cosi fan tutte”, „Nunta lui Figaro”, „Don Juan” și „Flautul fermecat”.

Ciclul alcătuit din șapte concerte simfonice ale orchestrei „Wiener Philharmoniker” uneori cu concursul corului Operei de Stat din Viena, a cuprins pe lângă lucrări de Mozart și creații ale altor compozitori ca: Beethoven, Schubert, Berlioz, Brahms, Dvorak, Ceaikovski, Richard Strauss și Martinu.

Ciclurile de recitaluri și concerte de muzică de cameră vocală și instrumentală, precum și cele intitulate „matinee” și „serenade” la care se adaugă spectacolele de balet ale ansamblului american „New York City ballet” și concertele corale de muzică bisericească susținute de corul Catedralei din Salzburg, au completat bogatul program al festivalului.

Calitatea artistică a acestor spectacole muzicale și concerte, a fost asigurată prin participarea unor interpreți de renume mondial ca dirijorii: Bruno Walter, Dimitri Mitropulos, Fritz Reiner, Karl Böhm, Georg Szell, Rafael Kubelik și alții; soliști instrumentiști ca: Robert Cassadesus, Enrico Mainardi, Claudio Arrau, Nathan Milstein, Arthur Grumiaux (elev al marelui nostru George Enescu), Antonio Janigro, Geza Anda și alții; soliști vocali ca Elisabeth Schwarzkopf, Cesare Siepi, Irmgard Seefried, Dietrich Fischer-Dieskau, Elisabeth Grümmer, Leopold Simoneau, Lisa Della Casa, Anton Demota și alții; formații de muzică de cameră ca: Cvartetul Amadeus, soliștii din Zagreb, virtuozii din Roma, Cvartetul Smetana, Cvartetul din Viena, orchestrele de cameră din Stuttgart și München etc.; regizori ca Herbert Graf, Oskar Fritz Schuh; pictori decoratori ca: Oskar Kokoschka, Caspar Nehar.

Nenumărate conferințe, filme, expoziții, noi volume apărute în vitrinele librăriilor despre viața și creația lui Mozart, numeroase ediții prezentate de diversele case de discuri cu interpreți consacrați ai muzicii lui Mozart, numeroase concerte ale participanților la cursurile de vară ale „Mozarteum”-ului completează programul festivalului și așa peste puțină de urmărit în întregime.

Față de asemenea bogăție de manifestări artistice și de o asemenea participare de interpreți ar fi foarte dificil să fac aprecieri de valoare asupra tuturor. De altfel aceasta ar fi cu neputință în limitele spațiului ce mi s-a acordat și datorită faptului că nu am reușit să fiu prezent la absolute toate manifestările artistice din cadrul festivalului.

Este de nădăjduit însă că, în general, calitatea artistică a majorității manifestărilor din cadrul festivalului, s-a situat la un nivel înalt.

Realizări artistice excepționale ca cele ale operei „Don Giovanni” cuprinzând în distribuție pe: Cesare Siepi (Don Giovanni), Lisa Della Casa (Donna Elvira), Elisabeth Grümmer (Donna Anna), Leopold Simoneau (Don Ottavio), Rita Streich (Zerlina), Walter Berry (Masetto), Gottlob Erick (guvernatorul), Fernando Corena (Leporello) în regia lui Herbert Graf, sub conducerea muzicală a lui Dimitri Mitropulos la pupitrul orchestrei „Wiener Philhar-

moniker” de astă dată în „fossă”, sau „Nunta lui Figaro” a cărei distribuție reunea pe: Elisabeth Schwarzkopf (contesa), Irmgard Seefried (Suzana), Dietrich Fischer-Dieskau (contele), Christa Ludwig (Cherubino) și Erich Kurz (Figaro) chiar dacă acesta din urmă n-a reușit să se mențină la nivelul partenerilor săi, reprezintă demonstrații ale artei interpretative contemporane aproape cu neputință de realizat în alte condiții decât cele ale unor festivaluri internaționale.

Nu putem spune același lucru despre prezentarea operei „Idomeneo” într-o înscenare și interpretare mai puțin corespunzătoare.



Basorelief de Leonhard Posch (1788).

Din seria concertelor simfonice ale adminabilei orchestre Filarmonice din Viena al cărei renume este justificat și de o îndelungată activitate artistică sub bagheta celor mai de frunte maeștri contemporani, s-a detașat concertul dirijat de Bruno Walter, care a prezentat într-o interpretare personală Mica simfonie în do minor (K. V. 183) de Mozart și celebrul său „Requiem” având ca soliști pe: Lisa Della Casa, Isa Malaniuk, Anton Demota, Cesare Siepi, — precum și concertul simfonic dirijat de Dimitri Mitropulos în care acesta a prezentat într-o realizare impresionantă „Requiemul” de Berlioz, avându-l ca solist pe Leopold Simoneau, precum și concertul simfonic dirijat de Karl Böhm cu concursul soliștilor Enrico Mainardi și Wolfgang Schneideshau (în program: Mozart, Brahms, Schubert). Dintre formațiile de muzică de cameră ascultate — Cvartetul „Amadeus” mi-a apărut ca fiind o formație cu calități deosebite. Cu o sonoritate foarte cizelată, cei patru instrumentiști au apărut ca un tot omogen atît din punctul de vedere al sonorității, cit și al interpretării. (În program: cvartete de Mozart, Beethoven și Britten).

Recitalurile vocale și instrumentale s-au bucurat de un succes binemeritat ținînd seama de alcătuirea programelor și de valoarea interpretelor ce le susțineau, chiar dacă n-ar fi să amintim decât seria de lieder în interpretare excepțională a cîntăreților Elisabeth Schwarzkopf sau Dietrich Fischer-Dieskau, precum și recitalurile date de violonistul Nathan Milstein sau pianistul Geza Anda. În general, linia stilului de interpretare a muzicii lui Mozart la Festivalul de la Salzburg, a fost aceea neacademică, chiar dacă nuanțele stilistice se deosebeau (cum e și fișec) de la un interpret la altul.

E interesant de subliniat faptul că Dan Iordăchescu a obținut premiul întîi la concursul de interpretare tocmai prin plasticitatea și expresivitatea liniei sale realiste în interpretarea muzicii lui Mozart.

Am asistat la concertul la creațiilor la care Dan Iordăchescu a cîntat două arii din opera „Nunta lui Figaro”, acompaniat de Orchestra salzburgică „Camerata Academica” sub bagheta cunoscutului muzician austriac Dr. Bernhard Paumgartner.

Succesul de care s-a bucurat tînărul nostru cîntăreț (publicul l-a chemat de nenumărate ori la rampă) a dovedit deosebitele calități ale interpretului precum și valoarea școlii rominești de interpretare care în anii puterii populare a format tînere talente capabile să cucerească premiul întîi la un concurs internațional Mozart chiar în orașul său natal.

\*

În cadrul Festivalului muzical „Salzburg 1956”, a avut loc o conferință internațională organizată de Radio-difuziunea Austriacă și Consiliul Internațional de Muzică sub patronajul Guvernului Federal Austriac și al UNESCO-ului, avînd ca temă „Opera la radio, televiziune și film” la care am participat ca invitat.

Discuțiile deosebit de interesante care au durat timp de

o săptămână, s-au purtat în spiritul colaborării culturale între popoare. Între participanți se aflau compozitori, dirijori, critici, regizori etc. din 21 de țări.

Au fost adoptate mai multe rezoluții finale dintre care una propusă de delegatul Radiodifuziunii Romine, care prevede organizarea anuală, sub auspiciile UNESCO-ului, a unor festivaluri radiofonice internaționale în care să fie prezentate în interpretări naționale, cele mai reprezentative opere contemporane aparținând compozitorilor diferitelor țări membre ale UNESCO-ului.

O altă rezoluție prevede instituirea „Premiului Salzburg” în valoare de 25.000 de șilingi pentru cele mai bune creații contemporane de operă.

Contactul personal pe care l-am avut cu nenumărați muzicieni veniți la Salzburg din diferite țări ale lumii a prilejuit un fructuos schimb de păreri și o contribuție la stringerea legăturilor culturale între popoare, printr-o mai bună cunoaștere reciprocă.

OIDIU VARGA

Laureat al Premiului de Stat

## La festivalul din Besançon

Pitorescul orașel francez Besançon, așezat pe marginea râului Doubs, a adăpostit și în anul acesta între 6 și 16 septembrie cel de-al 9-lea Festival Internațional de muzică și cel de-al V-lea Concurs al tinerilor dirijori.

Împreună cu colegul meu Paul Popescu, am avut fericitul prilej să pot participa la aceste interesante și de neuitat manifestări artistice. Nu intru în amănunte de legătură cu minunata regiune, care a fost cadrul atât de nimerit pentru acest Festival, și nici asupra vestigiilor romane care se învecinează acolo cu moderne construcții.

Cei 10.000 de oaspeți veniți la Besançon puteau să viziteze cele 100 de creații de frunte din Muzeul Național de artă modernă de la Paris care erau expuse la „Palais Granvelle”. Statui de bronz și de piatră, tapițerii, vitralii, pictură ș. a. m. d. dădeau o imagine complexă — în care, potrivit cu gustul și părerile personale, puteai găsi numeroase izvoare de desfătare artistică — a artei plămădită în Franța de la sfârșitul veacului XIX pînă în 1950. Cel care era interesat să cunoască mai bine arta lui Picasso putea să vizioneze filmul „Misterul Picasso” iar cel inclinat spre arta unui Fragonard, de pildă, găsea la „Muzeul de arte frumoase” o bogată colecție de desene și picturi ale acestui mare clasic francez de la a cărui moarte s-au împlinit 150 de ani. La „Biblioteca municipală”, o expoziție originală: legătorie de cărți între sec. XI și XIX. Apoi, în oraș, filme artistice (viața lui Caruso, Circul sovietic, baletul din U.R.S.S., ș.a.m.d.) un salon internațional de ceașnicărie, altul de mode și... Festivalul muzical și concursul tinerilor dirijori.

Festivalul s-a deschis la 6 septembrie printr-un concert dat de orchestra societății concertelor conservatorului din Paris, condusă de dirijorul polonez Jerzy Katlewicz. Acesta a câștigat anul trecut premiul I la concursul tinerilor dirijori de la Besançon, ceea ce i-a adus onoarea să conducă concertul de deschidere. Ca solistă în concertul în fa major de Mozart a apărut cunoscuta pianistă Clara Haskil, originară din România. Clara Haskil a mai dat un recital. Puritatea cantilenei în Variațiunile pe un menuet de Duport de Mozart, lumea variată a sonatei op. 31, nr. 3 de Beethoven, farmecul „Scenelor de copii” de Schumann și visarea poetică a sonatei op. 42 de Schubert prindeau viață sub degetele fermecate ale acestei mari muziciene.

O altă mare emoție artistică a constituit-o recitalul soților Wallfisch, care cunosc o ascensiune din ce în ce mai strălucită în lumea întreagă. De cînd, la Prades, E. Wallfisch a cîntat împreună cu Pablo Casals și Jehudi Menuhin. În interpretarea lui Ernst și Lory Wallfisch am ascultat alături de lucrări de Bach, Stamitz, Schumann, Schubert, Honegger, cunoscutul „Concertstück” pentru alto și pian de George Enescu. Numele lui George Enescu e strîns legat de cel al Festivalului de la Besançon. Maestrul a participat, între altele, în 1951 la Festival și a dirijat un concert în amintirea lui Dinu Lipatti și, asistînd la concursul tinerilor dirijori, a acordat un al doilea premiu, „Premiul George Enescu”, tinărului dirijor englez Alexander Gibson.

Felul de a cînta a lui Wallfisch are un farmec deosebit, plin de o poezie visătoare, despre care unii critici spun că evocă muzica marelui nostru Enescu.

Modestia față de artă a fost caracteristică majorității marilor muzicieni care au apărut în concertele Festivalului. Eugen Jochum (R. F. Germană), Samuel Baud-Bovy (El-

veția), Carl Schuricht (Austria), Pierre Monteux, Paul Paray, Samson François, Jean Pierre Rampal, Cvartetul Loewenguth (Franța), orchestrele „Suisse Romande”, „Radiodiffusion-Télévision Française” și aceea a Societății de concerte a conservatorului din Paris se evidențiază tocmai prin această atitudine de adevărați artiști față de muzică.

Aceeași atitudine am întîlnit-o și în cadrul concursului tinerilor dirijori. Eram cu totul 35 de participanți — din 15 țări diferite. În timpul concursului atmosfera a fost extrem de colegială: ne consultam unii cu alții, discutam partiturile, ne încurajam reciproc. Esențialul nu era „concurența” între noi ci întîlnirea noastră, schimbul de păreri ș.a.m.d.

Concursul s-a desfășurat în trei etape: I-a probă, eliminatorie, avea în program 8 minute de lucru asupra „Carnavalului roman” de Hector Berlioz. Astfel, juriul putea să-și dea seama de concepția de stil, nuanțele și mișcarea dorită de candidat, și, în general, de felul său de a „lucra” cu orchestra; a II-a etapă avea două probe: cîntăreața Gênevieve Roblot avea îngrata „sarcină” să cînte „liber” (fără a ține seamă de tempi, ritm etc.) recitativele și aria Agathe din „Freischütz” de Weber, iar noi... sarcina și mai îngrată de a o acompania. (De data aceasta am fost recunoscător și le aduc pentru prima oară mulțumiri, acelor care fără a fi obligați au cîntat cam „liberi” față de textul muzical, dar datorită cărora am fost clasat la această probă ca cel mai bun concurent).

A doua probă consta în execuția, cu depistarea de greșeli în știmate, a nocturnei extrase din „Shylock” de Gabriel Fauré. Ultima etapă la care nu au mai rămas decît 4 candidați, consta în executarea „Ospățului păianjenului” de Albert Roussel, a uverturii „Liliacul” de Johann Strauss și descifrarea unei piese inedite, compusă de Henry Büsser (președintele juriului) în vederea concursului. Această probă nu era comunicată cu cinci minute înainte de a intra pe scenă.

Rezultatele concursului: I — Zdenek Kosler (Cehoslovacia), II — Sergiu Comissiona (R.P.R.), III — Eduard Fischer (Cehoslovacia), IV — Josy Giraud (Franța), sînt o oglindire a condițiilor deosebit de favorabile pe care le avem noi, muzicienii tineri din țările de democrație populară, față de cei din alte țări. Acestea au nevoie de astfel de concursuri ca de colaci de salvare și.. trambuline. În acest sens voi cita cuvintele unui candidat american: „Concursul îmi poate îngădui să fac carieră pentru că îi pune în contact pe tineri cu cei vîrstnici. Puțin îmi pasă dacă lucrez în Statele Unite sau în Europa, numai să pot găsi un „job”... sau ale unui candidat englez: „Mi-ar trebui acum un mijloc de a mă lansa; dacă aș avea bani, problema ar fi simplă: aș organiza un concert, chiar dacă la început aș pierde ceva bani, dar pînă la urmă m-aș face cunoscut. Cînd ai bani, poți deveni orice, chiar dirijor. Numai că n-am bani... Secretarul orchestrei „London Symphonie” mi-a vorbit de acest concurs și speram cu înflăcărare... N-am reușit: nu e nimic...” (din ziarul „Le Comtois”).

Participanții la Festivalul din Besançon au avut satisfacția unor minunate interpretări muzicale, și a unei atmosfere cu adevărat artistice și prietenești, care a tradus în fapt deviza Festivalului: „Muzica — grai universal”.

SERGIU COMMISSIONA

# Hudebny Rozhledi despre turneul lui Vladimir Orlov

În legătură cu turneul întreprins în Republica Cehoslovacă de către Vladimir Orlov, în luna mai a. c., în presă a apărut un articol semnat de Karel Pravoslav Sádlo, din care reproducem următoarele:

„Violoncelistul român Vladimir Orlov este un artist foarte simpatic, care are toate calitățile pentru cariera solistică. Acest lucru ni l-a dovedit și faptul că la concertul dat în ziua de 14 mai la Casa Artiștilor, a cântat Coral de Bach-Kodály, pornind de la un spiritualizat sotto-voce și dezvoltându-l apoi dinamic prin portamente fine executate într-un calm desăvârșit, surprinzător chiar, de la care a trecut apoi la gradația culminantă pentru a încheia din nou cu un calm absolut.

Cele șapte variații în mi bemol major de Beethoven au fost prezentate ca piese de virtuozitate, dar au făcut mai mult impresie de muzică de cameră.

În Sonata în mi minor de Brahms, Orlov a ales tempo-ul primei fraze, pornind de la faptul că Brahms, renunțând la fraza lentă, a indicat că socotește începutul destul de lent și fără aceasta.

Este aici, fără îndoială, ceva asemănător cu Sonata op. 69 de Beethoven. Din această cauză n-a fost nimerit să se repete această frază pe care Orlov a prezentat-o cu remarcabil echilibru al expresiei și ardoarei, dar care totuși în unele locuri ar fi putut fi interpretată cu mai multă pasiune și dramatism. Fraza a doua a fost cântată de ajuns de mișcat, de aceea trio-ul prin alegerea unui tempo lent și foarte rubato, s-a reliefat parcă în afara construcției frazei, ceea ce n-ar fi fost o greșeală dacă menuetul ar fi fost cântat mai lin.

Fraza a treia a fost cântată cu multă virtuozitate. Numai accelerando-ul ce premerge codei a fost parcă intenționat exagerat. Deși în tot timpul primei părți a programului s-a simțit că artistul este oarecum intimidat, ceea ce s-a observat și în intonații, ne-am dat seama că avem în fața

noastră un interpret excepțional, cu mari perspective pentru viitorul apropiat.

Solistul a cântat Sonata în la major de Boccherini pentru a-și arăta virtuozitatea, dar n-a reușit să realizeze farmecul melismelor din adagio. Nu trebuie uitat că Boccherini a trăit o mare parte a vieții sale la curtea din Madrid și a fost din păcate, curtezan până în măduva oaselor, ceea ce se vede și în creația lui. Nu e de mirare deci că din numărul uriaș al lucrărilor sale s-au menținut până azi doar câteva. Această realitate nu poate fi trecută cu vederea cînd îl interpretăm.

Un merit al lui Orlov a fost că ne-a făcut să cunoaștem muzica compatrioților săi, ca: frumosul, dar puțin prea lungul „Cîntec vechi” de Paul Constantinescu, „Pastorală” de V. Jianu, care îți dă — în preludiu — iluzia unui fluier păstoresc, apoi are efecte de flaut. „Dansurile” izvo-râsc din ritmurile populare și prin sfîrșitul lor duios cîștigă simpatia publicului pentru compozitor.

Sonata în la major de Weber prelucrată de Piatigorski a dat solistului puțința să-și manifeste arta în toată amploarea.

Chiar de la început, Siciliana în la minor a fost plină de dinamism, expresivitate și nuanțe, prin trilurile minunate și printr-o măiastră stăpînire a minii drepte.

În variații am fost captivați de frumusețea acordurilor și ritmurilor.

Numai Vivacele din final a fost caracterizat prin tendința de a obține efecte și cântat într-un tempo rapid ce nu corespunde caracterului lui.

În încheiere trebuie spus că V. Orlov e un interpret minunat, care va ajunge un artist remarcabil dacă va renunța să supravalueze efectele de suprafață ale virtuozității sale.

La pian, solistul a fost acompaniat excepțional de Alfred Holecek. Felul cum a acompaniat Beethoven și Brahms a fost un exemplu de muzică de cameră. A contribuit simțitor la marele succes al lui Orlov.”



## În legătură cu c I de-al treilea concurs al tinerilor soliști

În cinstea celui de-al șaselea Festival al Tineretului și Studenților, ce va avea loc la Moscova în luna iulie 1957, Ministerul Culturii și Comitetul Central U.T.M. organizează un concurs al tinerilor soliști: 1) soliști vocali: sopran, mezzo-sopran, alto, tenor, bariton, bas; 2) soliști populari: vocali și instrumentali (inclusiv instrumente improvizate cu frunză, solz de pește); 3) soliști instrumentali: pian, instrumente de coarde, instrumente de suflat; 4) formații de muzică de cameră; 5) duete, terțete și cvartete vocale; 6) soliști sau grupuri de balet (dansuri clasice, de caracter și dansuri populare românești).

La acest concurs pot participa toți tinerii artiști interpreți care nu depășesc vîrsta de 31 ani, pînă la 31 decembrie 1957, iar înscrierea candidaților se face de la 1 decembrie 1956 pînă la 1 ianuarie 1959 la Sfaturile Populare Regionale, Secțiunea Culturală a regiunii unde domiciliază fiecare concurent.

Concursul se va desfășura în două etape: etapa I-a în orașele București, Iași, Timișoara și Cluj între 1 și 5 martie 1957 și etapa a II-a la București între 23 și 26 martie 1956.

După etapa finală se vor decerna următoarele premii pentru fiecare categorie de interpreți: premiul I: 4.000 lei, premiul II: 2.500 lei, premiul III: 1.500 lei.

Premianților li se va acorda titlul de „Laureat al celui de-al III-lea Concurs Național al Tinerilor Soliști” iar cei clasați pe locurile IV, V și VI vor primi diplome și mențiuni.

Condițiile de amănunt ale participării, repertoriul obligatoriu al candidaților, sarcinile ce revin unor instituții de cultură pentru organizarea și buna pregătire a concursului sînt cuprinse în regulamentul și instrucțiunile respective care se pot consulta la Ministerul Culturii — Direcția Muzicii, Secțiile culturale ale Sfaturile Populare regionale și instituțiile muzicale din țară, (conservatoare, școli de artă, ansambluri artistice etc.).





