

MUZICA

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

ANUL VII

IANUARIE

Nr. 1/1957

P. e. 198.642



C U P R I N S U L :

Încotro se orientează tinerii noștri compozitori	<i>Z. Vancea</i>	3
Probleme actuale ale creației și unele referiri la muzica românească	<i>A. Haba</i>	6
În jurul Festivalului Internațional de Muzică Contemporană de la Varșovia	<i>L. Klepper</i>	11
Un maestru al cîntecului românesc — <i>Insemnări cu prilejul concertului de cîntece de M. Jora</i> —	<i>T. Ciortea</i>	19

CREAȚII ALE TINERILOR COMPOZITORI

Concertul pentru orchestră de Anatol Vieru .	<i>A. Cassvan</i>	21
--	-------------------	----

ANIVERSĂRI

Pablo Casals a împlinit optzeci de ani	<i>D. Spătaru</i>	29
Josef Prunner la șaptezeci de ani . . .	<i>L. Voiculescu</i>	33

OASPEȚI DE PESTE HOTARE

Gînduri în urma vizitei în România .	<i>M. El Shougai</i>	34
--------------------------------------	----------------------	----

VIAȚA MUZICALĂ

Două concerte Enescu	<i>Șt. Niculescu</i>	35
O seară de muzică veche	<i>A. Stroe</i>	36
Concerte dirijate de C. Silvestri la Ateneul R.P.R. . . .	<i>R. Georgescu</i>	37
Un succes al ansamblului artistic al S.P.C.	<i>Al. Colfescu</i>	38
Orchestra de cameră a medicilor	<i>R. Gheciu</i>	39
Debutul lui Dan Iordăchescu la Teatrul de Operă și Balet .	<i>J. V. Pandelescu</i>	40
Recitalul dat de Byron Colassis	<i>I. Neagu</i>	41
Cvartetul Komitas	<i>C. Teodoriu</i>	41
Concertele lui Gerhard Puchelt	<i>Ada Brumaru</i>	42

NOTE ȘI RECENZII

Întîlnire cu Sviatoslav Richter	<i>A. Hoffman</i>	43
Scrisoare din R.S.S. Moldovenească	<i>E. Tcaci</i>	45
Publicații ale Institutului de Folclor apărute în 1956	<i>Gh. Ciobanu</i>	45
Tipărituri ESPLA în anul trecut	<i>T. Moisescu</i>	46
Cronica discului	<i>F. S.</i>	47
Arturo Toscanini .	<i>„Muzica“</i>	48

Anexă : Index bibliografic al numerelor pe 1956, întocmit de Al Colfescu (8 pag)
Coperta de I. Crivan

S U P L I M E N T

CÎNTECE PE VERSURI de G. BACOVIA

— *La a 70-a aniversare a nașterii poetului* —

Încotro se orientează tinerii noștri compozitori

de ZENO VANCEA

Nimeni nu poate contesta că avem un număr îmbucurător de tinere talente, cărora le va reveni cîndva sarcina de a duce mai departe destinele muzicii romînești. Unii dintre tinerii noștri compozitori au părăsit mai de mult băncile conservatorului și au avut deja ocazia să se afirme în viața noastră muzicală. Privind în ansamblu creația acestor tineri, unii intrați deja în faza maturizării artistice, cu toate diferențele temperamentale și diferențele de stil, se poate constata nu numai o oarecare unitate în privința conținutului și a stilului dar și caracterul unei continuări firești a creației muzicale romînești de pînă acum. Un atașament organic față de cele mai bune tradiții ale muzicii romînești, umanismul ei, caracterul ei autohton, folosirea din plin a imenselor posibilități creatoare izvorîte din însușirea principiilor de bază ale folclorului nostru.

Astfel între cele două generații care se succed imediat există o continuitate foarte naturală. Privind însă eforturile creatoare ale celor mai tineri compozitori, dintre care majoritatea se află încă pe băncile conservatorului, nu putem să nu constatăm o ruptură în această continuitate, o atitudine de îndepărtare și chiar de protest față de creația romînească de pînă acum și față de principiile ei estetice. Divergențele între generații, de altfel foarte naturale și foarte justificate pînă la un punct, se manifestă de data aceasta nu între părinți și imediații lor succesori, — ci făcînd saltul peste o generație — nepoții lor.

Creația acestor tineri nefiind încă suficient de bine conturată în lucrări de convingătoare forță, nu putem vorbi deocamdată atît de mult de lucrări, ci doar de atitudinea lor de protest și de negare aproape totală a acelor temeuri estetice care au călăuzit pe compozitorii romîni pînă azi. Pentru majoritatea acestor tineri compozitori, creația muzicală romînească, cu adînci rădăcini în creația populară, este o creație anacronică, cu orizont limitat, realizată cu mijloace stilistice învechite, deci cu totul desuetă, care pierzîndu-și orice justificare artistică, trebuie aruncată la coș, și înlocuită cu una nouă.

Creația aceasta nouă ar trebui, după părerea tinerilor, realizată cu mijloacele muzicale cele mai noi, cele mai radicale; diatonismul, tonalitatea și mijloacele armonice aferente sistemului tonal sînt considerate de mulți tineri drept niște relicve prăfuite de muzeu, care trebuiesc înlocuite cu mijloacele muzicale folosite de grupul de radicaliști de azi din Occident. Fără a ține seama de faptul că se petrece o

criză adîncă în creația muzicală a Occidentului, că muzica occidentală prezintă aspecte contradictorii, că față de exagerările moderniste există tendința din ce în ce mai accentuată de a învinge această fază de dezumanizare a muzicii, și că există o dorință din ce în ce mai vie de a face din muzică din nou un mijloc de comuniune între oameni, mulți dintre tinerii noștri compozitori nu mai sînt satisfăcuți nici de mijloacele de expresie muzicală ale sistemului tonal lărgit al unui Hindemith, ba chiar nici de atonalismul unui Schönberg sau Alban Berg (la care chiar aplicarea principiilor seriale ale construcției muzicale nu înăbușă totuși un anumit fel uman al conținutului).

Ceea ce consideră unii dintre tinerii noștri ca singurul fel de sistem muzical corespunzînd „sensibilității lor“ este acela al lui Anton von Webern și al adepților săi, pentru care, — după propria mărturisire a acestor compozitori — muzica încetează a fi o artă cu un conținut emoțional și devine o riguroasă aritmetică muzicală. O „artă“ chemată să producă emoții estetice prin elementele ei constructive, o arhitectură sonoră care trăiește în virtutea unor legi de dinafară de domeniul muzicii, aparținînd arhitecturii și matematicii.

Tineretul nostru descoperă această muzică la cîteva decenii după ce ea a apărut, fără să cunoască însă și cauzele economice, sociale și psihologice care au dus în perioada primului război mondial și în anii imediat următori, la dezvoltarea muzicii occidentale în această direcție.

Este interesant ce spune în această privință un comentator al operei compozitorului vienez Joseph Mathias Hauer, unul dintre inițiatorii atonalismului (care a început să compună în acest fel dacă nu înainte de Schönberg, cel puțin concomitent cu el) într-un studiu apărut în „Schweizerische Musikzeitung“ 1948, nr. 7.

Iată ce spune Erich Schmale: „Ne-am trezit dintr-un secol stăpînit de spirit eminamente burghez, — secolul al XIX-lea — din visuri romantice și ne-am găsit într-o lume de beton, oțel și sticlă, în care au devenit active puteri noi și periculoase, energii explozive, care au spart relațiile sociale vechi tot așa cum artele epocii noastre au spart formele ei vechi. Două războaie mondiale (și cauzele lor sociologice) au avut ca efect o distrugere totală din punct de vedere politic și economic, lăsînd numai ruine, fapt care găsește o expresie adecvată într-o artă haotică.

Poate tocmai ca reacție, dintr-o dorință pen-

tru o ordine, a rezultat sistemul dodecafonic, ce a fost creat de muzicianul vienez Joseph Matthias Hauer, care a dezvoltat într-o muncă lungă și anevoioasă, un sistem, care urmează legi cu totul noi, precise și clare ca cele ale jocului de șah“.

Este de altfel clar că exacerbarea individualismului — care a fost o urmare a acelei haotice dezorientări care s-a manifestat după primul război mondial în toate domeniile vieții sociale din Apus — a dus la o ultra-diferențiere a sistemului armonic tonal și în consecință la pulverizarea și dezagregarea sa, făcând necesară introducerea în muzică a unor rigide principii constructive de natură obiectivă care să împiedice disoluția totală a muzicii, amenințată în existența ei de individualismul anarhic pomnit mai sus.

Tinerii noștri iau deci drept criteriu pentru progresul artei, ca unic principiu salvator, o tehnică componistică impusă de o gravă criză psihologică care a dus la criza însăși a sistemului muzical. În orice caz, acest stil a urmat după o dezvoltare de câteva decenii a muzicii, marcată de creația lui Wagner, Strauss, Reger, Schönberg (din perioada sa tonală), Scriabin, pe de altă parte Debussy și pleiada de post-impresioniști. Cum poate fi făcut saltul de la muzica cu care a crescut în bună parte tineretul nostru — clasici și romantici și abia în timpul din urmă câte ceva din Hindemith, Stravinski, Britten, etc. — la această fază ultra-radicală a muzicii occidentale de astăzi, fără cunoașterea, necum asimilarea, acestor trepte intermediare? Iată de ce entuziasmul tineretului pentru muzica unui Boulez, Stockhausen, Hartmann, Leibowitz și Schaeffer pare — dacă nu suspectabilă de snobism — puțin nefirească. Nimeni nu este împotriva faptului că tineretul nostru, — care n-a putut cunoaște suficient această creație — este dornic, să o studieze și să-și însușească și mijloacele tehnice cele mai „avansate“ și „actuale“. Dar dascălii acestui tineret au datoria de a-l feri de o inutilă pierdere de timp în încercări infructuoase, de a-l feri de dezamăgirea inevitabilă care nu va întârzia să vină dacă acești tineri vor continua să creadă că folosirea acestor mijloace muzicale ultraradicale poate garanta valoarea artistică a creației lor. Prin natura lucrurilor tineretul nostru, crescut într-o altă ambianță de sensibilitate muzicală decât cea din care s-a născut atonalismul, nu poate decât să imite elementele tehnice exterioare, să pastişeze stilul ei. Dar pastişa rămîne tot pastişă indiferent de modelul pastişat, indiferent dacă un tînăr compozitor îl pastişează pe Pierre Boulez sau pe Paul Constantinescu. Căci în artă nu mijloacele de expresie contează, ci ceea ce reușești să exprimi prin ele.

Pentru ca tineretul să se poată convinge cum gîndesc în privința aceasta personalitățile care în perioada dintre cele două războaie au stat în fruntea mișcării moderniste, voi cita un pasaj

dintr-o scriere a lui Ferruccio Busoni intitulată „Proiect pentru o nouă estetică a muzicii“: „Spiritul unei opere de artă, gradul ei de simțire, umanul care stă la baza ei, își păstrează, cu toată schimbarea vremurilor, neschimbată valoarea lor; forma și mijloacele cu care acestea au fost exprimate, gustul pe care epoca în care ele s-au născut, le-a revărsat asupra lor, sînt trecătoare și se învechesc repede. Spiritul și simțirea își păstrează esența lor în opera de artă ca și în om; cuceriri tehnice recunoscute și admirate devin depășite sau gustul se întoarce de la ele saturat. Inșușirile trecătoare reprezintă „modernitatea“ unei opere de artă; cele neschimbătoare împiedică ca ele să devie „demodate“. Și în operele „moderne“ și în cele „vechi“ există lucruri bune și rele, însușiri valabile și nevalabile. Modern în sens absolut nu există, numai ceva ce s-a născut mai devreme sau mai tîrziu sau s-a vestejit mai de timpuriu. În toate timpurile au existat lucruri moderne și vechi“.

Unii dintre tinerii noștri compozitori comit marea greșeală de a concepe progresul artei muzicale prea unilateral, numai în direcția complicării mijloacelor de expresie, fiind de părere că cu cît mijloacele sînt mai „noi“ cu atît ele corespund mai mult „sensibilității moderne“. Un tînăr compozitor — care ar vrea să fie purtătorul de cuvînt al generației sale — îmi afirmă mai de mult într-o convorbire, făcînd o vădită aluzie la creațiile romînești, că „din lipsa de cunoaștere a meșteșugului contemporan creațiile unor autori devin anacronice, deci ele nu reflectă epoca și sînt sortite pieririi“.

După părerea tînărului compozitor nefolosirea sistemului atonal serial, deci menținerea unui compozitor în cadrele tonalității, duce la o „artă monocromă“. Este ciudat că tînărul nu a putut observa însă faptul că matematica serială care a eliminat din muzică elementul dinamic al tensiunilor armonice și care inventează pînă și melodiile prin anumite calcule seriale, prin procedeele pur mecanice ale inversării, recurenței și recurenței inversării, este cu atît mai „monocromă“.

Este desigur firesc ca la vîrsta la care se află cei mai tineri dintre tinerii noștri compozitori să se întîmple un proces de căutare, de definire a propriei personalități, și este iarăși firesc ca individualitatea unui tînăr nefiind adesea încă bine definită, acesta să acorde mijloacelor de expresie o importanță exagerată, crezînd că folosirea unor mijloace noi garantează originalitatea. Și trebuie subliniat, cu această ocazie, faptul că tinerii de care vorbim sînt preocupați prea mult de problema originalității stilului lor. Or, ar trebui să-și reamintească de cuvintele marelui nostru Enescu: „Originalitatea o capătă cel ce nu o caută“.

Nu trebuie ascuns faptul că frămîntările tineretului, atitudinea lui de protest față de creația romînească de astăzi își găsește o explicație, pînă la un punct, în caracterul deficient al

multor lucrări cu anumite aspecte de ruralism, de provincialism închistat, ale căror autori, în grija lor de a sublinia în mod excesiv specificul național și-au urmărit o accesibilitate prea mare, au alunecat adeseori spre un etnografism facil. Tinerii văd manifestarea acestui etnografism și în faptul că s-a scris un număr „prea mare“ de prelucrări de dansuri populare (cu tot aportul personal, uneori considerabil al fiecărui compozitor în parte) rapsodii, și că limbajul armonic al acestor prelucrări de folclor este în general prea puțin „îndrăzneț“. Eu cred, că în ciuda acestui pretins caracter „anacronic“, aceste armonizări au de multe ori mai multă prospețime și vigoare decât elaboratele chimice ale atonaștilor.

Inamorați de acuitatea și agresivitatea conglomeratelor sonore din muzica atonală, această armonizare pare cam palidă și de aici verdictul lor nedrept de academism. Dar tineretul se mai plînge că lucrările românești ale compozitorilor, să le zicem, „reprezentativi“ prea se aseamănă între ele. Eu cred totuși că aceste lucrări se deosebesc mult mai mult între ele decât cele ale atonaștilor, și dacă ei găsesc o scuză în privința aceasta pentru atonalism, de ce n-ar vrea să înțeleagă că tocmai în privința aceasta, anume în privința postulatului unor diferențe individuale de stil prea accentuate, ei se situează pe poziția unui romantism anacronic care pretindea de la compozitori, în primul rînd, sublinierea acelor diferențe prin care un compozitor se deosebește de semenii săi, în timp ce tocmai spiritul vremii noastre accentuează mai mult *sentimentele general omenești*, izvorite dintr-un spirit colectiv, acele sentimente prin care oamenii se aseamănă și nu se deosebesc unii de alții. În istoria muzicii au mai existat asemenea stiluri, ca de exemplu stilul polifoniei vocale medievale, muzica barocului; astăzi este aproape imposibil să deosebești de exemplu stilul lui Mozart chiar de acela al celor mai însemnați dintre contemporanii săi. Dar greșeala cea mai mare o comit tinerii atunci cînd ei uită cu desăvîrșire că muzica are și o funcție socială. În definitiv pentru cine vor să scrie acești tineri? Pentru cercul cenaclului de la Conservator, căutînd să se epateze reciproc cu o „îndrăzneală“ rău înțeleasă? În felul acesta ei vor crea un vid în jurul lor și „arta“ lor va rămîne fără nici un răsunset. Compozitorii cu răspundere nu au neglijat valoarea educativă a muzicii, ei au înțeles datoria de a se adresa publicului, cu necesitățile sale artistice reale, și au înțeles necesitatea unei evoluții firești a muzicii noastre profesionale prin etape succesive, fără a anticipa în salturi incoherente dezvoltarea viitoare a muzicii românești.

Tinerii noștri compozitori nu vor să fie epigonii antecesorilor lor direcți, ai compozitorilor romîni de azi. Li se pare că e mai nobil să fie epigonii lui Schönberg sau Webern, decât epigonii lui Enescu. În ceea ce mă privește sînt de părere că este deopotrivă de inutil să fii epigonul unuia sau altuia.

Din păcate nu se pot da rețete pentru a evita caracterul eclectic sau epigonal al unei creații întrucît originalitatea este în funcție de amploarea și calitatea sensibilității artistice, de forțe de simțire, de spontaneitate, într-un cuvînt de „talent“.

Există însă și un alt aspect al problemei, pe care l-am pomenit mai înainte: a feri tineretul de o rătăcire determinată de prezumția că serialismul atonal este ultima și cea mai desăvîrșită treaptă în dezvoltarea muzicii de pînă acum. Evoluția muzicii atonale de după școala lui Schönberg, cu aspectul ei anemic și schematic, pare a dovedi că Schönberg, Berg și Webern — reprezentanții cei mai de seamă de pînă acum ai acestui curent — constituie o excepție, și că opera lor muzicală are o valoare artistică în ciuda sistemului întrebunțat și *nu datorită* lui.

Dar se pune și problema caracterului unitar al dezvoltării culturii muzicale românești, care ar putea fi periclitată pentru un timp prin imitarea servilă a unor curente muzicale născute în alte condiții istorice, sub alt climat, dintr-o altă sensibilitate.

În unele studii anterioare apărute în această revistă mi-am permis să atrag atenția asupra imenselor posibilități pe care le oferă folosirea creatoare a principiilor de bază ale folclorului din sud-estul Europei, așa cum se manifestă în creația celor mai proeminenți compozitori de pe aceste meleaguri, Bartók, Enescu, Janacek, Kodaly. Unii cred că opera acestor compozitori este ultimul cuvînt spus în această direcție, care, epuizîndu-și mijloacele, nu ar mai putea fi continuată. Părerea noastră este că, dimpotrivă, însemnătatea istorică a acestei creații rezidă tocmai în faptul că deschide noi perspective de dezvoltare a unui limbaj muzical adecvat „sensibilității vremurilor noastre“ și îngăduie exprimarea unui conținut oricît de puternic și nou.

În concluzie, credem, că pe cît de justă este dorința acestor tineri compozitori de a cunoaște întreaga muzică scrisă pînă acum, de a-și însuși o tehnică componistică cu totul avansată, pe atît de nejustă este pretenția de a formula pe baza unor procedee tehnice, un nou crez estetic, criterii infailibile de apreciere artistică, judecînd întreaga creație muzicală de pînă acum prin prisma îngustă și prezumțioasă a dodecaponismului.



Probleme actuale ale creației și unele referiri la muzica românească

de ALOIS HABA

Intre 26 noiembrie și 11 decembrie 1956, cunoscutul compozitor și muzicolog cehoslovac Alois Haba din Praga, în cadrul unei călătorii de studii, a vizitat țara noastră.

Cu acest prilej, oaspetele cehoslovac s-a interesat îndeaproape de cîntecul popular și de muzica profesională românească, de specificul artei muzicale de la noi.

După ce a ascultat un număr însemnat de înregistrări, alături la Institutul de folclor cît și la Uniunea Compozitorilor, Alois Haba



desen de ROSS

a ținut la Conservatorul „Ciprițan Porumbescu” în fața corpului profesoral și a studenților, precum și la sediul Uniunii Compozitorilor din R.P.R., cite o conferință, referindu-se la unele probleme interesante în legătură cu muzica contemporană. În același timp muzicianul cehoslovac a făcut câteva aprecieri asupra muzicii românești.

Publicăm integral în cele ce urmează prelegerea ținută de Alois Haba la Uniunea Compozitorilor din R.P.R.

Mulțumesc Uniunii Dv. și profesorului Zeno Vancea pentru că mi-ați dat posibilitatea să studiez muzica populară românească și cea cultă contemporană. Trebuie să spun că mi-au lipsit aproape timp de decenii cunoștințe mai precise asupra muzicii românești. În privința muzicii poloneze și maghiare am avut mai mult noroc cunoscîndu-le mai devreme. La fel pe cea jugoslavă și bulgară.

Despre muzica românească am fost informat acum vreo cîțiva ani prin prietenul Breazul, care a fost la Praga, și mi-am putut face o imagine, cel puțin în linii mari.

După ce am putut studia aici aproape 14 zile muzica populară românească la Institutul de Folclor și muzica cultă contemporană la Uniunea Compozitorilor, am ajuns la convingerea că aici există într-adevăr o muzică cu un mare potențial. În muzica populară există încă atîtea lucruri care merită să fie studiate, atît din punct de vedere ritmic, cît și din punct de vedere intonațional și al formei... Am ascultat lucrări aparținînd a 30 de compozitori romîni și am constatat că toți sînt adevărați muzicieni cu elan și acest lucru m-a impresionat în calitate de coleg cehoslovac; în special m-a interesat tempo-ul allegro caracteristic.

Dacă o muzică, indiferent cărui popor îi aparține, și-a pierdut tempo-ul allegro este un lucru care dă de gîndit; aci nu este ceva în ordine. Latura pozitivă a vieții se exprimă în muzică printr-o mișcare viaoie. Oamenii noștri din Cehoslovacia iubesc uvertura la opera „Mireasa vîndută”; ei preferă mișcări pline de viață. Miș-

care lentă aparține tragediei, morții, meditației. Mișcarea allegro aparține vieții și muzica românească are multă vitalitate.

Al doilea lucru care mi se pare demn de remarcat în muzica dv. este ritmica. Aceasta te înviorează în modul cel mai direct. Este interesant că aici apar de exemplu combinații de ritmuri de 5/8 și 7/8, care au o expresie autentică, ele nefiind simple lucruri „concepute”.

Un interes prezintă pe de altă parte și intonația, melodică. Am încercat să pătrund melodiile colegilor mei romîni și să le înțeleg, pe baza vechiului sistem major-minor sau pe baza celui atonal. Poate că mă înșel, dar cred că totuși am avut dreptate cînd am ajuns la convingerea că melodică românească nu poate fi explicată pe baza sistemului clasic major-minor; ea este cu mult mai bogată.

Compozitorii romîni cromatizează liber modurile bisericesti (grecești) și din aceasta ia naștere o melodică și o concepție armonică interesantă. Același lucru îl întîlnim și în muzica cehă începînd cu Dvorak, Janacek și Novak. Deci între muzica cehă și cea românească există o înrudire principală.

Acest principiu (al cromatizării modurilor bisericesti), care predomină în muzica populară din sud-estul european, teoretic este de fapt cuprins în desfășurarea celor 12 cvinte (în așazul cerc al cvintelor).

Primele 7 sunete ale cercului cvintelor formează baza diatonicii (fa-do-sol-re-la-mi-si — scrise în poziție strînsă dau scara fa-sol-la-si-do-re-mi-fa); celelalte sunete ale desfășurării

cvintelor (fa diez-do diez-sol diez-re diez-la diez, enarmonic: sol bemol-re bemol-la bemol-mi bemol-si bemol) sînt alterații cromatice folosite pentru ridicarea sau coborîrea treptelor fundamentale amintite:

fa-sol-la-si-do-re-mi-(fa);

fa-sol bemol-la bemol-si bemol-do bemol-re bemol-mi bemol-(fa) enarmonic: mi diez-fa diez-sol diez-la diez-si-do diez-re diez- (mi diez).

Dacă vrem să mărim intervalele mici (cu rezonanțe de minor) cu un semiton, folosim diezii fie în mod treptat fie concomitent ori în combinații libere: si-do-re-mi-fa-sol-la-si (toate intervale mici, minore) si-do diez-re diez-mi diez-fa diez-sol diez-la diez-si (toate intervale mari majore).

Dacă vrem să micșorăm intervalele mari (cu rezonanțe de major, cu un semiton, folosim bemolii:

fa-sol-la-si-do-re-mi-fa (toate intervale mari majore);

fa-sol bemol-la bemol-si bemol-do bemol-re bemol-mi bemol-fa (toate intervale mici minore).

Cvarta perfectă poate fi concepută ca mică, deci ca minoră. Cvarta mărită poate fi auzită ca mare, deci ca majoră. Acest mod de a auzi și l-a însușit Vitezslav Novak din ascultarea muzicii populare morave și slovace. Lui îi suna modul lidic (fa, sol, la, si, do, re, mi, fa) mult mai puternic în ce privește caracterul major decît tonalitatea normală fa major ionică (fa, sol, la, si bemol, do, re, mi, fa) care conține în locul cvartei mărite fa-si cvarta perfectă fa-si bemol.

M-am obișnuit să consider secunda mică și septima mică drept minore, secunda mare și septima mare drept majore. Clasicii s-au obișnuit să asculte terța mică și sexta mică ca minore, iar terța mare și sexta mare ca majore. Deci astăzi se pot auzi toate intervalele amintite ca majore sau minore, ele putînd fi întrebuițate ca atare în muzică. Principiul diatonic, cu cele șapte sunete fundamentale și alterarea acestora prin semiton suitor sau coborîtor, oferă baza adecvată pentru aceasta.

Din punct de vedere practic nu relev nimic nou, deoarece toți colegii romîni, a căror muzică am ascultat-o, stăpînesc acest principiu în care nu este vorba de o înșiruire mecanică a sunetelor sau intervalelor, ci de imagini muzicale creatoare.

Maestrul Jora îmi va permite să folosesc un exemplu din cvartetul d-sale pentru coarde. Tema ar conține, pornind de la sunetul fundamental fa, următoarele sunete:

lidic major: fa-sol-la-si-do-re-mi-re-fa-do (cu tendință spre do major);

ionic major: fa-sol-la-si bemol-do-re-mi-re-fa-do (cu tendință spre fa major);

mixolidic: fa-sol-la-si bemol-do-re-mi bemol-re-fa-do (cu tendință spre si bemol major);

doric: fa-sol-la bemol-si bemol-do-re-mi bemol-re-fa-do (cu tendință spre mi bemol major);

eolic: fa-sol-la bemol-si bemol-do-re bemol-mi bemol-re bemol-fa-do (cu tendință spre la bemol major);

frigic: fa-sol bemol-la bemol-si bemol-do-re bemol-mi bemol-re bemol-fa-do (cu tendință spre re bemol major);

hipofrigic: fa-sol bemol-la bemol-si bemol-do bemol-re bemol-mi bemol-re bemol-fa-do bemol (cu tendință spre sol bemol major);

hipofrigic: si-do-re-mi-fa-sol-la-sol-si-fa (cu tendință spre do major);

frigic: si-do-re-mi-fa diez-sol-la-sol-si-fa diez (cu tendință spre sol major);

eolic: si-do diez-re-mi-fa diez-sol-la-sol-si-fa diez (cu tendință spre re major);

doric: si-do diez-re-mi-fa diez-sol diez-la-sol diez-si-fa diez (cu tendință spre la major);

mixolidic: si-do diez-re diez-mi-fa diez-sol diez-la-sol diez-si-fa diez (cu tendință spre mi major);

ionic major: si-do diez-re diez-mi-fa diez-sol diez-la diez-sol diez-si-fa diez (cu tendință spre si major);

lidic major: si-do diez-re diez-mi diez-fa diez-sol diez-la diez-sol diez-si-fa diez (cu tendință spre fa diez major).

Deci se poate face legătura între o melodie de șapte sunete, cum este cea amintită și 12 tonalități majore, folosindu-se modurile bisericesti (grecești). Pe această cale se obțin două modificări majore și cinci modificări minore ale melodiei. În concepția muzicii clasice nu există decît o modificare majoră și trei modificări minore.

Folosirea în compoziție a modurilor bisericesti (grecești) cu întrebuițarea unor centre tonale unitare, dă posibilitatea unei diferențieri mai bogate și mai organice a conținutului expresiv al majorului-minorului.

Asemenea lucruri le-am întîlnit și în muzica dv.; aceasta nu este o cromatică nivelată. În ultima instanță nu trebuie să combatem cromatică ci trebuie să descoperim modul în care ea poate fi folosită.

Care este oare drumul spre atonalitate? El constă în aceea că se întrebuițează atît în melodie cît și în armonie, alături de sunetele fundamentale, și alterațiile lor la intervale de semiton, care sînt derivate din cunoscutele scări de 7 sunete. Ca atare, tema maestrului Jora ar consta de exemplu din următoarele sunete:

fa-fa diez-sol diez-la diez-si-do-mi-re diez-sol-do diez.

Aceste sunete dau următoarea scară nouă de 10 sunete:

fa-fa diez-sol-sol diez-la diez-si-do-do diez-re diez-mi.

Și printre cîntecele populare din Moravia de Est și Slovacia se găsesc exemplare a căror melodie este formată din mai mult decît 7 sunete, conținînd, pe lîngă treptele fundamentale și alterațiile respective de semiton.

Cui îi place să folosească în artă și aceste domenii extreme o poate face dacă crede de cuviință. Cunoașterea aduce liniște lăuntrică și astfel te poți explica sincer cu colegii. Atîta timp cît deosebiriile dintre o artă și alta rămîn în cadrul emoției, există „lupte de direcție“. Fiecare om are dreptul să-i placă sau să nu-i placă ceva; dar dacă înțelege acest lucru, îi dă posibilitatea să ia o poziție obiectivă.

În armonie iau naștere acorduri atonale prin preferința față de secunde mici, nonele mici și septimele mari extratonale. Un acord atonal este de exemplu: **la, do, fa diez, la diez, mi diez**. El conține nona mică **la-la diez**, septima mare **fa diez-mi diez**. Un acord tonal cu septimă mare tonală ar fi de exemplu: **la-do-fa-si-mi**.

În muzica populară există sunete normale și sunete mai înalte sau mai joase cu 1/6 ton. Ele pot fi integrate în relații tonale sau atonale.

Schönberg în tratatul lui de armonie, nu recomandă elevilor săi să folosească relațiile sale armonice, deoarece el nu a recunoscut legile lor. Aceasta a fost criza anilor noștri de tinerețe deoarece nu am cunoscut tot ceea ce putem scrie conștient, pe bază de legi constatate. Teoria muzicii clasice și romantice exista încă pe cînd cunoașterea practicii viitoare încă nu devenise realitate. Și acest fapt a stat în centrul problematicii mele personale în legătură cu sistemul de sferturi și șesimi de tonuri. Am încercat să concep aceste sisteme, atît din punct de vedere melodic, cît și armonic, prin alterarea (ascendentă și descendentă) a celor 12 sunete ale complexului cromatic, cu un sfert sau o șesime de ton.

În expunerea sistemului modurilor bisericești (grecești) trebuie să mă mai refer la un lucru pe care vreau să-l explic pe scurt. Să considerăm scara do major. În sensul ascendent se desfășoară intervale mari. Pe acestea le sesizăm ca majore, ele fiind intervale mari. Dar nu mi-a trecut prin gînd multă vreme să ascult scara do major și în mod descendent. Ea pare a fi majoră, dar în realitate nu este; este minoră frigică. În sens descendent scara conține numai intervale mici răsturnate. Ele sună minor: dar acest lucru nu este sesizat conștient. Acesta este un indiciu că ascultarea noastră se petrece „pe nesimțite“. Să considerăm în continuare scara majoră lidică: ascendent numai intervale mari (majore), descendent intervale mici (minore): secundă mică **fa-mi**, terță mică **fa-re**, cvartă mică **fa-do**, cvintă micșorată (mică) **fa-si**, sextă mică **fa-la**, septimă mică **fa-sol**. Deci ascendent ea este scara lidică și descendent este scara hipofrigică. Scara mixolidică, pornind de la tonul fundamental „sol“, dă descendent scara eolică cu sunetul fundamental „la“. Iar aceasta dă descendent scara mixolidică. Scara dorică este ascendent și descendent aceeași. Ea se oglindește pe sine. Ea este simetrică. Dintre celelalte scări deja amintite, cea lidică (fa) se oglindește cu cea hipofrigică (si), cea ionică (do major) se oglindește cu cea frigică (mi),

cea mixolidică (sol) cu cea eolică (la). Prin această analiză a modurilor bisericești (grecești) am ajuns la cunoașterea răsturnării și ogîndirii acestora. Tonul central al scării dorice, pornind de la sunetul fundamental „re“,

(re-mi-fa-sol-la-si-do-re)

|
la bemol

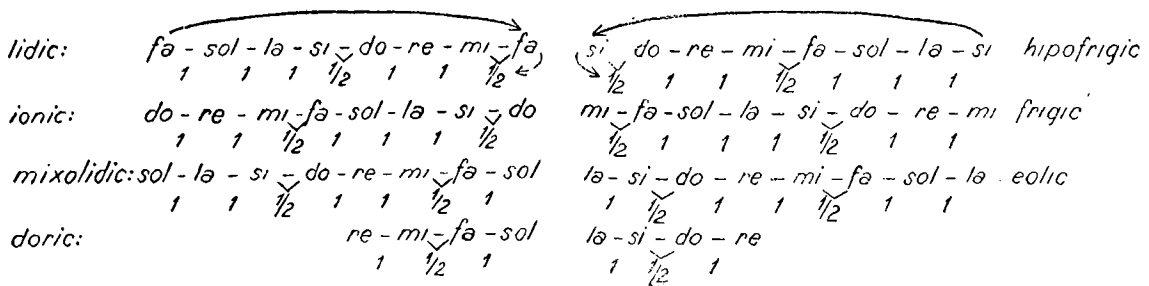
este sunetul „la bemol“. Aici îți dai seama ce înseamnă „diavolul“ în muzică; acest sunet este așa-zisul „tritonus“, axa (Re-La bemol-Re), cel mai mare interval opus în expresia muzicală. El apare și în opera lui Gheorghe Dumitrescu. Dacă apar conflicte în cadrul acțiunii, Dumitrescu folosește intervalul de cvartă mărită (tritonus) și modulații de triton (la major, mi bemol major ș.a.). Acest lucru este fie o intuiție spontană, fie o deducere din experiență. Asemenea procedeu l-am putut constata pînă și la Johann Sebastian Bach.

Vreau să mă refer, în continuare, la altceva. În timpul războiului am ascultat de la galeria a doua a Teatrului Național din Praga opera „Mireasa Vîndută“. Nevăzînd scena, mi-am putut concentra toată atenția, datorită auzului absolut de care dispun, asupra muzicii. Corul cîntă la început „Ah, lăsați văicărelile!“ în fa major și încheie „...ca dragostea ei fidelă să fie binecuvîntată“, în si major. Mi-am dat seama de faptul că ar putea fi vorba de o modulație foarte modernă. Smetana nu a modulat din fa major la dominantă do major sau subdominantă si bemol major; el a modulat în tonalitatea tritonului si major. Înainte de a-mi da seama de această realitate, a venit un alt pasaj. Majenka întreabă pe Jenik „Mă iubești cu adevărat?“ Jenik răspunde în mi bemol major: „Tu ești steaua vieții mele“. Dar cînd Majenka trebuie să gîndească bine dacă se căsătorește cu Jenik sau cu Vasek, apare la major în cadrul sextetului. Lucrul cel mai frapant este intervalul între Majenka și Kecal. Acesta din urmă își cîntă aria de debut „Totul este gata“ în re major, nu în trepte de semiton, ci în intervale largi de cvarte și cvînte. Intervalele largi au o forță expresivă autentică netăgăduită. Re major este „deschis“, strălucitor și convingător. Majenka, dimpotrivă, își cîntă aria ei splendidă și interiorizată „Cît de frumos a fost visul drag“, în tonalitatea caldă, lirică, la bemol major la intervalul opus de triton. Și în momentul acela mi-a devenit conștient că Majenka și Kecal sînt cele două elemente opuse ale acțiunii dramatice de pe scenă. Majenka urmărește tocmai contrariul decît Kecal. Ea reprezintă căldura inimii, opusă rațiunii reci a lui Kecal. Și m-am gîndit că nu poate fi o simplă întîmplare. Am ascultat apoi cu mare atenție opera „Dalibor“ de Smetana. Peste tot unde survin tensiuni dramatice în acțiune, apar modulațiile la triton. (Milada-do major, Dalibor-fa diez major, Dalibor-la bemol major, Regele-re major, etc.).

Să vedem acum opera „Parsifal“ de Richard Wagner. Preludiul începe în tonalitatea la bemol major, cu caracter intim, iar rezolvarea conflictului dramatic se desfășoară la sfârșit în re-major reprezentând momentul în care Parsifal a devenit un om activ care participă la suferințe.

Revin la problemele noastre și vreau să rezum. Noi toți am învățat că există moduri bisericеști (grecești), dar de sine stătătoare și nu transpozabile. Modul doric se consideră doar de la sunetul fundamental „re“, cel frigic de la „mi“, cel lidic de la „fa“, cel mixolidic de la „sol“, cel eolic de la „la“ și cel hipofrigic de la „si“. Celebrul teoretician ceh Skuhersky elimină, în tratatul său de armonie, modul hipofri-

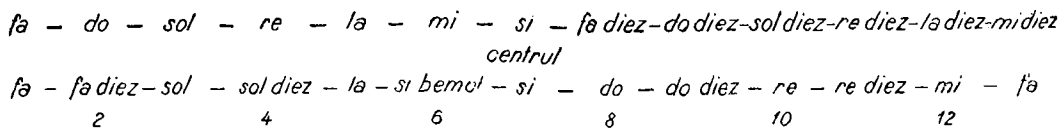
gic. De obicei modurile bisericеști au fost concepute numai de sine stătătoare. Această concepție seamănă cu o ruină de cetate. După părerea mea, toate cele șapte moduri bisericеști (grecești) formează o unitate organică și simetrică, dacă sînt prezentate și concepute ca un tot în succesiunea primei jumătăți din cercul cvintelor. Așa cum în cercul cvintelor, plecînd de la sunetul fundamental „fa“, prima jumătate conține ca sunet central „re“, tot astfel și modul doric, plecînd de la sunetul fundamental „re“, este scara medie simetrică a întregului sistem modal bisericesc (grecesc). Simetria întregului sistem modal este următoarea :



Se poate acum pune întrebarea, ce oferă așa-zisa „atonalitate“? Nimic mai mult decît că ea vrea să lege liber alterațiile din a doua jumătate a cercului de cvinte cu prima jumătate, prin preferarea secundelor și nonelor mici și a septimelor mari în conceptul armonic și prin cro-

matizarea scărilor heptatonice prin sunete derivate din scările amintite.

Scara cromatică, ca poziția cea mai strînsă în secunde a cercului de cvinte, este tot atît de simetrică ca și cercul cvintelor. Tritonul rămîne centrul scării cromatice



Intervale de triton sînt cuprinse și între sunetele fundamentale ale cercului de cvinte și ale scării de semiton

do-re-mi-fa diez- sol diez-la diez
fa diez-sol diez-si bemol- do- re-mi

Aceste două succesiuni de sunete sînt scări de sunete întregi hexatonice. Înțelegerea mea asupra așa-zisului sistem tonal bisericesc (grecesc) în sensul simetriei și reversibilității scărilor, este o înțelegere vie și corespunzătoare cu adevărul despre această străveche realizare. Ea evită lupta dintre diatonism și cromatism și încearcă să arate unde există într-adevăr legăturile dintre ele.

Încă ceva relativ la scara cromatică. Cele 12 semitonuri pot fi concepute din punct de vedere armonic ca un acord de 12 sunete în poziție strînsă. În poziția mai largă există acorduri de 12 sunete cu terțe, cvarte și amestecate,

împreună cu răsturnările lor (acorduri de 12 sunete cu septime, sexte și cvinte).

Josef Suk a spus o dată la un pahar de vin : „Vreau să am contact emoțional cu fiecare notă în parte“. Pe atunci eram prea tînar pentru a înțelege acest lucru. După ani de zile am priceput și eu acest lucru și din cauza aceasta vreau să am un contact conștient, emoțional și creator cu întregul material sonor. Dacă se tinde spre această concepție, se va putea scrie muzică bună, cu condiția să nu lipsească talentul.

Am vrut să vorbesc despre lucruri care sînt pentru noi compozitorii arzătoare și am încercat să fac o aluzie la faptul că și eu mă alătur acestei problematice. Dacă aș fi vorbit în cuvinte elogioase despre muzica romînească, poate că aș fi fost crezut. Dar prin expunerea teoretică a gîndurilor mele, poziția mea față de muzica romînească a devenit și mai convingătoare. Sistemul cromatic de 12 sunete, cu posibilitățile sale diatonice, îmi pare a fi totuși o bază pe care o recunoaștem ca niște rădăcini vechi de

mii de ani. Noi ne aflăm deja în coroana acestui arbore de evoluție a muzicii și putem da fructe noi în istoria muzicii. Astăzi spunem : da, cercul cvintelor ! Dar aceasta trebuie să fi fost cu mii de ani în urmă o invenție omenească colosală. Noi sîntem încă strîns legați de acest fundament iar pentru dezvoltarea mai departe a muzicii va fi doar un avantaj dacă această legătură va persista. Cu diferite ocazii am auzit pe tinerii compozitori că „vor să spargă tonalitatea“ și alte cuvinte „puternice“ din acestea. Dar în legătură cu aceste „erupții sentimentale“ m-am gîndit : „Aici nu poți decît să rîzi“. E mai bine să înveți ceva decît să distrugi.

Intelectualii îmi reproșează că stric diatonismul, că aș avea 24 de intervale în sistemul de 1/4 de ton sau 36 intervale în sistemul de 1/6 de ton. Această afirmație este însă ceva abstract. Nu există de acum înainte decît opt intervale de la primă pînă la octavă, numai cu diferențieri mai mari de la secunde pînă la septime, prin urcarea sau coborîrea cu 1/4 sau 1/6 de ton.

Cîntăreții populari, chiar și cei romîni, nu percep conștient intervalele mai mici decît un semiton cum fac de exemplu eu ; dar ei pot să cînte astfel de intervale mai mici, folosindu-le pentru alterarea treptelor de semiton și a altor intervale. Noi sîntem doar în privința cunoașterii mai departe decît poporul ; aceasta este aproximativ experiența mea. Admir ceea ce știu cîntăreții și instrumentiștii populari din România. Ei alterează din cînd în cînd scara diatonică cu aproximativ 1/6 de ton. Știu însă mai multe despre unitatea dintre ceea ce știe poporul și bazele sistemului tonal de 1/4 și 1/6 de ton. Noi nu vrem să ținem nasul sus pentru că știm mai multe ; noi vrem să fim unitar legați ca simțire cu poporul și cu toate popoarele.

Cu acestea am ajuns într-adevăr la sfîrșitul expunerilor mele și cer încă o dată scuze dacă am răpit prea mult timp.

Mulțumesc pentru această conferință care mi-a dat posibilitatea să vă cunosc pe dv și mi-a dat de asemenea posibilitatea să vorbesc deschis. Pentru că este la fel ca în „Mireasa vîndută“ : poate că arată ca un urs și de fapt înăuntru nu este decît Vașek. Latura umană trebuie și vrea să iasă în evidență cu ocazia unor astfel de înțîlniri.

În ceea ce privește muzica populară ca bază de dezvoltare, mi s-a imputat de multe ori că nu am studiat cîntecul popular. Am fost acuzat de intenții „speculative“. Dar cunoștințele mele s-au dovedit a fi concrete. Eu simt că ceea ce se cucerește aici în România de către muzica contemporană — dacă pornesc numai de la lucrările lui Enescu — este într-adevăr un fundament sănătos pe care se poate clădi mai departe cu curaj și cu forță de inventivitate, proprie într-adevăr talentaților compozitori romîni. Din muzica populară romînească vie se pot extrage noi impulsuri de dezvoltare pentru creația muzicală contemporană și cea viitoare.

Despre experiențele mele cîștigate în România voi referi la Uniunea Compozitorilor de la noi, iar ceea ce am cunoscut și cîștigat aici voi comunica și propaga pretutindeni. Cred că ar fi de dorit ca și compozitori mai tineri de la noi să vină aici la dv. pentru a învăța, fiindcă doar atunci poți lupta pentru o cauză cînd o trăiești și o înțelegi. Dacă astfel de relații se vor cultiva susținut și reciproc, atunci colaborarea noastră va fi mai puternică. Iar pentru dezvoltarea creatoare mai departe, doresc tuturor colegilor mult succes.



In jurul Festivalului Internațional de Muzică Contemporană de la Varșovia

de LEON KLEPPER

De când s-a înființat „Societatea Internațională de Muzică Contemporană“, acum vreo trei decenii, lumea muzicală are frumoasa ocazie de a asista din timp în timp la festivaluri de muzică contemporană pentru a-și da seama de pulsul creației. La festivalele de la Salzburg, Viena, Praga, Winterthur sau Varșovia, la biennalele din Italia, publicul iubitor de muzică poate, fie să se desfete la audierea lucrărilor noi, fie să-și exprime nedumerirea sau neîncrederea în ele.

De fapt, de totdeauna publicul iubitor de muzică nouă a fost infinit mai restrâns decât acela al muzicii deja înrădăcinate, sau mai ales decât acela al concertelor de virtuozii. Un festival Mozart cu vedete internaționale are infinit mai multă afluență și strălucire decât un festival al muzicii contemporane. Și dacă este cunoscut cazul clasic al cetățeanului care, ieșind de la o reprezentație a operei „Tristan și Isolda“ la „Festspiele“-le din Bayreuth și auzind pe stradă un flașnetar, exclamă ușurat: „în fine puțină muzică“, au fost și la festivalul din Varșovia unii profesioniști ai muzicii, care să susțină că din toată muzica contemporană auzită timp de 11 zile, singura valabilă a fost aceea a lui... Ceaikovski și Brahms, rătăciți fără vina lor prin contemporaneitatea varșoviană.

★

Să încercăm să vedem care au fost valorile de creație prezentate la acest festival.

Înainte de a intra în relatările concrete, să precizăm din capul locului, că nici ocazia festivalului și nici cadrul acestui articol nu sînt de natură a permite aprofundarea prea amplă, și cu atît mai puțin rezolvarea problemelor spinoase de stil și limbaj muzical de azi.

În al doilea rînd, se cuvine să ne întrebăm: a fost oare festivalul din Varșovia oglinda adevărată a creației muzicale de azi? Putem răspunde, credem, da și nu. Da, în măsura în care el a conținut aspecte și stiluri diferite ale actualității; nu, întrucît lipseau alte aspecte esențiale: Germania și Austria nu au fost reprezentate decât prin dodecafoniștii austrieci Schönberg, Alban Berg, Berger și Apostel. Lipsea cu desăvîrșire Hindemith, lipseau alți compozitori de valoare ca Ernst Toch, Ernst Krenek, Kurt Weil ș. a. America nu a fost de loc reprezentată, Anglia numai prin Britten și încă printr-o lucrare mai slabă a acestuia, Italia numai printr-o lucrare extrem de insignifiantă de Mario Zafred, nimic de Petrassi,

care ne-ar fi interesat în mult mai mare măsură. Dar să recunoaștem că o angrenare organizatorică a tuturor elementelor internaționale de valoare este un lucru din toate punctele de vedere extrem de dificil. Și să ne întoarcem la lucrările care ne-au fost totuși prezentate cu atîta grijă. Credem că mai interesant decât să trecem pur și simplu în revistă lucrările auzite cu cîte o apreciere, care pînă la urmă nu poate decît să conțină o mare doză de punct de vedere (sau mai bine zis de auzire) subiectiv, ar fi să încercăm să grupăm lucrările după diferitele stiluri, după diferitele limbajuri muzicale întrebuițate, așa cum ele se desprind din cele 78 lucrări a 53 de compozitori (dintre care 21 compozitori polonezi cu 34 lucrări) prezentate timp de 11 zile în cîte două concerte pe zi.

★

Aș începe de pildă cu *Școala dodecafonică*, nu pentru că aș fi personal de părere că este azi cea mai importantă, cea mai justă, ci pentru că ea prezintă aspectul cel mai radical, cel mai mult și aprig dezbătut.

Ni s-au prezentat din această școală: „Concertul pentru pian“ op. 42 (1942) de *Arnold Schönberg*, „Suita lirică pentru cvartet de coarde“ (1926) de *Alban Berg*, „La parola“ (1955) de *Theodor Berger* și „Variațiuni pentru orchestră pe o temă de Haydn“ (1951) de *Hans Erich Apostel*. Cum spuneam la început, nu este cazul aici nici să intrăm în detaliile tehnicii componistice dodecafonice, și nici să dăm verdicte definitive. Nimeni nu poate face azi acest lucru. Putem numai să indicăm unele detalii, să exprimăm unele păreri personale.

Se subliniază în mod curent diferența între perioada premergătoare, „atonală“ a lui Schönberg de pildă (ultimele două părți ale Cvartetului al doilea începînd în fa diez minor, „Pierrot lunaire“, Simfonia de cameră ș. a.) și perioada următoare, „dodecafonică“, de întrebuițare conștientă, sistematică și metodică a noilor principii componistice. După părerea noastră, aceste deosebiri, în sine incontestabile, dispar aproape față de enorma deosebire între ambele aceste nuanțe (atonal și dodecafonic) pe de o parte, și scriitura tonală pe de altă parte. Caracteristic pentru muzica dodecafonică (sau „serială“, cum i se mai spune) este mai puțin faptul întrebuițării în tematică a tuturor celor 12 semitonuri și fiecare o singură dată (un fenomen ce apare treptat și in-



Arnold
SCHÖNBERG



Igor
STRAWINSKI



Alban
BERG



Arthur
HONEGGER



Serghei
PROKOFIEV

tensificându-se de multă vreme, chiar de la „Tristan“ încoace); nu sînt caracteristice stilului serial nici diferitele transformări ce se pot aduce temei (inversiuni, răsturnări, inversiuni în răsturnare, fragmentări, rotațiuni, măririi și micșorări, — procedee cunoscute încă de contrapunctul sever). Caracteristică stilului atonal și dodecafonic este, după părerea noastră, numai evitarea exclusivă și dusă la ultima consecință a tuturor canoanelor muzicale de pînă... nu spun „azi“, dar pînă mai ieri: în melodie evitarea intervalelor armonice (terța, cvarta și cvinta perfecte, sexta, ... de octavă nici nu mai vorbim) și preferința dată intervalelor cromatice: (secunda mică, nona mică, cvarta și cvinta mărite, septima mare etc.); în armonie evitarea oricărui acord ce-ar putea avea un sens tonal, oricărui înlanțuiri cu cea mai depărtată umbră funcțională, și preferința acordată formațiunilor acordice derivate din proiectarea („Umklappen“) intervalelor preferate citate mai sus, de pe plan orizontal pe plan vertical; în structură și formă evitarea simetriei clasice, evitarea repetărilor de orice fel, evitarea continuității în sensul cunoscut pînă... mai ieri; evitarea plasticizării motivice; în dinamism de asemenea evitarea continuității pe suprafețe mai mari și preferința pentru creșterile concentrate, de la *pp* la *ff* în interiorul unui aceluiași tact. Am spus mai sus „evitarea exclusivă și dusă la ultima consecință“, căci numai „evitarea“ nu ar fi nici ea ceva nou și caracteristic stilului serial. Evitarea cu măsură și în bunul înțeles al cuvîntului a fost totdeauna un principiu sănătos al evoluției muzicale: anumite mijloace de expresie, prin uzură își pierdeau mereu din expresivitate, și de la un moment începeau a fi evitate și înlocuite cu altele mai noi și prin aceasta mai expresive.

Care este acum rezultatul emoțional la care ajung compozițiile atonale sau seriale prezentînd caracteristicile tehnice enumerate mai sus? După părerea noastră rezultatul este di-

vers: anumite elemente din aceeași compoziție ne fascinează, altele ne obosec. Este pentru noi incontestabilă puterea de expresie, vraja, prospețimea și noutatea realizate de perioade întregi de intervalică și acordică neobișnuite. Prin acumularea, prin densitatea, prin repetarea lor îndelungă însă, și mai ales prin faptul că conținutul lor emoțional, după o întregă lume de asociație din toată tradiția, evoluția și intensificarea emoționalității cromatice, are un caracter uniform, general de crispere — prin acestea toate se produce o oboseală, o monotonie a unei atitudini sufletești de supraîncordare, de crispere — pînă la urmă de deznađejde.

Există oare o seninătate dodecafonică? O posibilitate de contrast, de destindere nu numai prin mișcare, ritm și dinamică, ci prin însăși melodie și armonie? O destindere, un contrast așa cum le cunoaștem și le întîlnim de atîtea ori în fiecare pagină, în fiecare lucrare tonală? Ne îndoim.

Ascultînd Concertul pentru pian de Schönberg am fost transportați de nenumărate ori, în nenumărate momente, într-o lume fascinantă, de cele mai puternice și adînci emoții, de accentele și trăirile cele mai profund originale. Nu am reușit însă să fim convinși, să trăim o emoție de ansamblu, de continuitate prin contraste de suprafețe mai mari; nu am reușit să ne eliberăm de la un moment dat de un sentiment de monotonie, de oboseală, cauzat de prelungirea peste măsură a unui singur conținut emoțional: încordarea și crisperea sufletească. Și aceasta cu toate că e vorba aici de o lucrare aparținînd (împreună cu „Oda către Napoleon“ și „Variațiunile pentru orchestră“) unei perioade tranzitorii, de revenire, în care Schönberg caută o sinteză a sistemelor tonal și dodecafonic, în sensul adaptării limbajului expresiv serial la formele clasice. Și cu toate că execuția Concertului, cel puțin în ce privește partea solistică, era susținută cu neînchipuită forță de convingere de către pianistul

Alfred Brendel, cu mai puțină perfecțiune de către orchestra „Wiener Symphoniker“ dirijată de Michael Gieleu.

Ascultând, de data asta nu pentru prima oară, ci din nou după un interval de... 3 decenii, „Suita lirică“ de Alban Berg, am putut verifica gradul de viabilitate și puterea de penetrație și familiarizare a limbajului lui Alban Berg: ceea ce pe atunci ni se părea extrem de nou a devenit un grai mult mai natural; momentele scurte de revărsări lirice („lyrische Ergüsse“) ne-au apărut azi și mai frumoase; caracterul formal de fărâmițare însă ne-a supărat acum mai mult ca odinioară. Despre Alban Berg se spune în genere și curent că ar fi pur și simplu „mai talentat“ decât profesorul său Arnold Schönberg. Nu știu în ce măsură este adevărat. Ambii pornesc cu aceeași tărie și intensitate de la același punct al lumii și expresivității cromatic-romantice tristanesti: „Sonata de pian“ op. 1 de Alban Berg și primul Cvartet în re minor de Schönberg sînt ambele tot atît de frumoase pagini ale istoriei creației muzicale, iar dacă muzica unui „Wozzek“, unui Concert de vioară de Alban Berg sînt mai directe decît multe pagini din Schönberg-ul matur, aceasta se explică, după părerea noastră, numai prin faptul că Alban Berg, în paginile cele mai atonale, nu renunță complet la anumite momente de destindere dacă nu direct tonale, dar de o caldă învăluire funcțională.

Theodor Berger este un compozitor mai puțin cunoscut. Născut în 1905, în Austria, el căpătă în 1949 și 1951 premiul orașului Viena, respectiv premiul de Stat. Lucrarea prezentată la festival este intitulată „La parole“ (în sensul de „motto“, „sentință“) și întrebunțînd limbajul serial, nu utilizează decît un motiv compus din trei sunete de fanfară și dezvoltarea sa construită după un plan strict. Nu am putut avea decît senzația unei agitații monotone, fără temă, a unei continue fricțiuni și enervări între alămuri și coarde.

Hans Erich Apostel, cu toate că e născut în Germania la Karlsruhe, a devenit vienez, elev reprezentativ al lui Schönberg, vice-președinte al Secției austriace a Societății Internaționale de Muzică Contemporană. Lucrarea sa „Varia-

țiuni pe o temă de Haydn“ caută de asemenea să îmbine limbajul serial cu forma clasică. Elemente din partea lentă a Simfoniei de Haydn în mi bemol nr. 103, transformate întîi separat iar apoi combinate între ele, prezintă pe hîrtie o perfectă logică și claritate constructivă, în realizarea sonoră însă o claritate mai relativă.

Școala dodecafonică a fost reprezentată la festival și printr-o lucrare a francezului *Jean Louis Martinet*. Se știe că de cîtva timp, cu o întîrziere totuși de aproape jumătate de veac, atonalismul și dodecafonismul au fost îmbrățișate cu pasiune și în Franța de un grup pe cît de restrîns pe atît de fanatic în jurul teoreticianului René Leibowitz. Jean Louis Martinet este născut în 1912, elev al maestrilor Charles Koechlin, Roger Ducasse și Olivier Messiaen. În 1952 obține Premiul orașului Paris. La festival ni s-au prezentat „Variațiuni pentru cvartet de coarde“. Mărturisesc că a trebuit să fiu prevenit că e vorba de o lucrare serială pentru a nu o confunda cu una perfect diatonică. Tema e alcătuită principialmente pe intervale de terțe și sexte. Și întreg ansamblul lucrării ne-ar face să credem că agresivitatea dodecafonică se îndulcește radical cînd trece prin pana compozitorului francez, fără însă ca această îndulcire să ajungă la un rezultat convingător.

★

Un alt grup de compozitori este alcătuit din aceia care înțeleg, fiecare în felul său, să ducă o tradiție mai departe, să-i intensifice expresivitatea ducînd chiar elementele stilului respectiv la o potențialitate ridicată și colorîndu-le mai mult sau mai puțin cu pecetea propriei lor personalități. Printre aceștia, cîntați la festival, i-aș numi pe Messiaen, Strawinski și Szymanowski, cu specificarea desigur că atît Messiaen cît și Strawinski, în evoluția lor, s-au întretăiat și cu alte grupuri de stiluri despre care am vorbit sau vom vorbi mai jos.

De *Strawinski* s-au cîntat: „L'oiseau de feu“, „Feux d'artifices“, „Petrușca“, „Jeux de cartes“, „Le sacre du Printemps“ și „Ebony Concerto“. Dacă primele două lucrări, cu toată virtuozitatea meșteșugărească, nu poartă încă pecetea personalității, dacă „Petrușca“ și



André
JOLIVET

Olivier
MESSIAEN

Benjamin
BRITTEN

Witold
LUTOSLAWSKI

Grazyna
BACEWICZ

Darius
MILHAUD

„Jeux de cartes“, ascultate de noi după multă vreme, ni s-au părut azi mai exterioare, mai statice, „Le sacre du Printemps“ ne-a emoționat tot atât de puternic ca pe vremuri. Nouă de Strawinski era numai lucrarea „Ebony Concerto“ pentru orchestră de jazz (1945): un divertisment extrem de amuzant, spiritual și rafinat.

Nu voi uita încântarea în care ne-a transpus numărul muzical de deschidere a festivalului: „Fragmentul simfonic“ de *Messiaen*. Desigur o lucrare mai veche a autorului, dar ea întruchipează prin excelență caracteristica stilului de care vorbim aici: intensificare a tradiției prin potențializarea elementelor de expresie. Fiecare acord, fiecare suprapunere și în-lănțuire de armonii, auzite în cea mai clară și perfectă puritate, ne transpun, cu toată nouțatea, amploarea, cu tot specificul lor, în parfumul bunei tradiții franceze a unor Debussy, Franck, Fauré. În această piesă de forma A-B-A nu ne-a supărat de loc monotonia ritmică a A-ului și nici contrastul brutal al B-ului foarte mișcat și ritmic.

Despre Szymanowski am putea vorbi aici, am putea vorbi la grupul rezervat mai jos compozitorilor polonezi, dar cel mai nimerit credem că e să vorbim despre Szymanowski la grupul școlilor naționale.

★

Să trecem acum la un alt grup pe care l-aș numi *neoclasic*, și în care ar intra, din cei cîntați la festival și în ordinea gradului de apartenență la acest grup, Georges Auric, Prokofiev și Darius Milhaud.

Caracteristic acestei maniere, aș zice, este îmbinarea unor elemente (mai ales melodice) clasice, din limbajul unei epoci mai îndepărtate, cu elemente (mai ales armonice și polifonice) ale epocii noastre. Rezultatul emoțional al acestui procedeu este, la apariție, ironia, grotescul, sau proștețimea spirituală, dar cu timpul, prin uzare și familiarizare, caracterul grotesc se efașează, iar procedeul devine element de stil. Așa s-au petrecut lucrurile, credem, cu melodiile banale, „fals“ armonizate ale lui Auric ș. a.; cu gamele începînd în do major și pe care Prokofiev le „îndoaie“ în ultima clipă și cu elegantă dezinvoltură în fa diez minor; sau cu bi- și politonalismele lui Milhaud. Desigur că acesta este numai un aspect — pe care îl considerăm însă esențial — al autorilor numiți, atât Milhaud cît și Prokofiev penetrînd adesea și masiv în lumea sentimentelor profunde ale bunei tradiții.

Din păcate *Prokofiev* nu a fost prezent la festival decît prin Suita a doua din „Romeo și Julietta“, destul de cunoscută la noi pentru a nu mai reveni aci.

De *Darius Milhaud* nu s-a cîntat decît un „Concertino de printemps“ pentru vioară și orchestră, o lucrare plină de muzicalitate și

proștețime, reprezentînd unul din punctele luminoase ale festivalului.

Iar de *Georges Auric* am auzit o Uvertură în care ne-a supărat contradicția între caracterul tematic ușor, săltăreț, și factura orchestrală cu mult prea încărcată.

★

Un alt grup de compozitori contemporani se exprimă cu mai puțină grijă, principialitate și puritate de stil. Ei preferă să dea liber curs inspirațiilor lor întrebuițînd mijloace de expresie diverse, mai mult sau mai puțin actuale. Mă gîndesc în primul loc la *Sostakovici*, care nu se sfiește să treacă, nu numai de la o poziție la alta, dar și de la un portativ la celălalt de la tonalism la atonalism, de la cadența cea mai perfectă la cel mai arbitrar și nefuncțional conglomerat armonic. Cu acest procedeu, dublat însă de o viziune dramatică uneori înspăimîntătoare, el reușește să ne dea acele fericite momente, acele pagini geniale, apreciate de toată lumea la justa lor valoare, urmate însă adesea de alte suprafețe mai puțin fericite, de alte multe pagini și lungimi de o aparentă profunzime foarte discutabilă. Cunoaștem aci cu toții îndeajuns Simfonia a X-a. Concertul pentru vioară, auzit la festival în strălucita interpretare a dedicatarului David Oistrach și a Orchestrei simfonice din Moscova sub bagheta lui Anosov, nu a reușit, în ceea ce ne privește, să ne dea un aspect nou, o valoare alta decît acele deja cunoscute la acest autor. Concertul compus din 4 părți: Nocturnă, Scherzo, Passacaglia și Burlescă aduce adesea aminte de Simfonia a X-a, mai ales în Scherzo, pe care îl considerăm mai reușit. Celelalte părți, în special prima, ni s-au părut mai puțin inspirate.

În același grup l-am considera pe *Arthur Honegger*: elemente eterogene de factură franceză, impresioniste, se îmbină cu altele de gîndire expresionistă germană, momente idilice pline de farmec și simplitate tonală sînt urmate de altele bitonale, stridente. În afară de Simfonia liturgică, pe care o cunoaștem aci, am auzit de Honegger: Simfonia a II-a pentru coarde, cu unele momente fericite, altele mai puțin convingătoare; lucrarea se termină, după trei părți, întrebuițînd numai coardele, cu un coral autentic suflat de trei trompete la unison sub care continuă agitația coardelor: un efect frumos și exterior „Pacific“-ul ni s-a părut, reascultat după multă vreme, de asemenea mult mai exterior. Cel mai mult ne-a încîntat de Honegger, o Sonatină pentru două viori, mai ales în momentele ei simple de un fermecător idilism, mai puțin în altele emfactice ieșînd din cadrul atmosferei unei Sonatine.

Un alt reprezentant strălucit al acestui grup este *Bohuslav Martinu*. La el muzicalitatea țîșnește prin toți porii, te cuprinde și nici nu ai timp să te gîndești la stil, la puritate. Așa



Filarmonica de Stat „George Enescu” din București în R.P. Polonă cu prilejul Festivalului Internațional de Muzică Contemporană de la Varșovia.

ne-a apărut muzica lui Martinu în Simfonia a III-a, cu toate pasajele ei aducând aminte de „Ländler”-ii banali ai lui Gustav Mahler, și mai ales într-o admirabilă Sonatină pentru două viori și piano, unde totul este inspirat, muzical și bine făcut: pentru noi un punct culminant al festivalului, cu tot caracterul și aparatul ei mic, intim, pe lângă atâtea alte lucrări de dimensiuni monumentale...

De *Benjamin Britten* am auzit, cum spuneam, o lucrare mai slabă: „Simfonia primăverii” pentru solo, cor și orchestră, scrisă în 1949, intenția compozitorului fiind, după proprii săi termeni, „de a scrie o lucrare care să trezească la auditori bucuria vieții și să-i ajute a combate tensiunile și tragediile timpurilor prezente”. Nu am putut găsi nici în conținut și nici în formă ceva nou, ceva puternic, cu toate că nu am pus pretențiile indicate de autor mai sus, ci numai dorința de a avea o emoție muzicală.

În fine, în același grup, aș numi și o serie de compozitori francezi, care în mult mai mică măsură „amestecă stilurile” având cu toții un fond de tradiție franceză, dar al căror limbaj muzical totuși este adesea mai mult sau mai puțin împrumutat. *Jean Martinon*, născut în 1910 la Lyon, șef de orchestră cu renume mondial, compozitor, elev al lui Albert Roussel, s-a prezentat în ambele calități, dirijând la un concert orchestra națională a Radiodifuziunii

și televiziunii franceze și apărând în alt concert ca autor al unui frumos Cvartet de coarde (premiul Béla Bartók 1948) de factură politonală, materialul melodic păstrându-și primatul. Ne-au plăcut primele două părți mai mult decât ultimele două, mai convenționale. Se pare că în lucrări anterioare autorul abordează procedee mai actuale. De *André Jolivet* și *Henri Dutilleux* ni s-a prezentat câte o simfonie de factură și meșteșug sigur, dar fără a se remarca nici prin conținut și nici prin vreo paletă mai personală. *Henry Barraud* născut în 1900, elev al lui Paul Dukas și Louis Aubert, directorul programelor la Radiodifuziunea franceză, prezentat la festival cu o „Offrande à une ombre” (în memoria compozitorului Maurice Jaubert) și *Pierre Capdevielle*, născut în 1906, elev al lui Vincent d'Indy, directorul serviciului de muzică de cameră la aceeași instituție, într-o uvertură, nu au reușit nici ei să iasă dintr-un elegant anonim al conținutului și stilului.

★

În fine un grup de importanță specială pentru noi ar fi acela al *școlilor naționale*.

Simfonia a II-a de *Haciaturian* ne este nouă bine cunoscută; bine cunoscute ne sînt și frumoasele sale maniere de a îmbogăți elementele muzicale populare cu altele din gândirea muzicii culte.

Puncte culminante ale festivalului au fost Concertul pentru orchestră și Cvartetul de coarde nr. V de Béla Bartók. Mai ales în Concertul pentru orchestră, devenit, am zice, o piesă clasică a repertoriului modern universal, Bartók reușește să ridice elementele populare la o neînchipuită potențialitate expresivă, grație includerii elementelor celor mai bune și puternice ale limbajului muzicii culte de azi. „Melodiile și dansurile populare pentru două viori“ ale aceluiași compozitor sînt mai palide.

Tot la înălțimea lucrărilor lui Bartók se situează și Cvartetul VII al concetățeanului său *Laszlo Lajtha*, născut în 1892, colaborator al lui Bartók și Kodály la studii și culegeri folclorice, titular al premiilor Coolidge (1929) și Kossuth (1951).

Simfonia lui *Janacek* este iarăși o lucrare bine cunoscută la noi. În ea se îmbină în mod fericit intonațiile populare cu fantezia scilpitoare și virtuozitatea desăvîrșită a autorului.

Fantezie, virtuozitate și rafinament puse în slujba motivelor populare găsim și în cele „Trei dansuri“ de *Rogalski*. Mărturisesc că aceste piese, pe care le cunoaștem aproape pe dinafară, au constituit, totuși, reauzite în cadrul — aș zice — experimental al festivalului, un moment din cele mai pozitive, un punct culminant. Și în această ordine de idei regretăm că marele nostru *Enescu* nu a fost reprezentat prin lucrări mai concludente pentru drumul nostru de azi decît Suita I-a și, ca bis, Rapsodia I-a.

Spuneam că despre *Szymanowsky* se poate vorbi în mai multe locuri. În adevăr, personalitatea sa este amplă, vastă. Cele mai bune și frumoase curente ale timpului său și-au găsit ecoul în inima artistică a lui *Szymanowsky*. Creația sa prezintă trei etape: una începînd cu tradiția națională Chopin, alta, mijlocie, ajungînd la o savantă și luxuriantă paletă a virtuozității scriiturii moderne și o ultimă — „perioada națională“ — de revenire la simplitatea populară. Din a doua perioadă s-a cîntat Simfonia a III-a (1916), o enormă frescă pentru solo, cor și orchestră, pe un text persan vechi din secolul al XIII-lea, ceea ce dă întregii lucrări un colorit și o scilpire orientală. Iar din perioada ultimă am ascultat „Stabat Mater“ (1926) pentru soli, cor și orchestră. Textul fiind medieval, autorul a căutat să îmbine în acest opus elemente ale stilului coral preclasic cu altele populare poloneze. Poate că această discrepanță a făcut ca pînă la urmă realizarea să capele o culoare puțin ștearsă, impersonală.

★

Cu *Szymanowski* se cuvine să facem și trecerea la grupul de compozitori polonezi, care ne-au fost prezentați în calitate de gazdă, fără precepuțire, într-o impresionantă abundență.

Nu este cazul desigur să insistăm asupra

fiecăruia din cei 21 de compozitori polonezi prezentați în parte. Și nu este cazul nu numai din motive de spațiu, ci și datorită faptului că majoritatea lor scriu în același stil destul de neutru. Dar să recunoaștem totuși că în ce privește natura acestui stil, actualitatea sa și nivelul meșteșugului, compozitorii polonezi stau la o înălțime pe care le-o putem, în toată sinceritatea, invidia. Compozitorii polonezi nu au subapreciat niciodată cuceririle muzicii universale contemporane; ei au căutat să aplice în mod creator principiile juste ale Rezoluției din 1948. Graiul lor muzical este graiul zilei de astăzi. Dar prin acest grai ei nu reușesc să ne transmită altă emoție decît cea a uniformității. La un concert de muzică exclusiv poloneză spuneam vecinului meu că aveam impresia veșnică a unui acompaniament la care solistul întirzia să intre.

Desigur că sînt și excepții. Unele personalități se desprind. În primul rînd aș vorbi despre talentata compozitoare *Grazina Bacewicz*, pe care o cunoaștem și dintr-un turneu făcut în țara noastră. Din mai multe compoziții ale acestei compozitoare prezentate la festival ne-am dat seama că *Grazina Bacewicz* este un artist pornind de la un talent evident și o școală sigură, și mergînd treptat pe linia desăvîrșirii propriiei sale personalități. În adevăr, dacă Cvartetul de coarde este încă scolastic dar sigur în meșteșug și factură, Uvertura și Concertul pentru orchestră dovedesc, în afară de ideile și inspirațiile clare, tendința autoarei de a păși tot mai mult către un stil mai actual, mai personal. *Grazina Bacewicz*, născută în 1913, deținătoare a cinci premii poloneze și a unuia internațional de la Liège (1952), violonistă concertistă, are în momentul de față un impresionant „bagaj“ de lucrări la activul său: 4 simfonii, 5 concerte pentru vioară, 5 cvartete de coarde, 5 sonate pentru vioară, 2 sonate pentru pian, o uvertură, un Concert pentru orchestră de coarde, cîte un concert pentru pian și violoncel, un cvintet, o sonatină pentru pian, o partită pentru vioară și pian, un balet, muzică pentru teatru și pentru film și multe piese mai mici.

Un alt compozitor care se desprinde mai ales prin factura lucrărilor sale — foarte sigură și interesantă — este *Witold Lutoslawski*. Este cunoscută la noi „Mica suită pentru orchestră“, excelentă miniatură în care pe materialul de teme populare el grefează o serie de găselnițe de ingenios pitoresc. Un Concert pentru orchestră, prezentat la festival, ni s-a părut mai lipsit de substanță.

Cunoaștem de asemenea Concertul pentru orchestră de cameră de *Kisielewski*, mai inegal atît în factură cît și în conținut.

Se mai desprind din pleiada compozitorilor polonezi: *Wislowcki Stanislav*, cunoscut la noi dintr-un sejur mai îndelung în țara noastră și al cărui Concert pentru pian nu e lipsit de

interes și de unele accente de jazz; *Szeligowski*, ale cărui „Epitaf la moartea lui Szymanowski” și câteva lieduri dovedesc o bună școală și muzicalitate sinceră; *Szalowski*, a cărui Uvertură pentru orchestră e plină de savoare și viață: o piesă de efect; *Spisak* a cărui Suită pentru orchestră de coarde, cunoscută și la noi, dovedește o școală bună și un gust onorabil.

Ceilalți compozitori prezentați: *Dobrowolski*, *Szabalski*, *Kilar*, *Perkowski*, *Malawski*, *Tadeusz Baird*, *Serocki*, *Skrowaczewski*, *Woytowicz*, *Wiechowicz*, *Mycielski*, *Turski*, *Sikorski*, se aseamănă mai mult sau mai puțin între ei printr-o scriitură sigură dar lipsită de substanță muzicală. Mai toți sînt elevii eminenței profesoare franceze Nadia Boulanger, care în onoarea elevilor și în ciuda vârstei a ținut să asiste personal la Festivalul din Varșovia.

★

În rîndurile de mai sus am încercat, ca să zicem așa, să facem puțină ordine în labirintul de stiluri muzicale în care ne aflăm astăzi. Îmi dau bine seama cît de relativă poate fi această „ordine”, în ce măsură „grupurile” noastre se interpenetrează, după cum în tot timpul festivalului mi-am dat seama că pînă la urmă rolul decisiv îl are personalitatea, talentul autorului și nu limba sa, că în același stil o lucrare poate convinge și alta nu. Ne dăm totuși seama și cît de primejdioasă ar putea fi o indiferență prea mare față de stil, atunci cînd unii își exprimă, ba chiar afișează, punctul de vedere că „stilul n-are nici o importanță” pentru a deschide astfel porțile unor lucrări-întîlniri-publice a tuturor stilurilor. Și în fine, ne mai dăm seama cît de greu este, în muzică mai mult ca oriunde, să delimităm exact unde încetează forma și unde începe conținutul. Dar despre această problemă fundamentală, unde sîntem conștienți de depărtarea la care ne aflăm de anumite concepții-scheme de largă circulație, cu altă ocazie...

★

Este cazul să vorbim și despre interpretii festivalului, întrucît mulți soliști și chiar unele orchestre străine s-au deplasat, și-au dat concursul.

Aș începe chiar cu Filarmonica noastră, deoarece ea a reperat unul din succesele cele mai mari. Prima noastră orchestră, în frunte cu maestrul George Georgescu și Mircea Basarab, ne reprezintă cu cinste în fața oricărui public internațional. De data asta aplauzele nu mai conteneau, iar șefii orchestrei, orchestra întregă, au trebuit să mulțumească de nenumărate ori. Bucuria noastră de a fi prezenți la un asemenea spectacol a fost umbrată „doar” de durerea că muzica romînească contemporană nu a fost reprezentată la Festivalul Interna-

țional de Muzică Contemporană de la Varșovia în mai substanțială măsură decît, în două concerte, cu Dansurile de Rogalski și Suita I-a de Enescu, iar ca bisuri Rapsodia I-a de Enescu și „Cînd strugurii se coc” de Jora. E drept că am fost despăgubiți la recepția dată de Ambasada noastră din Varșovia, la care au venit muzicienii polonezi și din toate colțurile lumii, dornici de a ratrapa în felul acesta luarea de contact cu creațiile noastre, promisă pentru această ocazie: aci s-a prezentat... Balada de Ciprian Porumbescu, fără nici o explicație a timpului cînd a trăit și a unor merite extra-muzicale ale autorului...

Să ne fie îngăduită aici întrebarea: cui îi revine răspunderea acestei lovituri de moarte dată reputației muzicii noastre contemporane peste hotare, atunci cînd toate ansamblurile străine au prezentat creația lor actuală în mod masiv?

Este oare adevărat, cum spun unii, că „nu ai ce prezenta din creația noastră muzicală de azi pe arena internațională”? Nu credem aceasta. Recunoaștem că în urma unei atitudini înfurmurate de superioritate și de judecător a tot ce se crea în străinătate fără a cunoaște o notă din această creație — după acestea toate am rămas considerabil în urmă; că o mare parte din tot ce s-a scris la noi în ultima vreme nu prezintă nici o valoare pe scară universală. Totuși rămîn atîtea alte lucrări care merită toată atenția. Numai din lucrările promovate cu atîta succes la noi chiar în ultimul timp de pildă, din lucrările tinerilor văzute de noi în sînul Uniunii Compozitorilor numai în ultimul timp, am putea imediat schița nu un program, ci multe, care să ne facă cinste în străinătate. Îmi vin în minte de pildă: Simfonia de cameră de Enescu, „Impresiile din copilărie” și Sonata a III-a pentru vioară și pian ale aceluiași autor, mă gîndesc la unele lucrări simfonice ale lui Constantin Silvestri, la Concertul de orchestră de Paul Constantinescu (care ar fi meritat un loc în însuși programul festivalului și nu numai la recepția ambasadei noastre); printre lucrările tinerilor mă gîndesc la un strălucit Concert pentru orchestră de coarde și două clarinete de Capoianu, la ultimele lucrări simfonice ale lui Theodor Grigoriu, la Concertele de orchestră ale lui Vieru sau Stroe, pentru a nu cita decît câteva lucrări de care ne amintim la întîmplare și la care s-ar putea adăuga multe altele.

Dar să trecem peste această disonanță și să vedem ceea ce au făcut alte orchestre, alți interpreți. Nu mai vorbim de orchestrele poloneze din Varșovia, Stalinogrod și Cracovia care ne-au prezentat 15 lucrări simfonice ale compozitorilor polonezi contemporani, printre care multe simfonii și oratorii, toate în condiții de realizare demne de toată lauda, cu atît mai mult cu cît majoritatea lucrărilor prezintă o

factură dificilă, pretențioasă. Orchestra simfonică din Viena ne-a prezentat Concertul de pian de Schönberg, „La parola“ de Berger, „Variațiunile“ lui Apostel. Filarmonica din Brno, sub bagheta lui Bakala, a interpretat Simfonia de Martinon, Concertul pentru două pian de Novak, Simfonietta de Janacek, iar Orchestra Radiodifuziunii franceze Uvertura de Auric, Simfonia de Jolivet, Simfonia de Dutilleux, Poemul de Barraud și Uvertura de Capdevielle. Au fost și două ansambluri de muzică de cameră: Cvartetul de coarde Parrenin (Paris) cu cvartetele de Martinon și Martinet (o formație strălucită la care nu știi ce să admiri mai mult: performanța și perfecțiunea fiecăruia în parte, sau jocul minunat, îngrijit pînă la ultimul detaliu al ansamblului: punctul incontestabil culminant al exhibițiilor interpretatorice de la Festivalul din Varșovia) și Cvartetul Tatrai (Budapesta) cu cvartetele Bartók și Lajta.

★

Nu putem încheia decît subliniind marea importanță pe care o au asemenea festivaluri pentru fructificarea reciprocă a compozitorilor diferitelor țări. Din asemenea contacte, din audierea pe viu a cît mai multor curente și stiluri muzicale, se desprinde de la sine ceea ce este sănătos de ceea ce este numai modă trecătoare, ceea ce este sortit vieții de ceea ce nu

poate trăi. Dacă, în ce ne privește, erăm întotdeauna pătrunși de acest adevăr, apoi Festivalul de la Varșovia ne-a întărit puternic în această convingere, a fost o trăire plină de învățăminte, pe care am vrea să le transmitem în această încheiere. Învățămîntul cel mai de seamă a fost: să nu ne izolăm, să nu trăim închiși, departe de viața muzicală universală. Izolarea, depărtarea este în două sensuri nefastă. În primul rînd ea înseamnă o îngustare a orizontului creator, o privire de atîtea posibilități de fructificare reciprocă, de îmbogățire și prîmenire a prețiosului nostru patrimoniu național, o ignorare inadmisibilă a valorilor creatoare universale. În al doilea rînd, izolarea prezintă pericolul supraaprecierii valorilor străine. Depărtarea și necunoscutul îmbracă, fără discernămint, tot ce vine de altundeva, cu mirajul, cu aureola fructului interzis. Dacă nimeni nu este profet în țara lui, apoi în străinătate sînt cu toții profeți. Adevărul este că literatura muzicală universală de azi cuprinde multe reale valori, că uneori aceste valori nu sînt chiar așa de mari și că mult din ceea ce face străinătatea nu are nici o valoare. Numai o luare de cunoștință serioasă a creațiilor universale, cu răbdare și fără prejudecăți, poate să ne ducă la rezultate bune.

În așteptare, rîndurile de mai sus nu vor să fie decît un palid surogat pentru realitatea prezenței la Festivalul din Varșovia.



Un maestru al cîntecului românesc

— Insemnări cu prilejul concertului de cîntece de Mihail Jora* —

de TUDOR CIORTEA

Ne este dat, poate pentru prima dată în evoluția vieții noastre muzicale, să ascultăm un recital de cîntece măiestre ale unui compozitor român contemporan. Este un record și o afirmare care ne arată nivelul la care a ajuns muzica românească în ultimele decenii.

Oare dintre toate genurile muzicii, de ce apare atît de firav și de răzleț tocmai micul cîntec măiestrit, liedul, cum i se mai spune în limbajul universal? (Denumire improprie, căci germanii înțeleg prin lied cîntecul strophic, mai aproape de factura populară, pe cînd cîntului măiestrit îi spun *gesang*, ceea ce amintește de *minnesangul* medieval). Ce constelație de forțe interioare unite cu un meșteșug de calitate, hotărăște destinul apariției acestor flori muzicale de rarissimă speță?

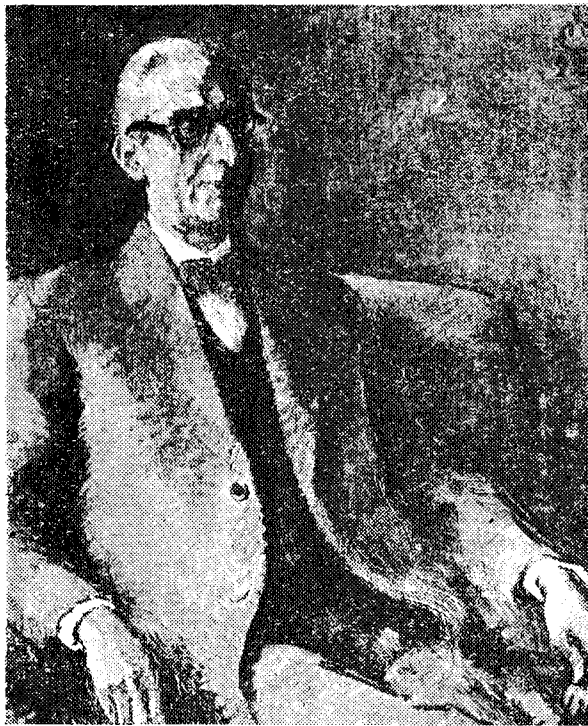
Cîntecul măiestrit a fost considerat, în trecut, un lux al artei muzicale, cum ar fi în sculptură statuetele lucrute în abanos sau alabastru față de comunul pămînt ars. O concepție strîmă condamna nu de mult și la noi, în muzică, asemenea produse de artizanat fin, drept preocupări ticluite în „turnul de fildeș”, departe de pulsul vieții largi. Socotim că a fost o eroare. Liedul este produsul unei concentrări maxime a expresiei muzicale pe linia liricei universale de o înaltă semnificație.

El are limbajul său propriu. Spațiul mai larg de desfășurare al sonatei, simfoniei, poemului simfonic, operei etc., dă acestora prilejul unei evoluări discursive cu toate gradările bine ticluite, inclusiv pauzele între părți sau acele antracte cu reconfortări gastronomice cum se practică de exemplu la audierea Ringului wagnerian. Aici, în lied, totul se spune direct, fără ocolișuri, din miezul unor simțăminte ce se dezvoltă delicat ca un joc de esențe.

Fie că este vorba de linia amplă a melodiei lirice, ori de recitativul, cînd sprintar în anecdotă, cînd dramatic în baladă, transpunerea imaginii visului în plastica sonoră ține de natura esenței poetice și de talentul și temperamentul muzicianului.

Cînd auzi lieduri de Mihail Jora simți în preajma ta o personalitate deosebit de pregnantă, cu un stil propriu în care, pe un fond de înaltă cultură se înmănunchiază calități fundamentale: inteligență, sensibilitate și caracter voluntar. Aceste însușiri nu-l părăsesc niciodată, ele îi aparțin în mod organic, ci doar variază dozajul lor în marile cotituri pe drumul pe care, neobosit, își caută noi și noi mijloace de expresii ale talentului său.

Tematica liedurilor lui Mihail Jora nu ține de cîntul liric larg deschis al romanticilor, de tipul lui Schumann sau Brahms, ci mai degrabă de genul epico-dramatic al lui Wolf sau Musorgski, prin utilizarea unor motive



M. Jora, portret de A. Ciucurencu
Colecția Uniunii Compozitorilor

scurte (deseori de un ambitus de cvintă) și aproape de prozodia versului, pe care i le dezvoltă apoi prin tehnica unei armonii deosebit de variate.

Caracter dîrz, neșovăielnic, Mihail Jora este în muzică, ancorat profund în tonalitate, dar în climatul acesta sonor se mișcă cu o mobilitate de expresie uimitoare prin arta unor modulații neașteptate și prin inflexiuni sugestive colorind detaliul unui mozaic ce se clădește, pietricică cu pietricică, într-o construcție solidă.

Procedeele acestea sunt aplicabile.

Maestrul Jora este urmașul școlii germane de la Lipsca, de o mare tradiție a științei armoniei, la care au contribuit dascăli ca Hugo Riemann, Krehl, Max Reger și alții. Stilul muzicii sale ține de forța telurică a conceptului armonic. Chiar și unele aspecte pseudopolifonice nu sînt decît intervale spre treptele acordurilor, pe care alunecăm cu vraja unor chemări de sirenă. Aș putea risca afirma-

ția că multe dintre melodiile sale izvorăsc din însuși raportul de relații al armoniilor. Chiar și atunci cînd utilizează, deseori, motive deosebit de pregnante, ele se deslășoară liber și nestingherit dar mereu regisate de poliul unui conduct tonal deosebit de ingenios. Pe linia acestei practici armonice, Mihail Jora este un meșter neîntrecut și dascălul compozitorilor celor mai de seamă ai generației medii, pe care i-a învățat fără să-i facă ucenici-epigoni, ci luminînd drumul fiecăruia spre propria lui personalitate și în acest sens el este un adevărat șef de școală.

În seara aceasta ni se prezintă un mănunchi impresionant de 27 de cîntece de Mihail Jora. Față de recolta bogată de asemenea lucrări ale maestrului ce va atinge în curînd suta, — multe dintre ele necunoscute încă nouă, dar păstrate în chip de avar în mape bine catalogate pe autori de versuri și opusuri numerotate migălos — mărturisesc că nu sînt în situația, și din lipsă de cunoștință și din lipsă de perspectivă, de a face afirmații cu oarecare pretenții de definitive.

În cele ce urmează îmi voi permite să trag unele concluzii numai pe marginea cîntecelor ce se execută

După o citire mai atentă a lor, mi se pare a desluși câteva stadii pe care le-a parcurs compozitorul pînă în prezent, în evoluția creației sale de lieduri.

* Textul de față a fost rostit de autor cu prilejul „Serii de cîntece de Mihail Jora”, la care și-au dat concursul cîntăreții Const. Stroescu, Lisette Georgescu, Emilia Petrescu-Cironeanu, Yolanda Mărculescu, Maria Crișan, Cornelia Gavrilescu, Arta Florescu, Octav Enigărescu și Valentin Teodorian, acompaniați la pian de Mihail Jora, Yolanda Zaharia și Lisette Georgescu.

1. Un prim stadiu îl reprezintă înruderirea fructuoasă cu marii săi înaintași preferați. De pildă cîntecul „Inop-tare” și „Glas de toamnă” pe versuri de Adrian Maniu (op. 14 nr. 2 și 5), deși tematica lor cuprinde unele intonații apropiate de muzica românească, amintesc prin felul lor de tratare în acompaniament și prin bogata armonie cromatică de meșteșugul lui Reger.

La fel în poezia „Pasărea verde” de Zaharia Stancu mai stăruie oarecare atmosferă brahmsoniană. Dar și aceste reminiscențe sînt filtrate de puternicul talent al compozitorului din care se desprinde ușor pulsul propriei sale personalități.

2. Stadiul următor pe care-l parcurge Mihail Jora prezintă o metamorfoză a concepției sale, fericită pentru nașterea liedului românesc: este **convertirea sa la muzica noastră populară**. Bănuiesc că nu a ajuns aici pe calea unor acumulări folclorice, ci mai degrabă indirect, stimulată de farmecul poeziei unui Bacovia sau Argehi, pe care a transpus-o în muzică cu o viziune de geniu.

Tranziția o fac versurile lui Bacovia, care la rîndul lui a descins din „Paradisurile artificiale” ale lui Baudelaire pe meleagurile mohorite ale Bacăului. El a știut ca nimeni altul la noi, să descrie, cu o versificație schematică, stările sufletești cele mai dezolante dar lipite de fața pămîntului nostru, pămînt care i-a dat pînă la urmă forța interioară să renască precum pasărea Phoenix, după ce și-a lepădat pielea sufletului său bolnav. Paleta lui pornește de la tonurile neutre de alb și negru pe care le îmbină uneori într-un gri sfîșietor ca melopeia înfinită pe care o toarnă compozitorul peste versurile poeziei „Moina”. Ciocnirea dialectică dintre toamnă și iarnă este subliniată din începutul solistic al pianului printr-o suprapunere bitonală cu o dizolvare lentă, a moină, într-o cadență frigidă, apoi totul se deapănă iremediabil de trist, pe același refren: „...și plouă și ninge și ninge și plouă”.

Aceiași destrămare dramatizată pînă la culme o găsim în poezia „Furtuna”, din care maestrul Jora a făcut un fel de Erlkönig modern, de o mare forță ritmică, întretăiată de alămuri stridente de apocalips.

Cu versurile maestrului Argehi, compozitorul nostru coboară definitiv pe tărîmul melosului popular. Îl obligă la aceasta meșterul „cuvintelor potrivite” din substanța vieții românești. Ca și Schumann, pe căi muzicale, în Davidsbündler, poetul Tudor Argehi tună și fulgeră contra închistării filistine, cam în felul acesta: „...Ei (adică dascălii de limba românească) fac dicționare, cu-legeri, categorii și clasificări: limba, fuge înainte... am încredere în inteligența noastră, că niciodată nu va deveni atît de academică spitalicește și de organizată spitalicește pe catetre, încît să oprească vorbele de a ieși cu picioarele goale, să le interzică să fluiera și să umble haimanale (și așa mai departe). (Cronicarul 1930 nr. 1).

Ei bine, „Cîntecul din fluier” reprezintă și în paleta maestrului Jora această simplificare dezbrăcată de po-doabele unei cromatice supraîncărcate și țîșnită pe limba poporului ca un oftat prelung de bocet întretăiat cu accente de minie aproape de blestem. Este una dintre capodoperele sale de cîntec măiestrit pe limba noastră. Dar acel rondo țesut delicat pe un parlando în surdină ce se cheamă „Buna vestire”, viziune laică a înfăptuirii cristice, și „Ghiculoare”, pe care regret că nu o auzim astăzi? Ce pace lăuntrică a stăruit în sufletul maestrului Jora ca să atingă aici simplitatea perfecțiunii, înainte de a porni din nou pe drumuri răscolite?

Din fericire, contactul cu poezia argehiană va rămîne o **permanență** în creația maestrului Jora. Regăsim același fel de stilizare a elementelor populare și în cîntecul de „Paști” pe versuri de Ion Pillat, legănate în ritm de colind. La fel și „Ciocîrlia” lui Lucian Blaga care urcă pe salturile cromatice din acompaniament, ca apoi din văzduh să toarne acea melopee limpede și hieratică

„descîntînd păcatele peste toate satele” ...Sau, mai tîrziu, acel „Chiot” pe versurile Mariane Dumitrescu, izbucnind din acut pe o decimă prăvălită pe strigătura „alelei, alelei oamenii mei, oamenii mei”..., pe ton de baladă populară ținut pe o diatonică simplă cu interesante alunecări modale.

Chiar și pe versurile marelui nostru clasic Mihail Eminescu, în Sonetul „Afară-i toamnă”, dar mai ales în poezia „Ce stă vîntul să tot bată”, de o factură apropiată de metrica populară, compozitorul izbuteste să imbine meșteșugul unei armonii diferențiate cu un con-tur melodic cu vădită aderență la muzica românească.

Pe măsură ce Mihail Jora se îndepărtează de cuvîntul mustos, cu rădăcini adînci în versul popular și se îndreaptă spre lirica universală cu implicații mai abstracte ca în poeziile din „Cartea cu chipuri” de Rainer Maria Rilke, și muzica sa devine mai ermetică; cuprins parcă de neliniștea singurătății, acordurile sale se învăl-mășesc cu glasuri stridente, iar conturul melodic se lărmițează și se pierde fără urmă ca mireasma.

Sînt momente singulare în creația unui artist, din care va ieși apoi la lumina zilei cu o nouă sete de viață și de luptă.

Un stadiu nou îl reprezintă ultimele cîntece ale maestrului pe versuri de Mariana Dumitrescu.

Poetă tînăru cu afinități care izvorăsc din sim-bolismul francez și merg spre un nou realism epic cu rezonanțe românești, versurile Mariane Dumitrescu ne prind prin prospețimea și avîntul ideilor și prin plastica unor metafore de o sonoritate muzicală: — „O, timp, prietene timp, dăruiește-ne cu o primăvară nouă”... Pe aceste cuvinte cu care începe poezia „Rugăminte”, maest-rul Jora încearcă un nou stil, cu aspre rezonanțe, dar simplificat pe linia unui diatonism în care melodia se desfășoară liberă, pe planuri armonice largi, distanțate, fără acea tehnică migăloasă de inflexiuni tonale cu care colora mai înainte fiecare cuvînt, aproape fiecare silabă. De astă dată, sublinierea sensului poetic se face pe porțiuni mai ample, cu respirații care reliefează plastic ideea și fixează imaginile generale.

Pe aceeași linie se înscriu și „Cîntecul din Auroră” și „Ospățul”.

Din acest ultim ciclu, opus 38, cîntecul nr. 7 intitulat „Pasărea naltă”, mi se pare a fi cel mai reprezentativ. Atît versurile cît și muzica se contopesc aici într-o idee sculptată cu precizie și realizată cu o judicioasă dozare a mijloacelor de expresie.

Totul se desfășoară aici îngemănat spre boltă finalului cînd „pasărea-gîndul se pierde în cerul alînd ca un hău” pe răsîrarea unor expresive acorduri bitonale.

Este o sinteză a întregii experiențe a maestrului Jora, este și o culme de pe al cărui orizont larg întrevedem noi realizări și noi victorii în creația muzicii românești.

În încheiere, cred că merită să felicităm conducerea Uniunii Compozitorilor pentru prilejul pe care ni l-a dat de a cunoaște, în cerc mai larg, cel puțin o parte din cîntecele maestrului Jora. Să ne exprimăm, de ase-menea, admirația pentru priceperea și efortul depus de **distinșii noștri interpreți** în executarea unor cîntece de o dificultate neobișnuită în repertoriul vocal de la noi. **Efort pe care noi cu toții trebuie să-l depunem, din ce în ce mai susținut, pentru cunoașterea și valorificarea artei românești.**

Numai astfel ne vom putea convinge că multe dintre liedurile maestrului Jora ar merita să figureze în repertoriul muzicii universale contemporane, alături bună-oară de „Cîntecele italiene” de Joseph Marx, de ciclul „Marianleben” de Hindemith, sau mai nou alături de Cîntecele ebraice ale lui Șostacovici.

Numai cunoscînd și prețuind valorile culturii românești vom putea pretinde să fim integrați, odată, fără îmulzeală, ci pe dreptate în istoria culturii universale.



Concertul pentru orchestră de Anatol Vieru

de ARMINIU CASSVAN

De multe ori însuși titlul unei lucrări poate stârni controverse. Dacă de exemplu o piesă cu caracter burlesc are forma de rondo, mulți vor susține titlul de burlescă dar poate tot atât de mulți vor pleda în favoarea celeilalte denumiri, discuția în această problemă amenințând să devină interminabilă. Lucrarea lui Anatol Vieru este ca formă — simfonie, ca atmosferă — divertisment, în sfârșit ca tratare orchestrală — concert. Compozitorul a considerat că ceea ce predomină este tratarea ansamblului orchestral aproape strict pe grupe concertante, de asemenea opoziția dintre tutti și grupurile soliste, și și-a intitulat lucrarea concert.

Concertul pentru orchestră de Anatol Vieru a fost început în decembrie 1953 și terminat în cursul anului 1954. El constituie lucrarea de diplomă a compozitorului, care a absolvit Conservatorul din Moscova, și e dedicată profesorului său Aram Hacıaturian.

Formația orchestrală redusă căreia autorul îi încredințează executarea lucrării este divizată în patru grupe instrumentale. Prima dintre ele cuprinde cvintetul de coarde, a doua suflătorii de lemn (cîte doi), a treia alăturile (o trompetă și doi corni), la care se adaugă timpanii, și în sfârșit, ultima grupă este formată din pian, harpă, celestă, și clopoței (glockenspiel).

După cum am mai amintit, ansamblul orchestral este tratat pe grupe concertante care sînt echilibrate ca forță, remarcîndu-se reducerea alăturilor, ceea ce contribuie la realizarea unei atmosfere situate între muzica simfonică și cea de cameră. Scriitura orchestrală, subțire, fără dublări inutile — momentele de tutti fiind obținute mai mult prin mijloace polifonice — desăvîrșește impresia de mai sus.

Principiul simplificării aparatului exterior, al clarității și transparenței, convine unui limbaj muzical care pune noi probleme melodice, armonice și contrapunctice. O idee nouă are desigur nevoie de claritate pentru a fi sesizată.

Lucrarea cuprinde patru părți. Prima parte, — *Allegro con brio* — e scrisă în forma sonată, partea a doua — *Andante* — este un lied mare, partea a treia — *Allegretto* — un scherzo iar ultima parte — *Impetuoso-Allegro vivace* — reduce forma sonată.

În cele ce urmează vom căuta să analizăm fiecare parte a lucrării. Vom insista în special asupra primei mișcări și aceasta nu pentru că o considerăm superioară celorlalte ci deoarece cercetarea detaliată a anumitor procedee folosite în decursul ei ne poate familiariza cu stilul propriu întregii lucrări fără să mai fie necesară

examinarea din acest punct de vedere a celorlalte părți. Țin însă să precizez din capul locului că toate diviziunile la care am supus temele și motivele întîlnite, toate metodele care au tîns în aparență să transforme lucrarea într-o construcție matematică, nu au alt rost decît de a ușura urmărirea partiturii și înțelegerea ei.

PARTEA I-a — ALLEGRO CON BRIO

Acest Allegro de sonată începe cu un tutti care generează prima intervenție a grupului de coarde, sugerînd de la început opoziția dintre tutti și soli. Momentul de tutti aduce un motiv introductiv α

Ex.1. *Allegro con brio* (J. 94)

compus dintr-un grup de patru optimi care se repetă, cu caracter de fanfară. Acest motiv căruia compozitorul îi acordă o semnificație specială, de „ramă” ca să spunem așa, va încheia atît prima parte cît și ultima mișcare a concertului. El se compune din două cvarțe suprapuse, creînd o anumită ambiguitate în cadrul tonalității re major. Acest motiv introductiv continuă cu un solo al corzilor care expune tema întîi a formei sonată :

Ex. 2

Dacă motivul α avea un caracter instrumental, prin opoziție tema I are un caracter oare-

cum vocal. De asemenea, dacă prin lipsa treptei a treia a tonalității (înlocuită prin cvartă) α era nehotărît din punct de vedere modal, tema I-a aduce, după o scurtă ezitare, tonalitatea re major (mai târziu re lidic). Caracterul temei I, expusă în forte de corzi, este mișcat, vioi, dar în nici un caz agitat, tema fiind caracterizată tocmai prin seninătate și naturalețe. Ea evocă muzica populară atât prin scara folosită — treaptă a IV-a e fluctuantă, la a patra ei apariție fiind alterată suitor și realizând astfel un mod lidic construit pe nota re — cât și ritmic, din acest punct de vedere fiind tipică intercalarea în măsura de 4/4 a unui tact de 2/4. Tema poate fi divizată în patru celule: prima (a_1) readuce ideea cvartică a introducerii, a doua (a_2) constituie nucleul melodic, a treia (a_3) repetă motivul cvartelor suprapuse de data aceasta la dominantă, în sfârșit ultima (a_4) constituie continuarea firească a temei căreia nu-i dă un aspect concludiv ci dimpotrivă o leagă de ceea ce urmează. Elementul a_4 nu are un caracter fixat ci este folosit de compozitor după necesitățile de continuitate, ceea ce-l face să repete de fiecare dată un alt contur melodic.

Ațit motivul introductiv cât și tema I sînt repetate la subdominantă (sol) cu un bas care ține de a doua subdominantă (do). Tema I-a suferă însă oarecare modificări. Astfel, a_3 care, așa cum ne amintim, repeta motivul introductiv, dispare și este înlocuit de a_5 care constă dintr-o insistență de două măsuri pe punctul culminant (re) al nucleului melodic și apoi o depășire a acestuia cu un semiton (mi bemol). Urmează a_4 care se încheie cu repetarea în progresie a modelului constituit de ultima măsură.

Ex 3

Fragmentul care realizează trecerea de la tema I la tema II este expus de viori acompaniate acordic de pian, suflători de lemn (fără flaut) și alămuri. Instrumentele acompaniatoare aduc o ritmică nouă, menținută și mai târziu. Puntea este realizată într-o mișcare rapidă de șaisprezecimi, într-un mod care amintește tot lidicul.

Ex 4

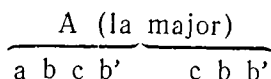
Ea este lipsită de personalitate melodică și nu face parte din prima idee a sonatei, dar va genera, așa cum vom vedea, partea mediană a temei secunde. Puntea duce la tonalitatea dominantei, la major.

Tema secundă a sonatei, lungă și fărîmițată, cuprinde mai multe motive, alcătuit în mare forma A—B—A. Ea nu aduce un contrast puternic față de prima temă. Există, dimpotrivă, o înrudire între cele două teme. Dacă prima temă a fost expusă de viori și susținută în general de grupul corzilor, tema secundă este auzită la suflătorii de lemn. Primul ei motiv, a , expus de trompetă pe un acompaniament care-l precede cu o măsură, realizat de clarinet și fagoți, pare mai mult o incitare ritmică, o chemare compusă din două sunete în raport descendent, căreia îi va răspunde motivul următor, mai pregnant, b , redat de oboi, care aduce o inflexiune populară bazată tot pe lidic. Prin analogie cu prima temă, putem considera b ca nucleu melodic al ideii secunde. Motivul următor, c , aduce o interesantă deplasare a ritmului. Astfel, în timp ce vioara I-a divizată și flautii amintesc parcă mișcarea descendentă a a -ului, clarinetii și fagoții realizează o ritmică de 3 + 2 + 3 în cadrul măsurii de 4/4, care va continua și în timpul motivului următor. Din punct de vedere modal, în afara alterării suitoare a treptei a patra (lidic) în acest moment se semnaleză alterarea coborîtoare a treptei a VI-a (major-minor). Motivul următor b_1 pe care îl anunță flautul însoțit de clarinet constituie o încheiere a primului grup de motive; el este înrudit cu b . După cum vedem, schema primului grup de motive ar fi $a—b—c—b'$.

Ex 5

Al doilea grup de motive începe cu *c* căruia îi urmează în cadrul acestui grup *b*, motivul cel mai melodic al temei, expus de fagot la o secundă mare inferioară și puțin modificat, și apoi *b'*, cu caracter concludiv, cadențial (în la major)

Aceste două grupe alcătuiesc A-ul, a cărui schemă ar fi următoarea :

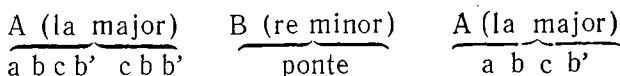


B aduce puntea, desigur nu identică, în re minor. Ea apare la clarinet și are un acompaniament caracteristic, susținut de vioară, în registrul grav

Ideea punții e reluată de vioară iar acompaniamentul e susținut acum de vioară. În momentul acesta intervine o formulă melodică a violoncelilor și contrabașilor β care repetă intervalul caracteristic modulii lidic, cvarta mărită.

Deși apare fugitiv, vom vedea că ea nu va rămâne nefolosită. În sfârșit, ideea punții e reluată de violonceli și bași, pian și fagoți. Această idee nu e părăsită nici în momentul revenirii lui *A* și a tonalității la major, când autorul recurge la un procedeu polifonic, acela al suprapunerii (motivele alcătuind *A* la vioară, puntea — *B* — la instrumentele grave). *A* nu revine în întregime, fiind reprezentat doar de grupul *a—b—c—b'*.

Schema temei a II-a este următoarea :



Ideea concludivă a expoziției păstrează tonalitatea la major. În ea este folosit un material care ar fi rămas episodic în lipsa tendinței compozitorului de a realiza o economie a mijloacelor. Este vorba în primul rând de formula melodică din ex. 8 (β) mai mult sugerată aici. Acompaniamentul apare la corzi și se reduce de fapt la repetarea aceluiași sunete, cu un rol de susținător ritmic. Ultima apariție a acestei figurații este precedată de o formulă compusă dintr-un triolet în șaisprezecimi oprit pe o pătrime punctată. Această formulă (γ)

expusă la violonceli și bași va mai fi de asemenea folosită. Elementul care vine să încheie expoziția este „rama“, motivul introductiv, care va încadra întreg concertul.

Dezvoltarea pornește tocmai de la acest motiv. Ea cuprinde trei secțiuni reductibile la schema *A—B—A*. În dezvoltare predomină procedeele contrapunctice. În general se poate remarca de pe acum că autorul recurge la contrapunct în special în părțile mediane ale celor patru mișcări ce alcătuiesc concertul.

Secțiunea I-a (*A*) care este modulatorie constă dintr-o strettă a grupului instrumental compus din pian, harpă, celestă și clopoței. Motivul α care este expus mai întâi de pian în la major, capătă prin repetare o nouă înfățișare ritmică obținută prin deplasarea accentelor.

Fundamentul armonic al acestei strette este o pedală în cvinte descendente (mi-la-re-sol-do-fa) la realizarea căreia contribuie lemnele, corzii și contrabasul și care duce la si bemol, tonalitatea celei de a doua secțiuni.

Dacă prima secțiune a dezvoltării exploata motivul α , cea de a doua secțiune (*B*) folosește un element al temei I și anume tocmai α , fragmentul cel mai mobil, precum și formula melodică γ (ex.9) întâlnită în grupa conclu-

zivă a expoziției. Din aceste două elemente se compune tema unei fughete în si bemol lidic

Ex 10

care va fi expusă mai întâi de vioara a II-a. Constituind sfârșitul temei, γ va fi cel mai mult speculat în dezvoltarea acestui fugato, el devenind elementul mobil. Dimpotrivă a_1 care, așa cum ne amintim, era schimbat după necesități în cadrul temei I, devine elementul stabil. Între vioara a II-a — vocea întâia a fugato-ului — și violă — vocea a doua la subdominantă — se produce o mișcare contrarie, care amintește momentul inițial al concertului și ține loc de mic interludiu, pregătind intrarea vocii a treia. Vocea a treia este expusă de vioara I-a tot la subdominantă. În sfârșit, vocea a patra apare la celo și este expusă pe treapta a treia a tonalității (re). Deoarece e vorba despre un fugato și nu despre o fugă de dimensiuni obișnuite, urmează un interludiu care ține loc de dezvoltare. Această dezvoltare exploatează, punând accentul pe elementul ritmic, acompaniamentul punții expus la alături precum și sfârșitul temei de fugă (γ). La dezvoltare participă toate grupele instrumentale care se reunesc apoi într-un tutti unde întâlnim ideea punții (în șaisprezecimi) precum și motivul inițial (α). Secțiunea a doua a dezvoltării se încheie cu o strettă la alături tot pe acest motiv care, după cum vedem, este omniprezent de-a lungul acestei părți a concertului.

Ultima secțiune (A) a dezvoltării ia drumul înapoi al cvintelor (ca fundament armonic). Ea nu seamănă decât vag cu prima și doar necesități de sistematizare ne-au făcut s-o numim tot A. În aceste puține tacte persistă ideea punții la corzi. Drumul, de data aceasta ascendent, de la contrabas la flaut, al cvintelor duce, din dominantă în dominantă, după la-mi-si-fa diez-do diez-sol diez-la re major, deci la tonalitatea primei mișări a concertului.

Ca o privire generală asupra dezvoltării, este demn de remarcat, în afara folosirii mijloacelor contrapunctice, gustul pentru simetrie al compozitorului, subliniat de planurile tonale, descendent (A), câțeva vreme stabil, (B), apoi ascendent (A), ducând la tonalitatea reprizei.

Repriza survine într-un moment de tutti, pregătit de ultima secțiune a dezvoltării. Ea este dinamizată de apariția altor voci care realizează diferite figurații. Treptat orchestrația se subțiază și revine întocmai factura din expoziție. A doua expunere a temei I-a este identică cu

fragmentul corespunzător din expoziție. Dar, spre deosebire de acesta din urmă el nu duce direct la punte. Se interpun două măsuri care readuc formula β (formula melodică a basului în cvarte mărite). Puntea începe la un semiton inferior celei din expoziție și duce în re major. Există față de expoziție, numai o diferență de orchestrație. Astfel, în general, tot ce era înainte la corzi trece la suflători și vice-versa.

Tema a doua a formei sonată apare identică, desigur în re major. Și aici instrumentația e modificată față de expoziție.

Ideea concluzivă este de asemenea aceeași ca și în expoziție, cu modificări de instrumentație pe care de asemenea nu le mai menționăm.

Coda începe, ca și dezvoltarea, cu o strettă a motivului „ramă” (α). De data aceasta se pleacă de la re major (în dezvoltare se pornea de la la). Sistemul cvintelor coboritoare ale fundamentului armonic pornește acum de la la și duce desigur cu o cvintă mai jos (la-re-sol-do-fa-si bemol). S-ar părea că în acest moment începe B-ul dezvoltării care, așa cum ne amintim, se compune dintr-un fugato. Dar, tema fugii expusă de data aceasta în si bemol lidic (în dezvoltare era în si bemol) este mereu întreruptă de cunoscutul motiv α , care are acum un caracter net cadențial și aduce mereu tonalitatea re major. Se creează în felul acesta câteva momente de bitonalism — relația tonală fiind facilitată de raportul de sextă napolitană (re-mi bemol). Tema fugii își modifică elementul final (γ), apoi se fragmentează și este mereu întreruptă de motivul „ramă” la coarde. Coda este în fond o reproducere în mic a dezvoltării. Într-adevăr, după scurta apariție a temei de fugă (B) se revine la A, de data aceasta fără cvinte suitoare. Planul final se bazează pe ideea punții (în șaisprezecimi). Mișcarea I-a a concertului se încheie, după o scurtă reminiscență a tonalității si bemol major, cu puntea care cadențează în re, ca și motivul cvartelor suprapuse α .

PARTEA A II-a — ANDANTE

Față de întregul concert care are un caracter mișcat, de divertisment, partea lentă constituie o excepție. Acest fapt nu se datorește numai opoziției dintre Allegro și Andanté, ci în special atmosferei contemplative, transparente, liniiei expresive a vocilor. De altfel această mișcare începe cu un coral în măsura de 4/4 a căruia structură armonică interesantă pare să rezulte totuși din mersul vociilor, în general paralel. Se întâlnesc inflexiuni modale împletite cu o cromatizare care dă o expresivitate deosebită liniei melodice.

A-ul formei de lied mare este bipartit (a a' b) cu mică repriză: a este expus de clarineți și fagoți

Ex 11

iar *a'* — în afară de instrumentele menționate — de oboi și corn, pentru ca în momentul expunerii *b*-ului să apară în plus flautul și harpa.

Ex 12

Urmează un moment de reminiscență a *a*-ului (mica repriză). Trecerea de la o factură armonică la una polifonică se face pe nesimțite, anunțată mai întâi de apariția harpei.

Între *A* și *B* există două tacte importante care vor reveni și în codă. Ele duc de la fa lidic (tonalitatea în care apare *A*) și apoi fa major care încheie *A*-ul (nu mai menționăm diferitele inflexiuni modulatorii) la re major cu care începe *B*. Aceste două tacte (δ)

Ex 13

reprezintă un moment bitonal (fa major la flaut și oboe și si major la harpă, pian, celi și contra-bași). Ele aduc o atmosferă eterată, realizată și prin instrumentație. Astfel, oboiul capătă o mai mare forță expresivă dacă e pus să cînte peste registrul flautului și împreună cu acesta din urmă.

În re major, a doua idee (*B*) are un caracter liric, visător, apărînd ca un răspuns la căutările nesigure care l-au precedat, accentuate de ambiguitatea elementului δ . Spre deosebire de *A*, *B* e tripartit (*a b a*). Consecvent principiului folosirii polifoniei în părțile de mijloc ale mișcărilor, compozitorul aduce aici un canon a între vioara I-a și vioara a II-a.

Ex 14 *Molto moderato* (♩ = 54)

care trece, în momentul apariției motivului *b*

Ex 15 *b.*

înapoi spre fa lidic, în drum spre alte tonalități. Canonul încetează, însă vocile își continuă mișcarea, amplificîndu-se mereu prin diferite valori mai mici și ritmuri complementare; la creșterea lor permanentă contribuie și transformarea limbajului armonic, care, pornit de la diatonic, se cromatizează treptat. Momentul culminant este realizat de corni, trompetă, timpani și pian care îl atacă în forte. După această impresionantă creștere în care procedeele polifonice joacă un rol atât de important, diferitele grupe de instrumente părăsesc pe rînd arena, mai întâi suflătorii, apoi coardele, rămînînd numai pianul, celesta și harpa cărora le este încredințată o figurație în triole. La revenirea *a*-ului, acest acompaniament continuă și pe el se grefează același canon, de data aceasta între vioara I-a și oboi, în sol major. Întîlnim o instrumentație modificată (clarinetii cîntă ceea ce înainte executau contrabașii, constituind deci basul armonic și aducînd și prin acest procedeu o mai mare expresivitate).

Revenirea *A*-ului scurtat, în fa lidic, se produce la o octavă superioară. Pentru a se realiza o sudură perfectă mișcarea în triole mai continuă cîteva tacte. Nu mai întîlnim *a'* ci numai *a*; *b* este expus de corni și trompetă cu surdină. Se realizează astfel o atmosferă crepusculară, transparentă. Pe plan tonal ne întoarcem în acest moment la re major. Aceste două tacte (δ , ex. 13) de tranziție între *A* și *B*, ne duc de astă dată înapoi de la re la fa. Ele încheie mișcarea în pianissimo (la instrumentele de coarde cu surdină).

Ca o caracteristică generală, partea a II-a aduce o unitate de pulsație poate și mai accentuată decît prima parte. Lucrul acesta — dificil într-o mișcare lentă — este realizat datorită facturii continue, mijloacelor polifonice și orchestrației.

PARTEA A III-a — ALLEGRETTO

Aceeași unitate de pulsație străbate de la un cap la altul și scherzo-ul lucrării. Forma acestei părți prezintă unele particularități. Astfel, scherzo-ul propriu-zis este o temă cu variațiuni în timp ce trio — piu mosso (în partitură poco animando) — este reprezentat de o fugă liberă. Revenirea scherzo-ului aduce suprapunerea temelor, procedeu care a mai fost semnalat în prezenta lucrare. Corzile cîntă de-a lungul acestei părți numai în pizzicato. Dacă în scherzo ele acompaniază suflătorii care expun tema cu variațiile respective, în trio li se încredințează tema fugii. Tema variațiilor folosește un citat

din folclor, de altfel singurul din întreaga lucrare, în si bemol lidic.

Ex.16 Allegretto

Tema, bipartită, rămâne fixă, neschimbată de-a lungul variațiilor, care îi dau însă de fiecare dată o altă înfățișare contrapunctică și armonică precum și un alt acompaniament ritmic, așa cum se întâmplă în Kamarinskaia sau în Simfonia lui Janacek. Tema este expusă de instrumentele de suflat (mai întâi clarinet II, apoi clarinet I, fagot I etc.) acompaniamentul ritmic fiind incredințat corzilor. Există în total patru variații în care sînt folosite diferite procedee contrapunctice. Astfel, în prima variație mai întâi flautul și oboiul execută un canon în octavă (construit pe motivul a) pe un bas fals al violoncelilor, apoi apare un triplu canon la suflători amintind parcă un cimpoi cu timbru mai diafan (construit pe motivul b). A doua variație, numai de opt măsuri, suprapune cele două motive: b-ul este expus în canon de flaut și doi clarinete în timp ce cornul expune a-ul.

A treia variație în re cuprinde numai motivul a expus de celestă și pian, în timp ce la olopoței răsună tema în valori mărite. În ultima variație, tema este expusă la trompetă cu surdină și flaut, în sol lidic, în timp ce pianul și celesta expun b-ul, puțin modificat, iar restul instrumentelor (e un moment de tutti) își aduc aportul lor ritmic.

Se ajunge astfel la trio-ul constituit dintr-o fugă liberă în mi bemol, tot lidic, cu treapta a șaptea coborită

Ex.17

Caracteristică temei de fugă este intonarea primei note la octava superioară, ceea ce are desigur un efect deosebit în pizzicato. Tema este expusă în strette tot mai strînse, fiind trecută pe rînd la toate instrumentele de coarde. Printr-un scurt pasaj de trecere se ajunge la o nouă strettă, realizată pe șase voci. Sudura cu revenirea scherzo-ului se face printr-o nouă expunere a temei, de data aceasta la pian (patru octave), în timp ce coardele își reiau acompaniamentul ritmic care amintește rolul lor în timpul temei cu variații.

Revenirea acesteia din urmă, în mi bemol lidic, nu este nici un moment identică. Credincios unui alt principiu întîlnit în decursul acestei lucrări, compozitorul continuă tema fugii (în si bemol), ceea ce desăvîrșește unitatea de factură a întregii lucrări. Se suprapun astfel cele două teme (fuga și tema variațiilor), într-un moment de bitonalism. Un ultim tutti aduce tema scherzo-ului la suflători (re lidic) în timp ce pianul execută o figuratie liberă iar coardele expun tema fugii, tot în re.

Coda cuprinde tema scherzo-ului tot la suflători, de data aceasta deformată, dînd o impresie de dezacordat, de flașnetă care cîntă fals. În timp ce suflătorii intonează tema, coardele execută fragmentul final al temei de fugă într-un ritm inversat și apoi numai vestigii ale mișcării de optimi caracteristice pentru tema fugii.

Scherzo-ul este încheiat de clarinet care expune concluziv, intercalînd o pauză de o măsură, cu o valoare expresivă, tema A, în timp ce vioara a II-a descinde în optimile care aduc pînă aici amintirea fugii.

PARTEA A IV-a — IMPETUOSO —
ALLEGRO-VIVACE

Ultima parte a concertului, care readuce forma sonată, evocă principiul ciclic în accepția sa cea mai largă. Astfel, în acest final apar reminiscențe ale celorlalte părți, ceea ce face ca, spre deosebire de restul concertului, această ultimă mișcare să cuprindă mai multe pulsații. Finalul se întoarce la tonalitatea inițială a concertului, re major. Ne amintim că partea I-a avea aceeași tonalitate, partea a II-a fiind în fa lidic, iar scherzo-ul în si bemol lidic. Ca relații tonale reiese o bitonalitate între re major (tonalitatea generală a concertului) și celelalte trei suprapuse care dau acordul de tonică si bemol. Se remarcă raportul de terțe care se pare că întrunește preferințele autorului, ca și modul lidic de altfel.

Tema I-a a formei sonată este tripartită.

După fanfara de deschidere de cinci măsuri (a) auzită la alături (Impetuoso), prezentând analogii cu introducerea părții I-a

Ex.18 *Impetuoso*



viorile pregătesc o mișcare de optimi (b) care va fi expusă de vioara a II-a apoi vioara I-a (sul tasto), cu caracter de preludiu sau poate de improvizație, în lidic cu treapta a VI-a fluctuantă (între major și major-minor).

Ex.19 *b*



Din punct de vedere armonic este important de semnalat prezența unei pedale de mi bemol a contrabașilor pe care se greșează motivul, în re lidic cu treapta a VI-a coborâtă, expus de vioari. O altă caracteristică armonică a finalului este cromatizarea progresivă, care merge paralel cu dinamizarea realizată de coarde și aduce cea feroare caracteristică ultimelor părți ale multor concerte. Revine la trompetă interesantul motiv bazat pe suprapunerea cvartelor (a) prezentând analogii cu motivul „ramă“ (α), ca și însăși această din urmă idee. Mișcarea de optimi continuă, așa cum ne-a obișnuit autorul acestei lucrări și realizează o suprapunere de motive. Tema I-a se termină cadențial, pe treapta a II-a la unison.

Fără punte se trece la Tema II-a, expusă de lemne, care aduce o atmosferă deosebită, apropiată mai mult de cea întâlnită în partea a doua a concertului.

Ex.20 *Poco meno mosso*



Aceasta este o primă rupere a impulsului inițial. Tema în la lidic, cu treapta a VI-a coborâtă, se situează pe linia unei armonii avansate. Ea este prezentată într-o variație continuă, fiind în permanență modificată și potențată din punct de vedere expresiv. Orchestrația subțire permite o deplină expresivitate a lemnului.

Astfel se face legătura cu dezvoltarea care este, așa cum ne-am așteptat, o fugă. Tema

fugii, expusă de vioara I-a, interesantă, întreruptă de pauze de aceeași valoare expresivă, este înrudită atât cu motivul *b* al primei teme cât și cu tema a II-a. Dacă prima este în re lidic cu treapta a VI-a cromatizată inferior, celelalte două sînt în la, cu aceleași caracteristici modale.

Ex.21 *Tempo Risoluto*



După prima expoziție a fugii urmează un prim interludiu, în cadrul căruia își fac apariția și suflătorii de lemn. Interludiul folosește numai capul tematic. Tema fugii completă apare apoi într-un canon între flaut, fagot și pian. Fuga se îndreaptă spre o culminație realizată prin strette tot mai strînse într-un moment de tutti. Ea face loc unui canon la cvintă între trompetă și corn, acompaniat de întreaga orchestră, care duce spre repriză.

Repriza este inversată, în oglindă. Astfel, revine mai întâi ideea secundară, B, de data aceasta în re în loc de la, care apare identică, cu deosebiri ținînd numai de instrumentație. Urmează tema I-a care, datorită impulsului ei motoric, va deveni și codă. Ea nu mai aduce a-ul introductiv, care, după cum știm va avea rol de încheiere, ci debutează cu motivul *b*, în optimi, tot la corzi.

Coda folosește într-adevăr *a*, motivul din Impetuoso, cu indicația *pîu mosso* și, fără să piardă pe drum impulsul optimilor, accelerînd mereu, încheie cu o versiune apoteozică, în doimi, a motivului „ramă“.

CONCLUZII

Vom căuta să desprindem din analiza făcută câteva generalități. Ele caută să dea un răspuns mai ales în problema raportului dintre intenție și realizare în prezenta lucrare.

Mai întâi, câteva caracteristici ale lucrării, deci ale stilului componistic. Ceea ce atrage atenția în primul rînd este claritatea concertului. Nimic încolțit, nimic haotic, totul transparent, imediat vizibil. Mai mult decît atât, ca o rezultantă a celor de mai sus: nimic, sau aproape nimic, inutil. O remarcabilă economie a mijloacelor. Exemplele sînt numeroase. Pe lângă temele și motivele lucrării pe care forma te obligă să le exploatezi, concertul mai cuprinde desigur figurații, diferite frînturi de idei. Toate, sau aproape toate, vor fi folosite de compozitor (vezi α , β , γ , δ) din exemplele respective). Diferite teme, așa cum este tema de fugă din partea I-a, vor fi construite din asemenea frînturi aparent neimportante. Aceleași fragmente vor apare cu roluri mereu schimbate în diferite momente ale lucrării. Ca într-o fugă în

care contrasubiectul e păstrat în interludii, autorul conservă orice material pentru a-l folosi apoi în cursul lucrării. La realizarea clarității contribuie desigur orchestrația subtilă despre care am mai vorbit în introducerea acestei analize.

Claritatea este completată de impresia de continuitate care se degajă din întreaga lucrare. Departe de a aborda o factură pentru a o părăsi apoi după câteva tacte, compozitorul recurge în general la suprafețe mari. Mai mult, el acordă o asemenea importanță punctelor de sudură încât, pentru a nu rupe impulsul, prelungește anumite scriituri caracteristice unei secțiuni în timpul secțiunii următoare, ceea ce duce la suprapunerea celor două idei. Cîteodată, așa cum se întâmplă la sfîrșitul părții a treia, o factură continuă, coexistînd cu cea nou apărută, pînă în codă.

Unitatea decurge desigur din cele de mai sus. În afara ultimei mișcări în care autorul și-a propus să realizeze o sinteză, celelalte părți impresionează prin unitate, așa cum s-a mai arătat în cursul analizei. În schimb, ultima păcătuiește datorită lipsei acestei calități, chiar dacă acest păcat este justificat de intenție. Considerăm astfel că ceea ce face slăbiciunea finalului este nu intenția de a realiza mai multe pulsații, ci folosirea unui material tematic de calitate mai slabă care nu poate răspunde acestei intenții. Credem că în această mișcare prima temă trebuia să aducă ceva nou, așa cum se întâmplă de exemplu în Simfonia în re de César Franck în care principiul ciclic este totuși în largul său. Faptul că tocmai această primă temă aduce ceva ce s-a mai spus (*a* al finalului, înrudit cu *α*) contribuie la sezișarea rupturilor dintre pulsații (tema I — repede, tema II — rar, dezvoltarea — repede, tema II — rar, tema I — repede) așa cum probabil nu a dorit-o compozitorul. În special coda acestei ultime părți apare oarecum nesatisfăcătoare din același punct de vedere, lipsindu-i tocmai sudura cu tot ce s-a auzit mai înainte.

Dar unitatea de formă a lucrării trebuie să fie de bună seamă completată de unitatea de stil. În general concertul se mișcă în lumea contemporană a sunetelor, iar influențele datează toate din veacul al XX-lea, fapt care trebuie subliniat ca o incontestabilă realizare. Predomină Bartók, a cărei amorență devine izbitoare în special în fuga dezvoltării ultimei părți. Se simte și Prokofiev, poate Strawinski, iar în par-

tea a doua a lucrării Șostakovici; despre Janacek din Simfonia am mai vorbit în legătură cu scherzo-ul concertului. Toate aceste influențe se grefează pe un material tematic în bună parte de inspirație populară, căruia îi dă un aspect interesant, pe marea linie a muzicii universale. O oarecare lipsă de unitate, o anumită diferență de nivel armonic se percepe între partea a doua (și bineînțeles B-ul finalului, din aceeași familie) și celelalte părți.

Problema stilului este strîns legată de aceea a originalității. Un merit incontestabil al concertului îl constituie faptul că aduce un limbaj modern, actual, în muzica noastră. Nu i se poate reproșa compozitorului faptul că reflectă diferite influențe, deoarece orice personalitate trebuie să aibă un punct — și chiar mai multe — de pornire. Dar poate că în Concertul pentru orchestră sînt mai vizibile influențele decît amprenta personală. Nu e mai puțin vizibil însă faptul că aceasta din urmă se va degaja din ce în ce mai mult de împrumuturi.

În orice caz, stilului propriu al compozitorului îi este dragă mișcarea continuă a vocilor, polifonia sub toate aspectele ei. O anumită sistematizare prea rigidă (fugi și oanoane în toate părțile mediane ale mișcărilor, lipsind în schimb procedeele obișnuite ale dezvoltării de sonată față de care fuga rămîne totuși o soluție de excepție) — duce însă către manierism.

Armonic, compozitorul îmbină modalul și cromaticul, rămînînd tonal, cu toate momentele de bitonalism sau ieșire din tonalitate, cu toată preferința pentru stilul cvartic. El nu cultivă sonoritatea pentru ea însăși și arată o vădită predilecție pentru expresie, pentru muzica de conținut (pilduitoare în acest sens este partea a doua). Orchestrația subliniază această ultimă trăsătură. Ea pune probleme reale orchestrațiilor care trebuie să cînte exact și chiar expresiv, deoarece nu sînt dublați și trebuie să se bazeze pe timbrul propriilor instrumente. Valoarea expresivă a anumitor procedee — amintite în analiză — este de asemenea exploatată de autor, ceea ce potențează desigur efectele, reflectînd muzica adevărată și nu jocul steril al mijloacelor.

Lucrare clară și pregnantă, cutezătoare și promițătoare, Concertul pentru orchestră de Anatol Vieru își aduce desigur aportul său valoros în muzica contemporană romînească.



Pablo Casals a împlinit optzeci de ani

de DAN SPĂTARU

Pablo Casals a împlinit la 29 decembrie 1956 venerabila vîrstă de 80 de ani.

Este în această enunțare simplă, cu aparența semnalării unui fapt divers, o inepuizabilă sursă de bucurie, care încălzește sufletele milioaneilor de admiratori de pretutindeni ai unuia din cei mai mari artiști ai omenirii, bucuria de a ști că maestrul continuă să înfrunte cu o vigoare cu adevărat prodigioasă greul anilor ce se adună într-un lung șirag pe umerii săi neobosiți.

Băiețușul născut acum opt decenii în satul Vendrell din Catalonia, nu departe de Barcelona, este astăzi un artist încărcat de glorie și înconjurat de o admirație fără margini, pe care și le-a cîștigat nu numai prin măiestria sa, dar și grație patriotismului profund și integrității morale de o admirabilă și pilduitoare constantă.

Elev al tatălui său, organist al bisericii din satul natal, Casals și-a petrecut anii copilăriei între studiul serios al muzicii, școala și jocurile cu cei de vîrsta lui. Acolo, în mijlocul familiei și al consătenilor, a prins rădăcini profunde dragostea sa pentru oameni, pentru pămîntul și obiceiurile străbune, pentru dreptate și simțămîntul viu al demnității omenești. Toate acestea, îmbinate cu o voință de o rară fermitate au făcut ca talentul său extraordinar să se dezvolte și să se afirme ca o forță artistică a cărei valoare uriașă își găsește sursa și explicația în convingerea sa sinceră despre indestructibilitatea legăturii dintre artă și viață.

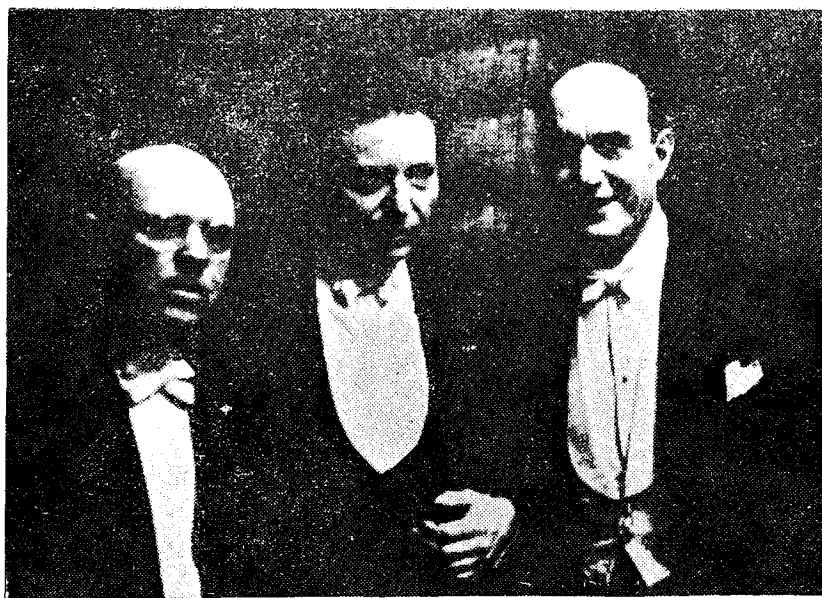
Dintre toate instrumentele pe care le-a învățat, violoncelul l-a atras cel mai mult, determinîndu-l să se hotărască pentru studiul temeinic al acestuia și pentru cariera de interpret, deși compoziția l-a preocupat în egală măsură. Foarte puțini știu că Pablo Casals a compus numeroase simfonii, cvartete pentru instrumente de coarde, piese pentru vioară și pentru violoncel solo, sonate pentru vioară și pian, pentru violoncel și pian, melodii vocale, motete, piese corale, un oratoriu și altele. În afară de cîteva lucrări religioase, dăruite mănăstirii din Montserrat și publicate sub auspiciile acesteia, Casals a hotărît ca întreaga sa creație să fie examinată și eventual publicată după moarte, pentru ca aprecierile asupra ei să nu fie influențate de marele prestigiu de care se bucură în lumea muzicală. Este în aceasta o mărturie impresionantă a modestiei care-l caracterizează și totodată o pildă de o grandoare neasemuită, de nobilă renunțare la satisfacții personale și mai cu seamă la legitima cerință a creatorului de a cunoaște judecata publicului, renunțare izvoită din onestitatea și

completa dăruire de sine cu care înțelege să servească arta.

Modestia lui Casals ne-o amintește pe aceea a lui Johann Sebastian Bach, a cărui creație este slujită de ilustrul interpret cu o devoțiune și o măiestrie demne de geniul ce-o însușește. Dar această modestie nu l-a împiedicat niciodată pe Casals să-și cunoască valoarea și resursele, nici chiar atunci cînd, încă adolescent, își făcea primele studii sistematice cu Josep Garcia la Barcelona și mai tîrziu, cu Tomás Bretón și cu Isus de Monasterio la Madrid. Dimpotrivă, ea l-a ajutat să înțeleagă că numai disciplina severă și perseverența inflexibilă pot asigura talentului, oricît de mare ar fi el, o dezvoltare armonioasă și continuă. Aceeași modestie l-a ferit să vadă în prețuirea pe care i-a acordat-o Albeniz altceva decît o încurajare și un imbold în muncă, după cum, încrederea în sine l-a întărit în anii grei ai uceniciei sale. Căci părinții lui erau săraci, și cu tot ajutorul dat un timp de către contele Morphy, un demnitar de la curtea regală spaniolă, Casals a luptat multă vreme cu lipsurile pe care pînă la urmă le-a învins grație tenacității lui extraordinare și sprijinului plin de abnegație al mamei sale.

Din momentul debutului său la Paris, în noiembrie 1899, cînd a cîntat prima parte a Concertului pentru violoncel de Lalo cu Orchestra Lamoureux dirijată de faimosul său șef Charles Lamoureux, Casals a făcut o ascensiune rapidă, care l-a situat în cîteva ani printre interpreții de frunte ai lumii. Au urmat decenii de concerte și turnee, care l-au dus în toate țările Europei și ale Americii, unde a fost primit cu aclamații unanime. Iubit și adulat de public, Casals a păstrat însă în permanență aceeași atitudine simplă și modestă, aceeași bunătate și rectitudine morală care i-au atras de-a lungul anilor prietenia și afecțiunea unora dintre cele mai marcante personalități muzicale ca Saint-Saëns, Vincent d'Indy, Fauré, Ravel, Granados, de Falla, Enescu, Ysaye, Kreisler, Thibaud, Cortot, Albert Schweitzer, Bruno Walter, sau ca filozoful Bergson, pictorul Eugène Carrière, scriitorul Emil Ludwig și încă mulți alții.

Cu prietenii săi din tinerețe, Thibaud și Cortot, a format un trio care a devenit celebru prin concertele sale memorabile. Și-a extins cu timpul activitatea concertistică și în domeniul dirijatului afirmîndu-și valoarea la pupitrul unor orchestre de seamă.



Pablo Casals, George Enescu și George Georgescu la București în 1937.

Înainte de toate însă, Casals este fără îndoială primul mare maestru al violoncelului. El i-a conferit un loc de frunte în rândul instrumentelor concertistice, datorită minuțiozității cu care i-a studiat resursele și artei cu care le-a valorificat. A adus o serie de îmbunătățiri radicale în tehnica violoncelului, suprimând greutățile rezultate dintr-o mînuire nefirească, așa cum se învăța pînă la el, și lărgindu-i într-o măsură nebănuită gama expresivă. Printre aceste îmbunătățiri se numără extensiunea degetelor mîinii stîngi, suprimarea lunecărilor inutile ale degetelor pe corzi, percuția degetelor pe coardă în mișcările ascendente și retragerea lor în maniera unui ușor pizzicato în mișcările coborîtoare, folosirea arcușului pe toată lungimea lui numai cînd e absolut necesar, așezarea naturală, perpendiculară a degetelor pe arcuș și așa mai departe. Perfecționarea tehnică a avut ca urmare o creștere considerabilă a numărului celor ce s-au dedat studiului acestui instrument și din rîndurile cărora s-au ridicat artiști de mare valoare.

În ceea ce privește diferitele stiluri legate de creațiile anumitor compozitori și epoci, Casals are o concepție foarte simplă, pe care și-a exprimat-o în nenumărate rînduri și pe care o traduce cu consecvență în viață în propriile sale execuții. El este de părere că o adevărată interpretare trebuie să fie făcută în spiritul cel mai autentic al intenției autorului, dar cu condiția ca ea să fie un rezultat al concepției și simțirii personale a executantului. Și pentru aceasta el cere, pe lîngă justetea tehnică, aprofundarea neconținută a operei, cunoașterea sensului ei structural, punînd însă accentul principal pe o sinceritate absolută care să reprezinte îmbinarea convingerii proprii cu respectul pentru muzica interpretată.

„Nu se poate purcede la interpretarea unei opere mari — spune Casals — fără a-i fi desprins principalele direcții: „sensul arhitectural“ ca și raporturile dintre diferitele elemente care-i alcătuiesc structura. Ceea ce căutăm este adevărul muzicii, care poate fi găsit uneori atunci cînd interpretul se apropie de ea cu onestitate și întotdeauna pe dibuite“. Pe de altă parte însă, „artistul trebuie să fie destul de tare pentru a se simți independent față de tot ce s-a făcut — și față de tot ce a învățat — și el trebuie să capete convingerea că datoria și scopul său trebuie să fie faptul de „a se simți independent“ față de rutină și tradiții. Cel care nu-și scrutează conștiința, care nu ascultă „vocea“ sufletului său de artist... merge pe un drum gre-

șit. Ceea ce contează este ceea ce simțim și acesta este lucrul pe care avem obligația să-l exprimăm“ *).

Casals este împotriva unei interpretări rigide, bazată pe stricta respectare a indicațiilor autorului pe partitură și pe ceea ce se presupune că s-a transmis intact prin intermediul tradiției interpretative. El susține că aceasta duce la un obiectivism steril, la o depersonalizare a procesului de recreare pe care trebuie să-l împlinească executantul. Dimpotrivă, personalități artistice diferite pot genera o fericită varietate în redarea unei lucrări care să reprezinte tocmai diversitatea elanurilor și reacțiilor emoționale proprii fiecăreia dintre ele, fără ca această libertate să ducă la denaturarea sensului adînc al operei de artă, deoarece talentul, inteligența și gustul artistului vor ști să găsească întotdeauna limitele libertății în interpretare. Mai mult încă, el susține că perfecționarea instrumentală și dezvoltarea orchestrei, progresele tehnice care au dus la sporirea gamei expresive sonore, deși inexistente în vremea unora din marii compozitori clasici, nu trebuie să fie neglijate, atîta timp cît ele pot servi la reliefaarea mai pregnantă a ideilor muzicale. „După părerea mea — spune el — nu există în muzică accent expresiv care să poată fi exclus, după cum, în vorbire, nimic din ceea ce întărește și nuanțează expresia n-ar putea fi eliminat“.

Mergînd astfel pe linia afirmării personalității interpretului în limitele organicității și semnificației operelor executate, marele artist ajunge în mod firesc la concluzia următoare cu privire la stilurile diferitelor epoci: „Operă

* Citatele din prezentul articol au fost extrase din cartea „Conversations avec Pablo Casals“ de J. Ma. Corredor — Paris, Albin Michel, 1955

clasică este aceea care este întotdeauna actuală. Ea este tot ce poate fi mai opus unei josile, fiindcă, grație măreției și bogăției sale durabile, ea continuă să ne vorbească și să ne miște, pe noi, oamenii timpului nostru, și noi trebuie să o privim cu sensibilitatea și cu concepția noastră despre frumos... Am o tendință irezistibilă de a îngloba diferitele epoci într-o perspectivă generală — tendință întemeiată pe convingerea mea că în orice muzică există ceva comun din punct de vedere uman și spiritual”.

În modestia lui, Casals recunoaște că părerile altora nu sînt mai puțin respectabile ca ale sale, ținînd seama de anumite condiții și cu acest prilej el face o profesiune de credință care îi precizează atitudinea față de artă.

„Nu ignorez faptul că unele din părerile mele muzicale sînt susceptibile de a suscita polemici, chiar polemici pasionate. Fiecare cu convingerile lui. Toate punctele de vedere sînt demne de respect, cu condiția ca ele să corespundă unor convingeri sincere, autentice. Voi adăuga numai că rămîn legat de sensul uman al muzicii și că pentru mine, arta și viața continuă să fie inseparabile”.

Dar istoria vieții artistului Casals nu poate fi despărțită de aceea a omului, care s-a ridicat pe culmi nebănuite de noblețe morală.

S-a vorbit adesea despre refuzul său de a cînta în Germania nazistă și în Italia fascistă, despre atitudinea fermă și consecventă pe care a avut-o față de persecuțiile rasiale și de obscurantismul instaurat de aceste regimuri de tristă amintire. S-a vorbit de asemenea mult despre entuziasmul cu care s-a pus în slujba compatrioților săi, dăruind o bună parte din timpul destinat concertelor și creației pentru a înjgheba, cu eforturi laborioase, cu multe greutăți și cu mari sacrificii bănești o orchestră simfonică permanentă la Barcelona, care a devenit elementul animator central al vieții muzicale din capitala Cataloniei, dînd concerte și în alte orașe ale Spaniei.

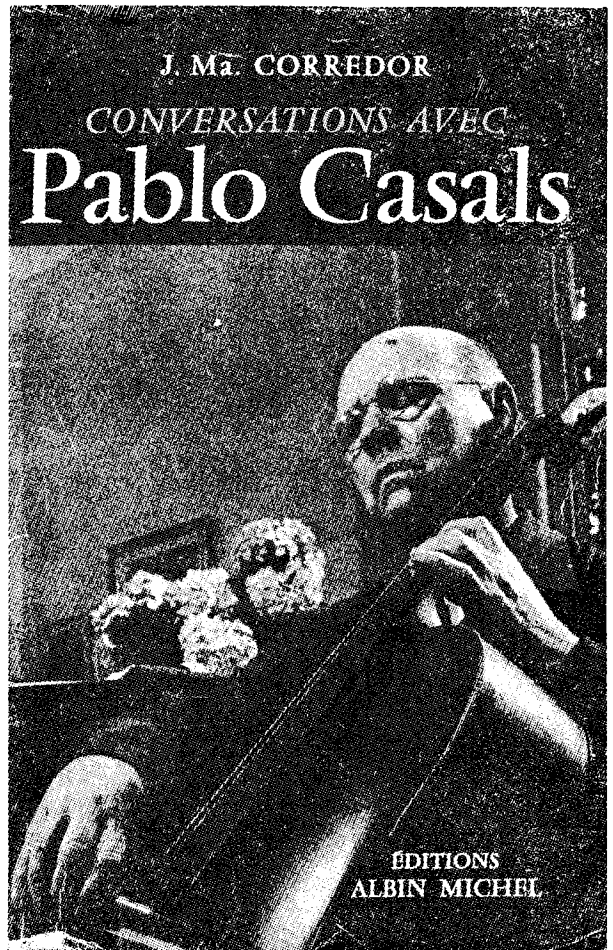
Se știe foarte puțin despre o admirabilă realizare a lui Casals, care ne dezvăluie imensa sa dragoste pentru oamenii simpli. Este vorba despre Asociația muncitorească de concerte din Barcelona (Associació Obrera de concertos) pe care a fondat-o acum 30 de ani făcînd apel la sprijinul și colaborarea membrilor unei societăți muncitorești culturale. Enunțînd scopul inițiativei sale, el spunea mai tîrziu: „In ceea ce mă privește, voiam o asociație specific muncitorească, condusă și administrată chiar de elementele care o compuneau. Lucrătorii rămîn foarte adesea în afara vieții muzicale; dream ca acest lucru să nu se întîmple în țara mea; ca bărbații și femeile care-și petrec cea mai mare parte a zilei în uzine, magazine și bi-

rouri, să poată participa și ei la viața muzicală și aceasta în asemenea condiții încît participarea lor să le deschidă orizonturi noi și să le îmbogățească spiritul”.

Asociația s-a bucurat de adeziunea entuziastă a mii și mii de lucrători, și-a întemeiat o școală de muzică și o bibliotecă, a avut o orchestră și un cor de amatori, a publicat o revistă lunară redactată de membrii ei, ca de altfel și programele tipărite ale concertelor pe care le dădea, și a înființat filiale în principalele orașe industriale ale Cataloniei. Este interesant de remarcat că numai membrii aveau acces la concertele asociației care, din nefericire, s-a desființat, după zece ani de activitate fructuoasă, o dată cu izbucnirea războiului civil spaniol.

Din acest moment începe și marea tragedie a lui Casals. După ce a trăit din plin, alături de catalanii săi, grelele timpuri ale luptei cu forțele fasciste ale lui Franco, sfîșiat de imense suferințe abătute asupra poporului, atunci cînd războiul civil a luat sfîrșit prin înfrîngerea armatelor democratice și instaurarea regimului franchist, el s-a exilat de bună voie, părăsindu-și țara și pe cei dragi, cu o adîncă durere

Coperta volumului „Conversations avec Pablo Casals” de J. Ma. Corredor.



dar întărit de speranța într-o revenire apropiată.

De atunci Casals este un om trist, un om care-și poartă durerea cu demnitate și cu o forță morală de neînchipuit. Dezamăgirile de pînă acum nu-l împiedică însă să creadă în eliberarea poporului său, deși au trecut aproape două decenii de cînd nu și-a mai văzut țara.

N-a rămas însă cu brațele încrucișate. Protestul său mut împotriva tolerării regimului lui Franco a fost însoțit de acte pozitive, care au stîrnit admirația lumii întregi. Este incalculabilă contribuția pe care a adus-o, prin eforturi personale și prin fondurile cheltuite, la ajutarea refugiaților democrați spanioli. Sprijinul său moral și material s-a revărsat asupra acestora fără precupețire, intervenind pe deasupra de nenumărate ori pentru a ușura soarta celor adăpostiți în taberele de concentrare din sudul Franței.

În primii ani după terminarea celui de-al doilea război mondial, n-a pregetat să bată la ușile conducătorilor de state din Occident, cerîndu-le să ia măsuri pentru înlăturarea fasciștilor din Spania. Zădărnicia încercărilor sale l-a convins însă cu timpul că politicienii occidentali nici nu se gîndesc la așa ceva și aceasta l-a determinat să ia o hotărîre cu adevărat eroică pentru un artist. Casals a încetat să mai dea concerte, retrăgîndu-se în sudul Franței, la poalele Pirineilor, în orașelul Prades, a cărui populație este de origine catalană.

Aici, la porțile Spaniei, cu sufletul rănit și îndoliat, Casals așteaptă momentul eliberării poporului său. Mărturii de dragoste și admirație îi sosesc din toate colțurile lumii. Sute și sute de scrisori îi parvin din partea prietenilor sau din partea a numeroși necunoscuți care-i cer sfaturi sau ajutoare. Și tuturora le răspunde cu răbdare și cu sollicitudine, manifestîndu-și cu o inepuizabilă vigoare dragostea pentru oameni. Are mulți elevi care vin la el din toate țările și tuturora le împărtășește cu modestie și cu generozitate tainele artei adevărate. Continuă să cînte și să studieze, căutînd mereu căi noi de perfecționare, ca și cum ar fi în plină tinerețe. Dar refuză cu îndîrjire ofertele cele mai îmbietoare — unele fiind într-adevăr fabuloase — și se menține în aceeași atitudine protestatară pe care a adoptat-o cu ani în urmă.

Un mare om de cultură, un umanist, reprezentant eminent al spiritului progresit, Thomas Mann, a fost întrebat ce părere are despre Casals. Răspunsul său este un tribut de admirație nespus de mișcător. „Părerea mea despre Pablo Casals? Nu am o părere ci o fcarte adîncă venerație și o admirație plină de elan față de un om a cărui artă impetuoasă este legată de refu-

zul cel mai strict de a pactiza cu răul, cu ceea ce este moralmente mizerabil și ofensează dreptatea, și aceasta într-o manieră care, tocmai înobilează și ne face să-l înțelegem mai bine pe artist, îl șerește pentru totdeauna de ironia noastră și, în epoca noastră depravată, constituie un exemplu de mîndră integritate pe care nimic nu o poate corupe“.

Anul 1950 i-a adus lui Casals mărturia unui omagiu impresionant. Se pregătea sărbătorirea bicentenarului morții lui Johann Sebastian Bach. Era de neînchipuit ca cel mai mare interpret al compozitorului să nu participe la această sărbătorire. O seamă de personalități muzicale de frunte din America i-au solicitat concursul, invitîndu-l să ia parte la festivitățile și concertele ce urmau să aibă loc în Statele Unite. Consecvent cu sine însuși, Casals a refuzat. Și atunci s-a petrecut faptul extraordinar ca muzicienii de valoare de pretutindeni, prieteni și admiratori, să organizeze festivalul comemorativ Bach la Prades, acolo unde locuiește Casals. S-a format o orchestră numai din soliști, s-a repetat cu ardoare sub bagheta maestrului. Ascultătorii veniți în număr mare din locurile cele mai depărtate au avut din nou prilejul să-i admire arta de violoncelist și dirijor. Festivalul, la care au cîntat și mai mulți interpreți de renume mondial, a fost un adevărat triumf. De atunci, Festivalul de la Prades a devenit o tradiție, care reunește acolo în fiecare an muzicieni mari și un public numeros, veniți să cinstească muzica și pe unul din cei mai străluciți talmăcitori ai ei.

Iată povestea sau, cum s-a mai spus de atîtea ori, legenda lui Pablo Casals, căci întreaga lui viață de om și artist a căpătat proporții cu adevărat legendare.

Sărbătorirea artistului genial, care întruchi-pează îmbinarea celor mai înalte virtuți umane, consacră în activitatea lui de pînă acum o izbîndă plină de nădejdi a spiritului omenesc asupra tuturor celor ce caută să țină în loc mersul istoriei și al progresului.

Aducînd prinosul nostru de adîncă admirație pentru ilustrul artist, nu putem încheia aceste rînduri fără a cita cuvintele frumoase și înțelepte pe care le-a spus nu de mult, îmbrățișînd într-o privire tot ceea ce a constituit sensul vieții sale. „Cultul muzicii și dragostea apropiului au fost pentru mine inseparabile, și dacă primul mi-a procurat bucuriile cele mai pure și mai înălțătoare, cealaltă mi-a adus liniștea sufletească chiar în clipele cele mai triste. Sînt din ce în ce mai convins că izvorul profund al oricărei fapte mari trebuie să fie forța morală și bunătatea“.

Josef Prunner la șaptezeci de ani

de LUCIAN VOICULESCU

Orice obișnuit al sălilor de concerte are întipărită în minte imaginea sugestivă a primului contrabasist al Filarmonicii din București, Josef Prunner, artist emerit al R.P.R.

Pasiunea și convingerea cu care cîntă la instrumentul său, tehnica sigură, înalta sa conștiință artistică, disciplina profesională exemplară, au făcut din Josef Prunner unul din stîlpii primei noastre orchestre simfonice.

Josef Prunner s-a născut la 11 decembrie 1886 în orașul Graz (Austria), unde și-a făcut și primele studii muzicale la conservatorul local, urmînd cursurile de teorie, armonie, vioară, clarinet și, de la vîrsta de 13 ani, de contrabas. Din 1902 pînă în 1905 a făcut studii de perfecționare la Viena, cu cel mai mare contrabasist al timpului Eduard Madenski. Între anii 1906—1909 a făcut parte din orchestra Operei Populare (Volksoper) din Viena, ca prim solist-contrabasist. Încă de pe atunci se dovedise un instrumentist excepțional dotat. În luna ianuarie 1909 ținîndu-se un concurs la Opera Mare de Stat din Viena — al cărei director general era Felix Weingartner — a participat și Josef Prunner și a reușit primul din 14 candidați. În același an, Ministerul Instrucțiunii Publice din România a cerut Operei Mari din Viena să-i recomande un solist pentru orchestra simfonică din București, care să fie și profesor la catedra de contrabas de la Conservator. Felix Weingartner l-a recomandat pe Josef Prunner considerîndu-l cel mai competent pentru ambele posturi.

Și în ziua de 13 martie 1909 Josef Prunner a sosit în România, luîndu-și în primire postul de solist în Orchestra Mi-



desen de ROSS

nisterului Instrucțiunii Publice care mai tîrziu (în 1920) s-a transformat în „Filarmonică”. De atunci a funcționat neînterupt — timp de 47 ani — în această orchestră și aproape 25 ani în orchestra Operei Romîne.

În 1911 a fost numit profesor la Conservatorul din București la clasa de contrabas. Aci a întocmit programele de studii ale elevilor după metodele cele mai moderne, astfel că din clasa sa au ieșit numeroase elemente valoroase ca Willi Kriegel, Virgil Damaschin, Dumitru Ionescu, C. Opran, Dușu Tuțuianu și alții.

Josef Prunner s-a legat sufletește de țara noastră, s-a căsătorit aci, a devenit cetățean român și deși în 1923 a fost chemat la Opera Mare din Viena și ceva mai tîrziu solicitat să ocupe catedra de contrabas de la „Hochschule für Musik” din Berlin, a refuzat ambele propuneri și a rămas la noi.

În afară de activitatea pedagogică propriu-zisă, el a pu-

blicat, în colaborare cu Emii Cobilovici și o foarte valoroasă Metodă de contrabas, apărută anul trecut.

Indrăgostit de arta sa, Josef Prunner nu s-a mulțumit numai cu cariera de instrumentist în orchestră și profesor, ci a căutat să arate ce se poate scoate dintr-un instrument cum este contrabasul, dînd concerte ca solist atît în țară cît și în străinătate.

Cum pentru acest instrument a fost scris foarte puțin — în afară de metode — și cum compozițiile originale pentru contrabas sînt de valoare muzicală redusă, el a prelucrat și transpus diferite piese de violoncel și vioară pe care le-a executat în concerte.

În martie 1916 a dat un recital la București fiind acompaniat la pian de George Enescu. A cîntat de asemenea la Viena, Paris, Berlin, Leipzig, fie ca solist cu orchestre simfonice, fie în recitaluri.

Cu Filarmonica din București a cîntat de două ori ca solist, orchestra fiind dirijată de George Georgescu și Herman Scherchen.

Mai menționăm apoi cîteva recitaluri date la București în anii 1928—1930, cînd a fost acompaniat la pian de fiul său, Josef Prunner-junior.

Dintre numeroasele lucrări executate de el în aceste concerte amintim pe cele mai caracteristice: Suita în mi minor de Birkenstock (compozitor contemporan cu Bach), pe care a cîntat-o atît cu pian cît și cu orchestră, Sonata pentru violoncel în fa major de Beethoven, Sonata în re major pentru violoncel de Beethoven, Sonata IV pentru vioară solo de Bach, Concertul în la minor pentru violoncel de Haendel, Sonata

în mi minor pentru violoncel de Brahms, Concertul pentru contrabas în fa diez minor de Sergiu Kussewitzky, apoi: Arie de Purcell, Lebăda de Saint-Saëns, Melodie de Sokolov, Pie-să de concert de Glazunov, Tarantella de Glier, Siciliana de C. C. Nottara, Bagatella de Filip Lazăr (scrisă special pentru Josef Prunner), Dor de soare de Mihail Jora.

Ceea ce a uimit pe ascultători a fost varietatea tonului său, cu atât mai impresionant

cu cât pe acest instrument greori rar se pot auzi sunete curate și catifelate; a uimit apoi muzicalitatea sa desăvârșită, degetația excepțională, căldura frazei siguranța cu care din străfundurile coardelor grave și pînă la pozițiile cele mai înalte (aproape de căluș), obține nuanțe de o gingășie și o puritate rară.

Munca sa în orchestra simfonică, dusă timp de aproape o jumătate de veac cu abnegație și măiestrie, a impresionat pe

toți dirijorii ce s-au perindat la pupitrul Filarmonicii noastre.

Intr-o scrisoare din iunie, 1919, George Enescu arăta: „...În afară de marea sa valoare artistică, Josef Prunner este un om de o conștiință rară, totdeauna primul la postul său, intervenind spre a înlocui pe instrumentul său pasaje întregi sărite de alții din neștiință sau neglijență, dăruindu-se fără calcul, totdeauna serviabil și gata să muncească“.

Oaspeți de peste hotare

Gînduri în urma vizitei în România

de MOHAMED EL SHOUGAI

Consilier muzical al Radiodifuziunii egiptene

Am acceptat cu plăcere invitația Institutului Român pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea deoarece cunosc foarte bine legătura care există între muzica populară românească și muzica arabă.

Mărturisesc că această vizită a fost utilă din toate punctele de vedere și sper că după întoarcerea mea în Egipt voi împărtăși ceea ce am văzut în România din punct de vedere artistic spre a ne orienta și noi în creația noastră muzicală și în general, în activitatea artistică.

Este un fapt cunoscut că muzica arabă conține în structura ei sfertul de ton prezentînd astfel o deosebire față de muzica străină care conține numai tonul și semitonul, și tocmai din acest punct de vedere muzica arabă seamănă foarte mult cu o anumită parte din muzica populară românească.

Această problemă a sfertului de ton ne-a împiedicat de a utiliza orchestrația și armonia în muzica noastră populară care conține în melodia ei sferturi de ton.

Am știut că în România există o seamă de muzicieni care se preocupă ca în orchestrație și armonie să înscrie sfertul de ton, și în special am auzit de încercările făcute în legătură cu muzica populară românească de marele muzician George Enescu.

Am vizitat Institutul de folclor din România și am constatat că acolo se desfășoară o intensă activitate pentru a sprijini muzica popu-

lară românească pe baze artistice cât mai temeinice.

Am vizitat de asemenea Filarmonica românească și am avut o întrevedere cu Directorul Filarmonicii, care mi-a explicat rolul acestei societăți pentru răspîndirea culturii muzicale în România și în străinătate. Am asistat de asemenea la cîteva concerte, cu care ocazie am constatat măiestria și talentul tuturor membrilor concertişti ai Filarmonicii.

Am vizitat studioul cinematografic românesc unde am ascultat muzica adaptată la filmele românești și am constatat progresul producției cinematografice românești, care posedă toată aparatul și tot ceea ce este necesar pentru realizarea celor mai bune filme.

Cu ocazia vizitei mele în România am constatat progresele realizate și importanța care se acordă producției de operă și balet. Am văzut opera Ion Vodă cel Cumplit dirijată de maestrul Massini, care reprezintă un spectacol de aleasă factură artistică.

Un interes deosebit ne-a fost stîrnit în orașul Cluj, unde am asistat la două spectacole de operă: la opera maghiară unde am văzut „Carmen“ și la opera romînă unde am văzut „Tosca“. Am constatat cu această ocazie ce eforturi se depun spre a prezenta asemenea lucrări în modul cel mai reușit.

Din tot ceea ce am văzut și am auzit cu ocazia vizitei mele în România, am cules multe idei prețioase și un bogat material artistic care

ne va ajuta să ne orientăm în activitatea noastră artistică.

Țin să aduc pe această cale profundele mele mulțumiri tuturor acelor care mi-au dat posibilitatea să cunosc țara și arta românească și în special D-nei Ministru al Culturii, D-lui Ministru Plenipotențiar al României la Cairo și D-lui Director al Institutului Relațiilor Culturale cu Străinătatea și tuturor colegilor Domniei Sale, D-lui Director al Radiodifuziunii Române, ca și tuturor Domnilor Directori de acolo, și în special D-lui Director al Direcției Musicale, D-lui Director al Conservatorului și tuturor maeștrilor de acolo, D-lui Director al Filarmo-

niciei „George Enescu”, D-lui Director al Școlii Medii de Muzică și tuturor profesorilor și studenților de acolo, maestrului Massini, prim dirijor al Operei, și asistenților lui, D-lui Dirijor al orchestrei cinematograrice, D-lui Director al Operei Române de la Cluj și asistenților lui.

Tuturor acestor persoane prezint caldele mele mulțumiri și admirația mea pentru frumoasa lor activitate de răspândire a muzicii și culturii românești în țară și în străinătate.

Sper că vizita mea și vizita scriitorilor egipțeni este un început al unei viitoare colaborări culturale și artistice între Egipt și România, fără care au fost, sînt și vor fi și de aci înainte cele mai bune prietene.

(București 10 Oct. 1956).



Viața muzicală

Două concerte Enescu

Cele două concerte din 20 și 28 noiembrie 1956 alcătuite exclusiv din lucrări aparținînd lui George Enescu, au avut rolul nu numai să reînprospăteze și să adîncească impresiile auditorilor care cunoșteau programul dar să și difuzeze mai departe opere care pentru mulți amatori de muzică au fost doar prime audiții.

Maestrul Mihail Jora, care l-a cunoscut îndeaproape pe George Enescu și i-a urmărit evoluția artistică, ne-a prezentat într-o scurtă dar elocventă introducere lucrările care s-au executat în concertul din 20 noiembrie.

„George Enescu — a arătat maestrul Jora — a fost un complex sufletesc fenomenal”. În tot drumul carierei lui nu s-a oprit niciodată: desăvîrșirea pe care o atinge la un moment dat devine o treaptă pentru viitoarele lucrări. Compozițiile sale reprezintă perfecțiunea prezentată sub diferite și mereu noi înfățișări.

Cele trei lucrări executate în concertul din 20 noiembrie au fost caracterizate de maestrul Mihail Jora drept trei puncte culminante ale evoluției artei enesciene. Sonata a II-a pentru vioară și pian, op. 6 este lucrarea prin care compozitorul devine el însuși (Enescu: Memorii) deși a fost scrisă numai la 18 ani. Sonata a III-a pentru vioară și pian în caracter popular românesc (1926) reprezintă o nouă fază a creației sale: materialul muzical e nou, forma în care se toarnă acest nou material e și ea nouă, iar suita op. 28 „Impresii din copilărie” pentru vioară și pian, scrisă în 1940, deci doi ani după Suita sătească, prezintă puncte comune cu aceasta din urmă. Autorul se îndepărtează de muzica „pură” și se apropie de muzica descriptivă, dar descrierile impresiilor copilăriei nu sînt un scop ci mijloc pentru a-și înveșmînta emoția.

Concertul care a urmat acestei introduceri a fost exe-

cutat de frații Gheorghiu „doi dintre cei mai dăruți interpreți ai generației tinere”, așa cum i-a caracterizat pe drept cuvînt vorbitorul. Unitatea desăvîrșită dintre pian și vioară, rezultatul evident al unor îndelungate strădanii, înțelegerea deplină a textului, căldura interpretării au fost viu aplaudate de auditori. Dovadă și bisarea în întregime a „Impresiilor din copilărie” și a părții a treia din Sonata a III-a pentru vioară și pian. Trebuie să remarcăm cu această ocazie și marele progres realizat de violonistul Ștefan Gheorghiu (muzicalitatea frazării, adîncirea inteligentă a unui text deosebit de greu de executat în special pentru vioară).

Cît despre Valentin Gheorghiu, unul dintre pușinii tineri în același timp pianist și compozitor, a susținut permanent cu înțelegerea unui muzician multilateral, pe fratele său Ștefan. Pe lîngă perfecțiunea tehnică ce îl caracterizează, Valentin Gheorghiu a adăugat și o interesantă concepție în interpretarea unor lucrări așa de redutabile. A reușit să imprime un accent prin care muzica lui George Enescu a devenit într-adevăr vie. Sobrietatea, discreția, dar și dinamismul acestei muzici au primit un echivalent în interpretarea ei.

Concertul din 28 noiembrie a repetat Sonata a II-a op. 6 și Suita op. 28 „Impresii din copilărie” în aceeași execuție, dar a adăugat din creația instrumentală a marelui nostru compozitor și Cvartetul nr. 2 op. 30 în re minor în execuția ansamblului compus din Valentin Gheorghiu — pian, Ștefan Gheorghiu — vioară, George Popovici — violă, Radu Aldulescu — violoncel.

Cvartetul nr. 2, op. 30 în re minor (1944) este însă o lucrare extrem de importantă pentru înțelegerea stilului ultimei perioade a creației lui George Enescu. De altfel, acest stil ar putea fi considerat ca începînd cu Sonata a III-a pentru pian (în special partea a II-a)

trecind prin Suita satească și suita „Impresii din copilărie” și afirmat pentru prima oară ca o nouă tendință în Cvartetul op. 30. Este evident că trăsături de stil foarte asemănătoare leagă mănunchiul de capodopere ca: Cvartetul cu pian op. 30, Cvartetul de coarde op. 22 nr. 2 și Simfonia de cameră. Nu este locul aici să facem o analiză amănunțită. Dar vrem să insistăm asupra unui aspect care ni se pare esențial pentru opera lui George Enescu. După părerea noastră, spiritul muzicii ultimei epoci din viața compozitorului, deși nu mai folosește un material muzical popular explicit, se integrează cum nu se poate mai bine și ajunge chiar să îndeplinească ceea ce am putea numi „spirit românesc” în muzica noastră cultă. În același timp însă, mijloacele „tehnice” folosite în elaborarea acestor lucrări sînt dintre cele mai actuale. Analizînd amănunțit Cvartetul nr. 2 op. 30 vom putea ajunge la o concluzie caracteristică stilului acestei epoci. Principiul „variației continue”, idealul celor mai îndrăzneți compozitori din secolul nostru, este realizat în Cvartetul op. 30 cel puțin pe două planuri: melodic și ritmic. Fără a sacrifica nimic întîmplării, improvizăției, melodia lui Enescu se centrează în jurul a 2—3 teme generatoare și folosind principiul ciclic se reinnoiește mereu prin variații melodice. Ritmul, deși de o varietate extremă poate fi totuși redus la un principiu unificator: în toată lucrarea nu găsim decît un număr relativ redus de figuri ritmice (rezultatul diviziunii metrului măsurii), dar felul de a le grupa prin nerepetarea figurilor identice

conduce la varietatea de care spuneam. Este un mod specific enescian de variație ritmică. (Am putea totuși, comparînd cu lucrările unor compozitori moderni, să găsim asemănări chiar de sensibilitate cu un Alban Berg sau să constatăm preocupări de variație ritmică, identice unui André Jolivet, așa cum se observă mai ales în lucrarea acestuia „Mana”. Dar desigur sub toate celelalte aspecte nu există apropieri între Enescu și Jolivet). În concluzie, întîlnim deci în acest Cvartet în același timp atît varietate cit și unitate și aceasta și în melodie, și în ritm. Rezultatul este o muzică veșnic nouă, mereu reimprospătată, deși toate figurile sonore sînt perfect coerente ansamblului. Ținînd seama că forma rămîne „clasică” (formă de sonată, lied etc.) Enescu atinge idealul artei contemporane rămînd pe cele mai autentice tradiții muzicale.

Execuția Cvartetului op. 30 a fost o reușită deosebit de valoroasă. Introducerea într-o formație de cameră de mult cunoscută a unui muzician de calitate lui George Popovici, interpretarea așa de specific „de cameră” a virtuozului Radu Aldulescu și contribuția valoroasă, pe care am semnalat-o mai sus, a fraților Gheorghiu ne-au dezvăluit pe deplin sensul operei lui George Enescu. Repetarea și sprijinirea unor asemenea inițiative vor conduce în curînd la înțelegerea și pătrunderea în conștiința oricărui amator de muzică a valorii neprețuite a operei enesciene.

ST. NICULESCU

○ seară de muzică veche

Publicul bucureștean a avut puține ocazii să cunoască muzica veche. Dacă uneori în programele unor soliști vocali sau ale unor coruri apăreau cîte o arie veche sau un madrigal, ele treceau aproape neobservate, fiind înecate într-un noian de piese romantice sau „moderne” — unele mai mult, altele mai puțin valoroase. În timpul acesta publicul nu era ajutat, printr-o alegere judicioasă a pieselor, să cunoască, pe o întindere mai mare, concepția estetică muzicală și stilul compozitorilor vechi, ca să nu mai vorbim de un mare număr de lucrări de înaltă valoare estetică care rămîneau în afara programelor de concerte bucureștene. Pe de altă parte, trebuie să amintim faptul că în formarea gustului muzical al publicului, vechii compozitori ar trebui să alcătuiască punctul de plecare. Dar nici în rîndul artiștilor noștri — și poate în special în rîndul tinerii generații — această muzică nu este mai cunoscută. Astfel, deseori auzim afirmîndu-se că muzica începe cu Bach și înaintea lui au existat cîteva precursori a căror valoare rămîne mai mult istorică și că operele fiind încă pline de stîngăcii, ei ar putea fi considerați în cel mai bun caz ca niște preclasici. Desigur că pentru a demonstra, celor ce susțin astfel de păreri, că pînă la Bach au mai fost cîteva culmi ale artei muzicale de care sînt legate valori artistice ce nu pot fi scotote inférieure valorilor muzicii născute în epoca clasicismului lui Bach, Mozart, Beethoven și că ceea ce ar părea ca o stîngăcie nu este decît un mod de mînuire a limbajului muzical (în acest caz de esență pur contrapunctică) corespunzător unei anume concepții despre viață și lume, este necesar ca această artă să fie cunoscută sub toate aspectele ei, lucru care nu se poate face decît prin audiții multe și repetate. Ca să arătăm importanța muzicii vechi pentru tinerii compozitori, ținem doar să amintim că ea este o înaltă școală de stil coral și de asemenea din punct de vedere al tratării modurilor, un punct de plecare plin de sugestii. Pentru acest motiv, conducerea Uniunii Compozitorilor a hotărît, anul trecut, înființarea unui cor de cameră, care prin activitatea lui să facă cunoscută muzica veche atît în rîndul compozitorilor cît și în sălile de concert. În public, prima manifestare în acest sens a avut loc în ziua de 18 noiembrie în sala Ateneului.

Avînd în vedere că acest program trebuia să se a-

drezeze unui public larg, în mare măsură necunosător al muzicii vechi, putem spune că marelui număr de lucrări din diverse epoci, țări și școli, era binevenit. Se putea astfel crea o vedere de ansamblu. Și într-adevăr s-a putut auzi muzică din școala niederlandeză (Kirie de Okeghem), madrigale engleze (Morley și Dowland), franceze (Claude le Jeune) și în fine, o lucrare din secolul al XVIII-lea „Stabat mater” de Pergolese. În plus, organistul Helmuth Plattner a interpretat un Ricercar de Frescobaldi și Passacaglia de Buxtehude. Dar alcătuirea atît de cuprinzătoare a programului a dus și la unele deficiențe. Astfel, compozitori de talia lui Palestrina sau Monteverdi figurau cu lucrări nereprezentative. Să nu uităm că pe lista operelor lui Palestrina figurează 93 de misse și mai multe zeci de motete, madrigalele rămînd ca un gen cu totul secundar în creația lui. De asemenea, putem sugera organistului Helmuth Plattner ideea de a cînta într-un concert un număr mai mare de Toccate și Ricercari (în special ni s-ar părea interesante cele cromatice din „Fiori musicali”).

Piesa cea mai emoționantă din prima parte a programului ne-a apărut „Kyrie eleison” de Jan Okeghem: un meșteșug serios pus în slujba unei autentice trăiri muzicale și care reușește să emoționeze și după 500 de ani de cînd a fost creată. Regretăm că s-a cîntat un singur fragment din opera marelui compozitor niederlandez din secolul al XV-lea.

Dintre madrigale, am reținut în special pe cel al lui Claude le Jeune pentru discreție și bun gust. De asemenea am găsit binevenite madrigalele lui Morley și Dowland, atît pentru plasticitatea lor cit și pentru faptul că ne fac cunoscută această latură a muzicii din epoca elisabethană, muzică cunoscută mai ales pentru piesele instrumentale scrise pentru virginal (strămoș al clavecinului). Maestrul Nicolae Rădulescu (strămoș al clavecinului). Maestrul Nicolae Rădulescu a arătat o adîncă înțelegere, care se împletește în mod fericit cu o bogată experiență în dirijarea acestor piese. Unica obiecție pe care o putem aduce corului este lipsa de acuratețe în intonații, defect care s-a observat numai în unele piese.

În partea a doua a programului s-a executat „Stabat mater” de Pergolese. Soliste vocale au fost Emilia Petrescu — soprana și Elena Cernei — alto; orchestra

de coarde a fost compusă din membrii Orchestrei Filarmice „George Enescu” iar continuo-ul a fost ținut la orgă de Helmuth Plattner. Mișcătoarea muzicii a lui Pergolese a fost executată cu multă înțelegere atât de soliste cât și de întreg ansamblul. Trebuie să subliniem sensibilitatea și căldura cu care au cântat solistele, calități indispensabile acestei muzici. De asemenea trebuie subliniată emoția cu care a cântat corul precum și integrarea perfectă din punct de vedere sonor a părții de orgă în ansamblu. Orchestra a avut momente bune, care însă nu scuză lipsa de omogenitate din anumite pasaje. Rezerve avem și în privința interpretării ariei de alto „Quae moerebat et dolebat”, a cărei indicație de tempo, Allegro moderato, nu înseamnă neapărat că trebuie cântată zglobiu; de altfel, solista ar fi trebuit să aprofundeze și textul care nu indică de loc un asemenea caracter. Și în special ne-a plăcut în această arie executarea staccato a primici optimi din grupul



și lucrul devenea direct supărător la optimea din octava

coboritoare de la „et tremabat dum videbat”



Trebuie să amintim că Pergolese nu pune semnul de staccato în cazul de față pe nici o notă.

Dirijorului îi putem obiecta unele decalaje de tempo care nu-și au rostul și care nu sînt menționate în edițiile fidele originalului. Astfel în „O quam tristis et afflicta” găsim că accelerarea tempo-ului de la „fuit illa benedicta” nu are nici un sens muzical. De asemenea accelerarea tempo-ului în aria „Eja mater fons amoris” la „fac, ut tecum lugeam” precum și încetinirea bruscă a tempo-ului din ultimile opt măsuri ale Allegro-ului „Pro peccatis suae gentis” erau nejustificate. Dar în afară de aceste amănunte, putem spune că piesa a căpătat viață în această interpretare și succesul de public a fost o răsplătă binemeritată.

AUREL STROE

Concerte dirijate de C. Silvestri la Ateneul R.P.R.

Cele două concerte ale Orchestrei Radio, dirijate de maestrul Constantin Silvestri în noiembrie trecut s-au impus prin programul excepțional pe care l-au prezentat, constituind un eveniment remarcabil în viața noastră muzicală din ultimul timp.

Ele vin să se adauge la lanțul frumoaselor realizări din ultimii ani ale dirijorului, căruia i-au adus o unanimă apreciere din partea iubitorilor de muzică romîni și străini, iar de curînd i-au atras și distincția de artist al poporului.

Printre artiștii romîni contemporani care contribuie neîncetat la ridicarea prestigiului artei noastre muzicale, maestrul C. Silvestri ocupă un loc de frunte prin bogata sa activitate atât în calitate de șef de orchestră cât și în aceea de compozitor.

Ceea ce îl caracterizează în afară de talentul său muzical, este o temeinică pregătire intelectuală, dorința permanentă de a-și îmbogăți cunoștințele, frămîntarea de a găsi drumuri noi către acel ideal pe care îl poartă veșnic cu sine un adevărat artist.

Ca dirijor, publicul din țară și de peste hotare l-a cunoscut ca pe un artist de o puternică sensibilitate și de o directă și categorică autoritate în fața orchestrei.

Toate aceste însușiri ale sale le-am recunoscut și cu ocazia celor două concerte simfonice prezentate recent cu orchestra Radio.

Programul primului concert care a avut loc la 1 noiembrie a. c., a cuprins: „Balada haiducească” pentru violoncel și orchestră de Paul Constantinescu, lucrare de o autentică inspirație populară, care se înscrie printre lucrările reprezentative ale genului concertistic la noi și care și-a găsit în Radu Aldulescu un fidel interpret, cele trei nocturne de Debussy („Nori”, „Serbări” și „Sirene”), finalul operei „Amurgul zeilor” de Wagner (solistă Ioana Nicola) și „Poemul extazului” de Scriabin.

Orchestra Radio a arătat progresele mari pe care le-a realizat în ultimul timp sub îndrumarea atentă a maestrului Silvestri. Nu am putut însă să nu remarcăm din nou că de multe ori, repetițiile ei sînt superioare ca realizări artistice concertelor propriu-zise, unde apare un colectiv puțin încheșat sau, în orice caz, neatent. Este cazul finalului din „Amurgul zeilor” și în special, al nocturnelor de Debussy, la care s-au produs decalaje destul de serioase prin intrările tîrzii, repetate, ale cornului englez. Aceasta a dus la

o enervare generală a orchestrei, făcînd să se piardă mult din farmecul poetic al lucrării.

Ioana Nicola a dat dovadă încă o dată de frumoasele calități vocale și interpretative pe care le posedă. Uneori însă a apărut copleșită de masele sonore orchestrale și nu a realizat dramatismul propriu muzicii lui Wagner.

În „Poemul extazului” de Scriabin însă și orchestra a reușit să se regăsească, dîndu-ne o frumoasă tălmăcire a acestei muzici pasionate, de puternice contraste.

Cel de-al doilea concert care a avut loc la 15 noiembrie a. c., a cuprins lucrări de muzică contemporană în prima audiere.

Lucrarea de preambul a fost „Variațiuni pentru două trompete, doi tromboni și orchestră de coarde” opus 54 de Marcel Mihalovici. Scrisă în 1916 această lucrare dovedește talentul și meșteșugul compozitorului, înscriindu-se ca o creație deosebit de interesantă, în ciuda inegalităților de stil pe care le prezintă.

Prin formația pentru care a fost scrisă și prin unele procedee contrapunctice de construcție, ea se integrează în acea tendință de clasicizare a muzicii moderne, tendință pe care o întîlnim la mulți dintre compozitorii contemporani occidentali.

Lucrarea cuprinde o introducere dramatică — tema (Andante semplice) expusă de violi, cu pronunțate intonații populare rominești, — care este prelucrată într-un număr de zece variațiuni.

Menționăm în special eforturile meritorii ale celor patru soliști de a rezolva problemele deosebit de dificile atât din punct de vedere al intonației cit și al ritmului.

Lucrarea următoare înscrisă în program a fost ciclul de patru lieduri pentru soprană și orchestră de R. Strauss, ultima creație a compozitorului.

Primele trei: „Primăvara”, „Septembrie”, „La culcare” au fost inspirate de versurile poetului Hermann Hesse iar ultimul, „In amurg” de versurile lui Eichendorff lucrări pline de lirism, de împăcare, de profundă meditație.

Soprana Selma Hollinger a redat cu finețe poezia ce se desprinde atât din textul cit și din muzica acestor cîntece, apărînd însă uneori copleșită de densitatea orchestrei straussiene, aceasta în special din cauza unei inegalități în emisie. Ar fi fost de dorit mai multă

atenție în ceea ce privește intonația, care nu întotdeauna a fost cea justă.

În continuarea programului, maestrul C. Silvestri ne-a oferit una din lucrările sale mai vechi, revăzută anul acesta: „Preludiu și fugă“ pentru orchestră, scrisă în 1938. Am regăsit aici pe același compozitor plin de fantezie, de umor, de o abilită științată instrumentală, pe care l-am cunoscut în piesele pentru orchestră de coarde, în Cvartetul nr. 2, în lucrările pentru pian sau în Sonata pentru vioară și pian.

Dând o viață cu totul nouă celor două forme specifice ale stilului clasic contrapunctic, compozitorul ne-a prezentat o muzică proaspătă, sănătoasă, antrenantă prin ritmica sa variată. Ea se integrează în seria lucrărilor deosebit de valoroase, reprezentative pentru noile tendințe ale muzicii românești.

Concertul ne-a prilejuit și prima audiție a unei lucrări deosebită de valoare, una din cele multe care, deși sînt intrate de zeci de ani în repertoriile marilor orchestre ale lumii și au căpătat deja vechime în tezaurul muzical mondial, nu sînt încă cunoscute la

noi: „Simfonia psalmilor“ de Strawinski. Scrisă în 1930, este opera cea mai reprezentativă a perioadei de neoclasicism a marelui compozitor, îmbinare fericită a procedeele muzicale moderne cu cele ale vechilor contrapunctiști. Se simte în ea prezența unui artist de o personalitate uriașă, de o puternică originalitate. Orchestra în care predomină suflătorii (din grupa corzilor păstrîndu-se numai violoncelii și contrabașii, la care se adaugă două piano și o harpă), realizează sonorități cu totul deosebite, îmbinîndu-se însă admirabil cu sonoritățile corului. Este o lucrare impresionantă prin măreția și simplitatea ei.

Dirijorul a pus în redarea întregului program pasiunea care îi este bine cunoscută, dîndu-ne ocazia unei adevărate desfătări artistice. Sperăm că manifestări de natura acestora se vor înmulți în viitor și că orchestrele noastre se vor preocupa mai mult de îmbogățirea repertoriului lor cu noi lucrări de muzică simfonică modernă, peste care nu se poate trece atît de ușor cu vederea.

REMUS GEORGESCU

Un succes al ansamblului artistic al S.P.C.

La 9, 15 și 27 decembrie pe scena Ateneului R.P.R. ansamblul de cor, orchestră și soliști al Sfatului Popular al Capitalei a abordat, cu succes, pentru prima oară, genul operei-concert. Publicul bucureștean, care are o veche și tradițională predilecție pentru spectacolele de operă, a primit cu deosebită căldură premiera operei „Cavaleria rustică“ de Pietro Mascagni.

Format — în general — din elemente mature și experimentate, corul a fost compartimentul cel mai bun al ansamblului. A cîntat fără note, cu o dicțiune clară, cu o bună omogenitate pe grupe de voci și pe ansamblul coral, cu o remarcabilă suplețe, simț ritmic și bună frazare, dovedind și o exemplară disciplină în scenă. În cea mai mare parte meritul revine dirijorului său Ștefan Mureșanu (dirijor adjunct Constantin Romașcanu). Sîntem convingiți că în viitor corul va putea răspunde noilor sarcini ale ansamblului. Este însă necesar să fie completat cu unele elemente (în special tenori) și să-și îmbunătățească neapărat tehnica imitației în registrul înalt. De asemenea este de dorit ca mimica coriștilor să nu fie încruntată cînd ei exprimă un conținut optimist.

În rolul Santuzzei am ascultat pe sopranele Maria Crișan și Victoria Olariu-Hacik. Ambele interprete au trăit cu multă intensitate sbuciumul tinerei țărănce siciliene. Maria Crișan este o cîntăreață dotată cu sensibilitate, cu o voce frumoasă, îndeosebi în acute. A impresionat prin accentele ei dramatice din „Romanță“ și duetul cu Turidu. Ea trebuie să-și corecteze dicțiunea și să fie mai atentă la dozarea eforturilor vocale pe parcursul întregii lucrări, ca și la păstrarea mai fermă, a tonului.

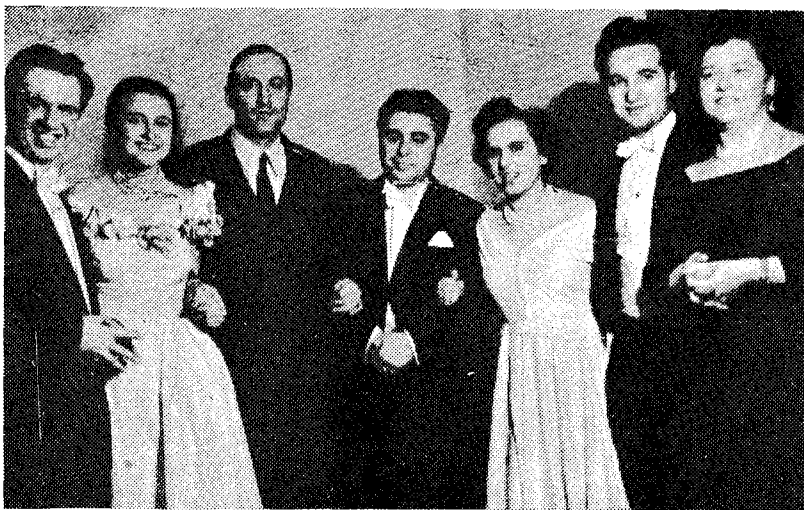
Victoria Olariu-Hacik posedă o voce puternică în toate registrele, dar acutele sale sînt de obicei lipsite de noblețe. Utilizarea uneori nepotrivită a portamentelor scade din valoarea interpretării sale.

În Turidu am ascultat pe tenorul Cornel Stavru. Tinărul cîntăreț, dotat cu o voce de mare calitate,

temperament și inteligență muzicală, a obținut un succes bine meritat. El a cîntat cu multă comunicativitate și căldură „Siciliana“, dificila arie care, prin țesătura ei prea înaltă constituie o piatră de încercare a tenorilor dramatici. Interpretul a dovedit o frazare deosebit de grăitoare, o replică scintietoare (în duetul cu Santuzza), dar a apărut cam obosit în ultimele măsuri din finalul operei („Addio alla madre“).

În același rol tenorul George Corbeni a început „Siciliana“ cu voce de o rară frumusețe, dar nu a susținut o intonație justă pînă la sfîrșitul ariei. El a pus mult lirism în interpretarea duetului cu Santuzza (spre deosebire de tenorul Stavru care a fost mult mai dramatic) și s-a realizat pe deplin la sfîrșitul operei, cînd a cîntat cu un suflu și o strălucire demnă de un mare cîntăreț.

În Lola, tinăra solistă a ansamblului S.P.C. soprana Victoria Drăgănescu, cu voce curată și emisie îngrijită, a cîntat cu gingășie aria „Flori dalbe de cireși“ iar mezzo soprana Olimpia Oancea, coristă a aceluiași ansamblu, deși emoționată, s-a achitat în mod conștiințios de același rol.



De la stînga la dreapta: Dan Iordăchescu, Victoria Drăgănescu, Emanoil Elenescu, Cornel Stavru, Victoria Olariu-Hacik, Iosif Conla, Speranța Modval-Stoica.

Baritonii David Ohanezian și Dan Iordăchescu, doi tineri în care, pentru calitățile lor artistice, punem mari speranțe de viitor, au interpretat pe Alfio. David Ohanezian a întrebuițat cu largă dărnicie vocea sa, de o intensitate și amploare excepțională. El a dat însă un contur în general lipsit de elasticitate personajului interpretat.

Dan Iordăchescu a cîntat cu voce suplă, rotundă, cu nuanță și frază aleasă, ca un cîntăreț experimentat, deși rolul nu i se potrivește complet. El ne-a înfățișat cu plasticitate un Alfio plin de viață, la început, apoi dornic de răzbunare, mai cu seamă în al treilea spectacol cînd a stăpînit mai bine rolul.

Mezzo-soprana Speranța Modval-Stoica a interpretat corect pe „mama Lucia”. Debitul său vocal a fost unori insuficient în grav.

Orchestra, într-o formație redusă, a vădit o muncă și o preocupare serioasă de a corespunde unui bun spectacol de operă. Ea va trebui completată la grupa coardelor. În general a cîntat curat, cu bun acordaj și a ținut seama de indicațiile dirijorului. La primele două concerte harpa a fost cam timidă, cu deosebire în „Siciliana”, cînd acompaniază singură pe Turidu (contribuind poate prin aceasta la distonarea tenorului George Corbeni) iar la al treilea concert a acompaniat într-un tempo prea obositor pentru interpret. În unele momente orchestra a acoperit pe soliști (în special pe Maria Crișan, în registrul mediu și grav).

Dirijorul Emanoil Elenescu, cu gesturi precise, cu multă grijă pentru un ansamblu destul de mare care ataca prima oară genul operii, a condus cu suficientă autoritate și competență. Apreciem favorabil strădania sa de a menține timpul din partitură și de a struni înclinația unor soliști care vor să realizeze interpretări „personale”, cu licențe „tradiționale”, dar îngăduite de textul muzical.

Cu mult temperament și dăruire de sine a condus al treilea concert dirijorul Iosif Conta, reliefînd bogăția melodică a operii și subliniind în mod deosebit momentele ei lirice. El a vădit o preocupare permanentă de a doza intensitățile sonore ale tuturor com-

partimentelor orchestrale. Unele deficiențe (tempo-ul puțin târăgănat la „Siciliana”, duetul Santuzza-Turidu, etc.) au relevat necesitatea mai multor repetiții cu soliști și orchestră.

Prezentarea orală, făcută într-o formă literară aleasă, la primul spectacol de actorul A. Pop Marțian iar la al doilea de actorul Alfred Demetriu, a căutat să înfățișeze acțiunea și conflictul dramatic și să înlocuiască lipsa decorurilor, costumelor și a mișcării în scenă. Credem însă că intervenirea prezentatorului din nou, cu 25 măsuri înainte de sfîrșitul operii, pentru ca, înlocuind o coristă (așa cum este în partitură), să anunțe că „L-a omorît pe Turidu”, este inoportună deoarece intrerupe emoția auditorilor. Această expunere a textului s-ar cere mult mai concisă.

Sîntem recunoscători Sfatului Popular al Capitalei pentru realizarea acestui gen de operă-concert și nădăjduim că în viitor ideea, îmbrățișată cu atîta căldură de interpreți și public, va fi dezvoltată și îmbunătățită. Formația artistică a S.P.C.-ului ar putea să devină o adevărată școală a tinerelor elemente, absolvenți ai conservatorului și o pepinieră de cîntăreți, atît de necesari teatrelor de operă din țară. Pe de altă parte dacă se va da toată atenția și grija pentru ridicarea nivelului tehnic-profesional al coriștilor, chiar din mijlocul acestora se vor putea selecționa soliști.

Ne îngăduim a sugera să fie cîntate — cu precădere — operele ce nu fac parte din repertoriul obișnuit al Teatrului de Operă și Balet al R.P.R., printre care și creațiile înaintașilor muzicii noastre; de asemenea creațiile compozitorilor preclasici și clasici, care ar putea contribui la formarea stilului interpretelor și la educația artistică a amatorilor de operă.

Se simte însă nevoia ca traducerea textelor literare să fie revizuite și corijate, fiindcă versiunea romînească a multor opere, ca și a „Cavaleriei rustice” nu respectă întotdeauna accentele și însușirile muzicale ale limbii noastre.

AL. COLFESCU

Orchestra de cameră a medicilor

„Arta nu admite amatorismul”, afirma cîndva un scriitor, subînțelegînd că practicarea la nivel înalt a artei cere prea multe eforturi pentru ca un neprofesionist să poată ajunge la ea.

Orchestra de cameră a medicilor ne-a dovedit încă o dată, cu prilejul concertului dat la începutul lunii decembrie, că artă amatoare nu implică în mod necesar diletanțismul și că pasiunea, dorința de împlinire a frumosului, pot înlocui cu deplin succes, experiența îndelungată.

Cu toate acestea, trebuie spus de la început că orchestra nu a dat același randament ca în festivalul Mozart, prezentat în vară, și aceasta din cauza unei alcătuirii greșite a programului, care a cuprins lucrări dificile, depășind posibilitățile (mai ales solistice) ale artiștilor, ca „La Follia” de Geminiani-Corelli, sau suita „Trei piese pentru coarde” de Silvestri — scrise pentru orchestră de coarde mare și nu pentru formație de cameră. Dacă vom adăuga „Serenada” de Dvorak, executată cu omiterea valsului și a scherzo-ului, ne vom da seama că organizatorii concertului și dirijorul s-au îndreptat spre un repertoriu de prea înaltă tehnicitate. A rezultat de aci o oarecare crispare în interpretare, determinată de scăpările execuției, pe care nu o întîlnisem în precedentă apariție publică a orchestrei.

Dacă am spus cele de mai sus, este tocmai pentru că sînt evidente calitățile acestei formații, un adevărat ansamblu de cameră ce se dispensează de justificările obișnuite ale artiștilor amatori. Într-adevăr, medicii muzicieni lasă să se întrevadă o aleasă cultură

muzicală și o ardoare de a „face” muzică în sensul cel mai înalt al acestui act.

Cu atît mai mult ar fi de dorit ca orchestra, pînă în prezent prima orchestră de cameră stabilă a țării noastre, să se îndrepte mai ales spre compozitorii clasici și preclasici, — un repertoriu vast și încă neexplorat, ce ar putea da interpreților și publicului satisfacția unor audiții prețioase și de calitate, recurgîndu-se la nevoie pentru unele părți solistice din concertii grossi, la soliști profesioniști. Așa s-a și procedat de altfel, cu invitarea organistului H. Gehan, solistul autoritar, impresionant mai ales prin forța armonică a execuției, al concertului în fa minor de Bach.

Dr. Mihai Constantineanu ne-a apărut același pianist fin, sobru, mozartian, dar poate puțin prea rece și dominat de un auto control poate prea riguros; a prezentat în primă audiție publicului bucureștean, Rondoul de concert în la major de Mozart.

Dacă orchestra medicilor a ajuns astăzi să conțene în viața noastră muzicală, este în mare măsură și un merit al dirijorului Mircea Cristescu, a cărui apariție rară pe podiumul Ateneului, reprezintă o reală diminuare a interesului oferit de concertele bucureștene. Mircea Cristescu a dovedit — făcînd abstracție de alcătuirea defectuoasă a programului — și în acest concert că este unul dintre cei mai dăruiți șefi de orchestră ai tinerei generații. Este singurul care a reușit să nu mai fie dominat de personalitatea interpretativă a lui Constantin Silvestri, și, învățînd totul de la maestrul său, să meargă cu pași siguri către o realizare a propriei sale viziuni artistice, bazîndu-se pe o tehnică

dirijorală de pe acum sigură și dotată cu o mare putere de sugestie.

Cele trei mișcări ale Serenadei de Dvorak au reliefat din plin și însușirile pedagogice ale tânărului șef de orchestră și maturitatea unei concepții muzicale, romantice, fără dulcегărie, robustă și echilibrată, fără uscăciune, după cum „La Follia” de Corelli-Geminiani și „Trei piese” de Silvestri l-au schițat, trecând peste imperfecțiunile de execuție, la fel de bun

în clasic ca și în modern, iar lucrările de Bach și Mozart l-au arătat ca un acompaniator atent și discret.

Concertul din decembrie al orchestrei de cameră a medicilor rămîne o experiență din cele mai exemplificatoare. Dacă vor ști, deducînd din această experiență, să-și speculeze cit mai bine posibilitățile, medicii muzicieni ne vor oferi cu siguranță seri de artă tot mai împlinite.

RADU GHECIU

Debutul lui Dan Iordăchescu la Teatrul de Operă și Balet

În generația actuală a tinerilor cîntăreți promovați de Conservatorul „Ciprian Porumbescu”, Dan Iordăchescu și-a dobîndit un loc de frunte.

El s-a afirmat de timpuriu avînd o frumoasă voce baritonală, în același timp un temperament sensibil și viguros, înclinat să se manifeste scenic. Paralel cu anii de studiu de la Conservator, unde a fost descoperit și îndrumat de profesorul Constantin Stroescu, Dan Iordăchescu a activat ca solist al Ansamblului artistic al Sfatului Popular al Capitalei.

Cel dintîi succes de seamă, care a atras atenția lumii muzicale și de peste hotare asupra lui, l-a constituit Premiul I obținut la Festivalul Internațional din 1953 de la Varșovia. Au urmat premiul dobîndit, un an mai tîrziu, la Concursul internațional Schumann de la Berlin, apoi Premiul I la Concursul internațional „Mozart” ținut în vara anului 1956 la Salzburg, cînd Iordăchescu s-a clasat în fruntea a 32 candidați, veniți din toate colțurile lumii, dînd cea mai bună interpretare operei marelui compozitor. Succesul care avea să îi aducă notorietatea mondială l-a obținut două luni mai tîrziu, cînd s-a clasat la Concursul Internațional de la Geneva, primul dintre 132 candidați. Insușirile sale vocale și interpretative s-au bucurat de aprecierea unanimă a juriului, publicului și criticii. Relevîndu-le, „Le

courier” din Geneva scrie, în numărul său din 1 octombrie 1956, între altele, următoarele: „Totul este de a ști să conduci după regulile artei un timbru atît de bogat de la natură, de a-l mlădia nuanțelor de expresie, de a-l plia exigențelor stilului. Din acest punct de vedere recitalul d-lui Dan Iordăchescu (București) este cel care a apărut cel mai convingător căci, la mijloace variate și cultivate cu gust, el asociază un sens stilistic diversificat cu subtilitate, care îi permite să abordeze, în spiritul lor propriu, pagini de Haendel, Schumann, Verdi și Mozart”.

În „Neue Züricher Zeitung” din 18 octombrie 1956 se spune: „Interpretarea lui Dan Iordăchescu a fost de fapt, punctul culminant al frumoasei seri (lied-ul de Mozart și Duparc, arii de Mozart și Gounod). Artistului, care dispune de o splendidă voce sonoră și egală, o tehnică perfectă și o artă interpretativă înaltă, îi putem prevedea, cu conștiința împăcată, pe baza celor ascultate (cele două arii nu puteau fi oferite mai expresiv) o carieră teatrală strălucită. Ovațiile publicului au indicat cu claritate că pentru numeroșii auditori, fideli din an în an acestor competiții, tînrul român care posedă un incontestabil meșteșug, a cucerit titlul de favorit”.

Debutul lui Dan Iordăchescu pe scena Teatrului de Operă și Balet (unde ar fi fost plăcut, pentru noi, să constatăm că este apreciat la justa-i valoare fără ajutorul a patru jurii internaționale) a însemnat un succes ce se cuvine subliniat. El a interpretat rolul lui Figaro, din „Nunta lui Figaro” de Mozart, cu naturalitatea unui artist obișnuit cu scena, bunele învățăminte de la maestrul Constantin Stroescu vădîndu-și o dată mai mult roadele. El s-a manifestat ca un adevărat artist care nu urmărește efectele „tari”, acutele puternice, de succes ieftin, ci cîntul expresiv, nuanțat, în mezza-voce care, alături de o dicțiune foarte clară, a redat explicit gîndurile și sentimentele personajului.

D. Iordăchescu a interpretat cu mult spirit cunoscuta arie „Vrea să danseze drăguțul conte”, relevînd cu o ironie subțire „curajul” cherubinului în celebra arie „Nu mai ești fluturașul din soare”.

Am apreciat la tînrul cîntăreț nu numai degajarea sa în scenă și eliminarea elementelor convenționale (cu care o seamă de interpreți obișnuiesc să „contureze” personajul) dar și chipul convingător în care a încheșat figura popularului personaj realizînd în monologul final din actul IV („Totul e gata, ora întîlnirii se apropie”) o culminație de o forță expresivă, demnă de cele mai importante scene lirice.

Aflîndu-se, în spectacol, alături de unii dintre cei mai de seamă artiști ai Teatrului de Operă și Balet cum sînt Arta Florescu, Șerban Tassian, Yolanda Mărculescu, Cornelia Gavrilesco, Maria Snejina, Gheorghe Ștefănescu, Blanche Adelstein, George Mircea, Valentin Loghin ș. a. — Dan Iordăchescu s-a integrat perfect acestui valoros ansamblu.

Conducerea muzicală a maestrului Alfred Alessandrescu (care a înscris de curînd 50 spectacole numai cu „Nunta lui Figaro”) este un model de competiță și de bun gust. Maestrul nu conduce niciodată fără partitură, deși o cunoaște pe de rost, ceea ce dă totdeauna o mare siguranță cîntăreților. Ținem să relevăm perfectul stil mozartian, respectat pe de-a-ntregul,



precizia de ceasornic a desfășurării spectacolului, menajarea tuturor momentelor cînt interpretii pot cînta expresiv, în piano.

Pentru vocea lui Dan Iordăchescu părerea noastră este că rolul nu este totuși cel mai potrivit, în grav, unde susținerea notelor fa și chiar sol, a fost reali-

zată uneori cu dificultate, cu o intensitate sonoră slabă.

Cu acest prilej îi vom face cîntărețului recomandarea să nu se mai întrebuițeze pe toate scenele și în toate împrejurările — lucru care ar putea să îi aducă o oboseală prematură a vocii.

J. V. PANDELESCU

Recitalul dat de Byron Colassis

Printre soliștii care ne-au vizitat țara, spre sfîrșitul anului trecut, a fost și violonistul Byron Colassis. El a dat, acompaniat de pianistul Ion Filionescu, un recital la Ateneul R.P.R.

Fost director al orchestrei simfonice a Radiodifuziunii și, în prezent, profesor la Conservatorul din Atena, Byron Colassis s-a dedicat carierei concertistice. Programul său a cuprins lucrări a căror bună execuție reclamă, în primul rînd, un virtuos al viorii: Tartini (Sonata „Trilul diavolului“ și „Temă cu variațiuni“) Mendelssohn (Concertul în mi minor) Paganini — Szymanovski (Trei capricii) ș.a.

Executînd aceste piese și încă altele, violonistul Colassis a dovedit că posedă un temperament ardent, meridional, că este animat de multă pasiune. Tonul său a apărut cald, vibrant și clar.

Alături de aceste însușiri însă, o preocupare mai consecventă pentru o frazare fără anumite libertăți (uneori de-a dreptul surprinzătoare) și pentru păstrarea stilului respectiv al lucrărilor ar fi ridicat, fără îndoială, mult valoarea interpretărilor sale.

În Larghetto afetuoso, de pildă, din Sonata de Tartini, am înregistrat unele lungiri ale frazei muzicale și îndulcirii de ton care în nici un caz nu erau de

natură să afirme noblețea celebrei lucrări. Alteori, dimpotrivă, în „Allegro ma non troppo“ din aceeași sonată, Colassis a trecut intempestiv peste fraza muzicală, tot așa cum finalul Concertului de Mendelssohn a fost redat într-o viteză exagerată. Dar nu este vorba numai de timpii propriu-ziși ai mișcărilor ci înseși de anumite fantezii personale asupra valorii notelor.

Byron Colassis a dat însă o justă și însuflețită interpretare unor piese mici ca Liebesleid de Kreisler, Dansurile spaniole de Joachim Nin, Habanera de Ravel și Dansul din „La vida breve“ de Manuel de Falla (oferite în supliment).

De un deosebit interes au fost pentru noi cele patru cîntece populare ale compozitorului grec Konstantinidis. Ele ne-au arătat atît posibilitățile largi ale folclorului grec de a fi folosit în formele evolute ale muzicii, cît și măiestria interpretativă a lui Byron Colassis.

Pianistul Filionescu, supus deseori la probe de viteză care depășeau posibilitățile practice ale execuției, a făcut acte de adevărată... bravură, cu atît mai mult cu cît nici nu va fi avut, poate, timpul material de a se pregăti prea bine.

I. NEAGU

Cvartetul Komitas

Cvartetul „Komitas“ din R. S. S. Armeană a întreprins un turneu de concerte în țara noastră, apărînd de două ori și în fața publicului bucureștean. Formație care numără trei decenii de existență, cvartetul se bucură de o largă reputație internațională, fiind cunoscut atît din concertele radio-difuzate și din înregistrări, cît și din turneele întreprinse în diferite țări europene. În programele concertelor date la noi de cvartet au fost incluse și lucrări ale compozitorilor armeni Komitas și Mirzoian, de care temperamentul interpretativ al muzicienilor a apărut cel mai apropiat. De Komitas au fost ascultate mai multe cîntece, unele cu caracter descriptiv, în aranjamentul lui Serghei Aslamazian-violoncelist în cvartet (Aslamazian a aranjat numeroase lucrări clasice și contemporane pentru cvartet de coarde). Numele lui Mirzoian nu ne era cunoscut pînă acum. Cvartetul său dezvăluie un compozitor stăpîn pe scriitura polifonică de cvartet, care folosește un limbaj ce-și vedește legătura cu folclorul armean. Lucrarea nu are tradiționala structură în patru părți ci este o mare temă cu variațiuni. Tema este plină de patetism iar cele cinci variații aduc schimbări mari de atmosferă. Melodiei nostalgice din a doua variație, i se opune vivacitatea de „perpetuum mobile“ a variației următoare iar impresia de duioșie a duo-ului viorilor din variația a IV-a nu poate fi ștersă de patosul

uneori grandilocvent al finalului. Acest cvartet a impus atenției ascultătorilor numele nou al talentatului compozitor armean Eduard Mirzoian.

Cu prilejul concertelor sale, cvartetul „Komitas“ a mai interpretat opere de Mozart, Beethoven, Ceaicovski, Grieg și Șostakovici.

În general se poate vorbi de un „stil“ al cvartetului, care-și pune pecetea asupra tălmăcirii unor lucrări



Membru cvartetului Komitas
Serghei Aslamazian (violoncel), Henric Talalian (violă), Avet Gabrielian (vioara primă), Rafael Davidian (vioara secundă)

ținând de stiluri foarte diferite. El este caracterizat printr-un temperament pasionat, o frumoasă omogenitate a sonorității ansamblului și o tendință spre o manieră concertistică mai degrabă decît spre una „de cameră“.

În ansamblu fiecare din instrumentiști își aduce aportul specific. Serghei Aslamazian — care pare a fi cel mai înțelept și profund dintre acești muzicanți — aduce muzicalitatea sa rafinată, gustul său ales. Henrik Talalian, tînăr altist, are o remarcabilă precizie în intonație, un sunet cald și învăluitoare și o indiscutabilă poezie în execuțiile părților soliste ce-i revin. Rafael Davidian asigură cu modestie artistică partea de violină secundă. Avet Gabrielian cîntă la vioara primă.

Temperament dinamic, el este animatorul ansamblului; o insuficientă grijă pentru puritatea intonației și tendința spre prea multă solistică în cadrul cvartetului umbresc însă aportul său.

Cvartetul „Komitas“ este unul din numeroasele ansambluri de acest gen din Uniunea Sovietică. Iubitorii de muzică de la noi au avut prilejul să admire și alte formații sovietice ca, de pildă, remarcabilele cvartete „Vuillaume“, „Borodine“, „Ceaicovski“ la care muzicalitatea, simțul stilului erau deopotrivă de perfecte ca și măiestria tehnică. Aceste formații stau măturie a înaltului nivel al cultivării cvartetului în U.R.S.S.

C. TEODORIU

Concertele lui Gerhard Puchelt

R eferindu-ne o dată la tonul etern festiv al afișelor O.S.T.A., remarcasem că „artiștii de valoare autentică nu au nevoie de o astfel de reclamă, iar celorlăți nu le ajută“. Dacă unele experiențe anterioare aruncaseră asupra concertelor „extraordinare“ stigmatul scepticismului, aparițiile pianistului Gerhard Puchelt pe estrada Ateneului, au reînnoit speranța că, într-un viitor apropiat, impresariatul de Stat ne va oferi, ca și la începutul stagiunii, manifestări muzicale cu adevărat excepționale.

Biografia artistică a pianistului Gerhard Puchelt, care a concertat pentru întia oară în țara noastră, înscris citeva date semnificative: îndelunga sa activitate de muzician de cameră (ca partener al lui Georg Kulenkampf), catedra de pian pe care o deține ca titular la celebra „Hochschule für Musik“ din Berlin sau decernarea în anul 1951 a unui premiu („Musikpreis“) pentru merite în domeniul artei. Dar cum este și firesc, mai mult decît toate acestea, contactul cu interpretările sale l-a impus pe Gerhard Puchelt în aprecierea ascultătorilor romîni, ca pe un artist remarcabil.

Stilul său clădit pe o complexitate de elemente emoționale și tehnice, se distinge prin citeva trăsături de bază. Înțelegînd muzica în desfășurarea, în curgerea ei neconținută, Puchelt reliefează cu o extraordinară mobilitate, dinamica și sensul emoțional al partiturii. La aceasta se adaugă un ascuțit simț al contrastelor din care rezultă caracterul mereu viu al interpretărilor sale: încordarea este de aceea continuă și cîntul său nu lincezește; platitudinea dispare cu desăvîrșire alungată de prezența mereu în prim plan a unei personalități artistice voluntare și conștiente. De acord sau nu cu concepția lui Puchelt asupra unei lucrări sau alteia, trebuie recunoscut însă că nimic din ceea ce face nu este întîmblător sau lipsit de bun gust. Pianistul își construiește interpretările cu mult simț al echilibrului și proporțiilor și fiecare amănunt este cu mîgălă șlefuit, minuțiozitatea neștirbind însă spontaneitatea și exuberanța lirică.

Deși Gerhard Puchelt nu cîntă prea „curat“ (desigur această deficiență nu este hotărîtoare) măiestria sa tehnică se ridică la nivelul unei riguroase științe pianistice. Sunetul brut este de o mare frumusețe, tușul de asemenea, iar din înfățișarea exterioară a jocului său pare că decurge și ținuta armonioasă a interpretării. Această știință pianistică a lui Puchelt se afirmă și în siguranța și autenticitatea cu care artistul abordează diferitele stiluri.

Astfel grațioasa Sonată K. V. 281 de Mozart, compusă în stilul instrumental propriu perioadei de tînetă a compozitorului (Salzburg — 1774) care se aila sub înriurirea lui Josef Haydn, și-a desfășurat poezia senină și transparența de la cele dintîi măsuri ale allegro-ului inițial, enunțînd prima temă (reliefață apoi cu iscusință de-a lungul unei dezvoltări destul de ample), pînă la visătorul Andante talmăcit în spiritul adnotației „amoroso“, de influență galantă, și sfîrșind cu zburdălnicia strălucitoare a Rondo-ului final.

Cîtă deosebire între această muzică surizătoare și izbucnirea pătimașă a celei mai clocotitoare mărturisiri schumaniene: Fantezia în Do major (opus 17). „Este ceea ce am scris mai pasionat“ — notase compozitorul*. Nostalgia dureroasă provocată de iubirea fără



speranță, ** zbciumul lăuntric, tînguirea sfișietoare și-au făcut loc în această destăinuire, căreia Puchelt i-a intuit sensul intim și răscolitor. Interpretarea sa a evidențiat încă de la năvalnicul început, urmat imediat de acea fermecătoare temă de vibrație schumaniană, tendința de subliniere a contrastelor (tendință uneori exagerată) dar care își găsește totuși justificarea în această operă romantică prin excelență.

Reliefarea contrastelor nu s-a limitat doar la un moment sau altul al lucrării contribuind la înțelegerea liniei mari a unității ei. Astfel dacă în construcția primei părți pianistul a pus în lumină caracterul liric și totodată frămîntarea „lamentației despre Clara“, în cea de-a doua interpretare a mers către o solemnitate și o vigoare nelipsită însă de ecouri zbciumate (re-

* Scrisoarea din 17 martie 1838.

** În anul 1836, an în care Schumann compune Fantezia, bătrînul Wieck interzisese corespondența între Robert și Clara.

marcăm aci abuzul de pedală), pentru a ajunge în final la acea libertate aproape improvizatorică atât de proprie stilului lui Schumann. Meritul lui Gerhard Puchelt este cu atât mai mare cu cât el a cântat cel mai bine cea mai valoroasă lucrare din program.

Avem rezerve asupra interpretării celebrului „Rondo capriccioso” de Mendelssohn-Bartholdy (oricât am trece cu vederea impuritățile, nu putem să nu le băgăm în seamă într-o lucrare de atât de scurtă durată, al cărei sens apare știrbit); cât despre cele trei cîntece fără cuvinte ale aceluiași autor, ele s-au bucurat de o tălmăcire plină de muzicalitate care le-a conferit farmecul lor sincer și direct.

Interesant este faptul că Gerhard Puchelt — un interpret atât de receptiv sensibilității romantice — consideră Variațiile lui Brahms pe o temă de Haendel mai mult în latura lor clasică, sobră, monumentală. De aci rezultă linia mare și unitară a interpretării care, de la expunerea extrem de simplă a temei și pînă la luga finală, păstrează de-a lungul unor variațiuni de caractere atât de diferite, aceeași decență și austeritate.

La numai două zile după recital, pianistul Gerhard Puchelt a concertat alături de orchestra simfonică Radio sub conducerea maestrului Alfred Alessandrescu. Spre deosebire de recital, asupra căruia nu au existat prea multe divergențe în rîndurile ascultătorilor, inter-

pretarea Concertului al III-lea în do minor de Beethoven, a iscat opinii deosebite. Pianistul alătură acestui concert, scris în anul 1800, mai mult primelor două, decît Concertelor 4 și 5, în care personalitatea titanului se afirmă deplin. Este adevărat că în totalitatea celor cinci, acest al treilea concert joacă rolul unei punți, pe care se întîlnesc elemente ale ambelor perioade. De aceea stilul mozartian al interpretării apare oarecum justificat. Totuși acea primă temă bărbătească, concisă, aproape eroică pe care se clădește mișcarea întîia, deschide larg perspectiva unei categorice evoluții a stilului beethovenian. Înălăturînd însă divergențele provocate de concepția concertului, să insistăm asupra acelor momente de rară expresivitate și inedită construcție cum sînt în special Coda ca și cadența primei părți, precum și meditația profundă a Largo-ului (cîntat mai lent decît de obicei).

S-ar mai putea vorbi mult despre măiestria lui Gerhard Puchelt în interpretarea unor piese mici oferite cu generozitate în „bis”, atât în recital cît și în concert. Să reținem printre acestea uluitoarea execuție a „Păsării profet” de Schumann și voioșia rustică a Imprompturilor lui Schubert.

Un muzician de serioasă concepție, care își sădește talentul și inspirația în pămîntul fertil al unei temeinice și multilaterale măiestrii instrumentale!

ADA BRUMARU



Note și Recenzii

Întîlnire cu Sviatoslav Richter

Au trecut mai bine de două luni de cînd am vizitat Moscova și Leningradul și în minte îmi stăruie încă, vii, amintirile artistice ale acestei călătorii. Deoarece, în vîlmășagul manifestărilor muzicale ale capitalei sovietice m-am interesat îndeaproape mai ales de școala pianistică, de ale cărei realizări, cu prea puține excepții, nu luasem cunoștință decît din înregistrări sau transmisii radiofonice, am căutat să cunosc mai îndeaproape pe reprezentanții ei cei mai de seamă. Am vizitat, la Conservator, clasa lui Heinrich Neigauz — sub îndrumarea căruia studiază pianiștii romîni Maria Cardaș și Gabriel Amiraș, — am reîntîlnit pe Iacov Zak — care se ocupă cu multă dragoste și de dezvoltarea artistică a lui Constantin Iliescu — și am intrat cu multă emoție în clasa octogenarului maestru Alexandr Goldenweizer. Nu pot uita atmosfera de seriozitate artistică ce domnea pretutindeni și nici modestia cu care studenții din anul întîii ca și aspiranții ori laureații concursurilor internaționale ascultă sfaturile profesorilor. Sînt de altminteri numai sfaturi de muzică; se vorbește de fraze, formă, concepție, și mai puțin de meșteșug. Problemele acestuia s-au rezolvat mai de mult, la școala medie.

Dacă învățămîntul pianistic mi-a arătat unele din aspectele acelei adevărate pepiniere de virtuozii care sînt conservatoarele sovietice, în schimb emoția artistică vie am cunoscut-o tot în sălile de concîrt. Recitalul lui Sviatoslav Richter a reprezentat una din acele revelații care îți se întipăresc în suflet pe viață. Am descris în altă parte cîte ceva din impresiile acelei seri de mare artă. Nu m-am putut resemna să mărginesc doar la atîta contactul meu cu acest inegalabil artist, ci l-am rugat să mă primească, deși mă simteam oarecum vinovat față de muzică, știut fiind că

Richter e complet absorbit de preocupările sale și nu-și acordă decît prea puțin răgaz. De la primul cuvînt, întîlnirea a fost acceptată și peste cîteva zile, exact la ora fixată, eram așteptat de marele pianist în cabinetul său de la „Marea sală a Conservatorului”.

Convorbirea s-a înfiripat pe nesimțite; Richter e de o modestie și de o amabilitate care te fac să uiți că ai în față pe unul dintre artiștii de seamă ai lumii. Spirit științific, în neconținută mișcare, nu te lasă să-l întrebî prea mult și abordează problemele în chip larg, cuprinzător.

Cunoșteam cîte ceva din repertoriul lui Richter și mi se vorbea mult, la Moscova, despre puterea de asemănare neobișnuită a acestui artist, care, după ce a epuizat literatura curentă a început să caute lucrări mai rar cîntate, dar nedreptățite, pentru a lumina publicului frumusețile lor ascunse. Din acest punct de vedere el reprezintă, prin deseale lui recitaluri, o adevărată „instituție” de cultură muzicală. L-am întrebat, deci, cam după ce criteriu își alcătuiește repertoriul.

— „În lume există foarte multă muzică bună pentru pian, și desigur în decursul carierei mele am studiat numeroase lucrări valoroase pe care le-am inclus în repertoriu. Chiar dacă le-am cunoscut mai de mult, pe măsura trecerii timpului le reiau, le refac. Problema repertoriului e însă și una de preferințe. Există desigur și multă muzică bună pe care personal nu doresc să o cînt. E o chestie de gust... exact ca în dragoste”.

— „Știu însă că tîndeji spre un repertoriu cît mai universal, care nu se limitează la o epocă sau un stil anumit.”

— „E adevărat. În ce privește pe compozitori, prin însăși natura lucrurilor ei trebuie să-și impună o anumită restrîngere, să-și făurească un limbaj cît mai

personal. Ca interpret, dimpotrivă trebuie să cauți să îmbrățișezi cât mai mult. Baza e desigur opera clasicii, dar se cuvine să cuprinzi totul. Mi se pare că noi trebuie să fim niște adevărați „Don Juani” muzicali, întrucât nu facem decât să redăm gândirea cât mai multor compozitori. Cred că idealul interpret e acela care, cîntînd lucrări foarte felurite, reușește să fie unul în Mozart, cu totul altul în Liszt și iarăși altul în Prokofiev”.

— „Totuși sint mari interpreți care au recurs la o anumită specializare. Cazul caracteristic mi se pare cel al lui Edwin Fischer, care e cu adevărat mare numai în Bach, Mozart, Beethoven, Brahms”.

— „Tipul de care am vorbit mai sus mi se pare cel ideal. Totuși am o mare prefuire și pentru alți artiști. E de ajuns să cînti bine un singur lucru pentru ca baza valorii reale să existe. În orice caz, prefer pe cei care interpretează în mod autentic anumite lucrări, decât pe cei care cîntă de toate, dar nesatisfăcător. În ce mă privește însă, am căutat să nu mă restrîng la un anumit gen”.

— „Care dintre pianiștii mondiali v-a impresionat mai mult?”

— „O să-ți vorbesc mai mult din cele auzite pe imprimări. Aș putea cita pe Horowitz, Cortot, Cassadessus, Gieseking. În sala de concert, însă, am ascultat puțin; o impresie puternică mi-a făcut-o Arthur Schnabel pe care l-am auzit la Odessa, cînd încă nu eram student. Nu pot uita cum a cîntat „Jardins sous la pluie” de Debussy. De asemenea, Egon Petri mi-a plăcut mult.

Fiindcă veni vorba însă de pianiști, îți spun drept că îmi place să ascult mai mult muzică de cameră și simfonică. Am atît de puțin timp pentru ascultat muzică, încît prefer să cunosc lucrări noi, și mă interesează mai mult aspectul compoziției, adică „ce se cîntă” și abia pe urmă „cum se cîntă”. De aceea mă duc în genere puțin la recitalurile pianiștilor, fiindcă ascult acolo lucrări pe care le cînt și eu. De pildă Schumann: am în repertoriu aproape toată opera lui pentru pian și atunci e desigur normal să mă intereseze mai mult audierea cvartetelor și a simfoniilor lui”.

— „Cred că manifestați un interes deosebit pentru creația contemporană...”

— „Da, și asta se explică prin faptul că întotdeauna caut ceva nou. Dintre compozitorii actuali îmi plac Hindemith, Stravinski, Bartok, Britten. Dar cunosc din păcate prea puțin și nu aș putea să-mi spun un punct de vedere valabil asupra acestei muzici. Trebuie să o cînt întii mai mult.

Din muzica sovietică, mă entuziasmează Prokofiev, Șostakovici. Cred că acesta din urmă e un mare simfonist; îi admir îndeosebi simfonia a VIII-a, pe care o consider capodopera lui”. (Același lucru l-am auzit spus și de H. Neigauz, cu o zi înainte).

— „Ați cîntat în ultima vreme multe lucrări de Bartok...”

— „Da, Bartok e foarte interesant. Ce am cîntat eu nu aparține însă ultimei lui perioade. Mi-a plăcut în special sonata pentru două pianе și percuție, pe care am executat-o cu concursul pianistului Vedernikov. Sint însă atras și de lucrările mai tîrzii. Bartok își are personalitatea lui aparte; mi se pare a fi un fantast al veacului al XX-lea care își poate găsi asemă-

nări cu romantici ca E. T. A. Hoffmann sau Schumann; din punctul acesta de vedere, dintre concertele lui pentru pian îmi place mai cu seamă al doilea.

E foarte interesantă această trăsătură specifică a fiecărui mare compozitor contemporan. Prokofiev, de pildă, e un spirit pozitiv, optimist, în timp ce Șostakovici e un frămîntat, iar Hindemith un clasic. Ceea ce cunosc de Hindemith îmi place foarte mult; anul acesta am proiectat să studiez prima lui sonată, o lucrare excelentă”.

— „Ce planuri concertistice aveți pentru actuala stațiune?”

— „Sint prevăzute opt concerte în care voi parcurge cea mai mare parte a creațiilor pentru pian ale lui Schubert și Liszt. Primul concert va fi dedicat lui Schubert, următoarele vor fi mixte, iar la sfîrșitul ciclului voi cînta cele două concerte și fantezia maghiară cu orchestră de Liszt. În concertele din mijlocul ciclului, vreau să cînt toate cele opt sonate de Schubert, lucrări care se execută foarte rar, deși după părerea mea nu sint cu nimic mai prejos decât cele ale lui Beethoven. Cel mai mult îmi place sonata-fantezie în sol major opus 78; e cea mai liniștită și însoțită”.

— „Din muzica sovietică, ce aveți în repertoriu?”

— „Cînt șase sonate de Prokofiev, dintre care pe unele le-am prezentat în prima audifție. De pildă a șasea, pe care ai ascultat-o în ultimul meu recital, am fost primul care am cîntat-o, după compozitor. Sonata a noua, pe care de asemenea vreau să o cînt în curînd, mi-e dedicată mie.”

Cînd Richter vorbește despre Prokofiev, se simte că cei doi mari muzicieni sovietici au fost legați prin fibre comune foarte adînci.

— „Dar din Șostakovici?”

— „Vreau să cînt șaisprezece din preludiile și fugile lui; sint piese foarte bune dar și foarte grele. De multe ori sint că le-am adunat lîngă mine și dacă nu le cînt în scurt timp se depărtează din nou. Sint lucrări care cer în studiu un efort tot atît de mare ca și sonata „Hammerklavier” de Beethoven. Aceasta o consider cea mai grea lucrare pentru pian, și deși am studiat-o multă vreme, nu mă hotărîsc să o cînt. E chiar mai grea decât „Wohltemperiertes Klavier”.

— „Din muzica contemporană, ce mai studiați?”

— „Voi cînta, sper în curînd, concertul pentru pian și orchestră de Francis Poulenc”.

Sfîrșitul convorbirii s-a referit la muzica romînească.

Richter și-a exprimat regretul de a nu cunoaște școala pianistică romînească. I-am vorbit despre muzica pentru pian a compozitorilor noștri creată în ultimii ani, și despre lucrările lui George Enescu, în special sonata a treia pentru pian care, prin stilul ei, mi s-a părut deosebit de apropiată artei interpretative atît de colorate și subtile a muzicianului sovietic. Richter s-a declarat foarte bucuros să o cunoască.

Înainte de a-mi lua rămas bun, am exprimat speranța tuturor muzicienilor și publicului romîn de a-l avea în mijlocul lor.

— „Cu mare plăcere voi veni la dumneavoastră, mai cu seamă prin mai, iunie 1957, cînd poate voi fi mai liber”.

Dacă dintr-o simplă dorință exprimată într-o convorbire vizita lui Richter la noi ar deveni un fapt, ne-am bucura cu toții din inimă.

ALF. HOFFMAN

Scrisoare din R. S. S. Moldovenească

CINCI ANI DE LA MOARTEA LUI ȘT. NEAGA

Ștefan Neaga, de la a cărui moarte s-au împlinit la 30 mai 1956, cinci ani, s-a născut la 7 decembrie 1900 la Chișinău, în familia lăutarului Timoftei Neaga, de la care a primit primele noțiuni de vioară și un taraful căruia a cântat încă din frageda copilărie.

Mai întâi studiază particular pianul, apoi urmează cursurile Școlii muzicale din Chișinău. Mai târziu studiază pianul și compoziția la Conservatorul din București și compoziția la „Ecole normale de musique” din Paris.

Legătura sa cu muzica populară se întărește și mai mult în anii în care Ștefan Neaga face parte din vestitul taraf al apreciatului violonist Grigoraș Dinicu, ca acompaniator și solist la pian.

În anul 1934 îi se acordă premiul „George Enescu” pentru compoziție.

În anul 1940 se întoarce la Chișinău unde ocupă posturile de director adjunct al Conservatorului de Stat și docent la catedra de compoziție.

Încă din tinerețe activitatea de interpret face loc și celei de creator, activitate în care Ștefan Neaga, pe măsura trecerii timpului, își dezvoltă măiestria sa profesională. Dacă în anii tinereții unele influențe din afară au umbrit personalitatea sa componistică, cu timpul creația sa muzicală a început a se inspira din dragostea pentru oamenii și meștegurii natale, hrănindu-se din melodiile folclorului moldovenesc.

Dintre compozițiile sale cităm: „Fantezia moldovenească” pentru vioară, pian și orchestră de coarde, „Doina” pentru oboi și orchestră simfonică, cîntecul „Du-te, du-te dorule”, „Improvizație” și „Horodînca”, pentru vioară, Imnul de Stat al Republicii Socialiste Sovietice Moldovenești, „Poemul despre Nistrul”, lucrare simfonică programatică în

care înfățișează lupta pentru eliberarea patriei. Fără a recurge la citate din folclor, Neaga creează melodii care denotă trăinicia legătură a compozitorului cu muzica populară moldovenească. Urmind mai departe același drum sănătos, Ștefan



Ștefan Neaga

Neaga dă la iveală Concertul pentru vioară și orchestră în la major, cantatele „Ștefan cel Mare” și „25 ani ai R.S.S.M.”, pentru soliști, cor și orchestră simfonică precum și oratoriul „Cîntecul Renașterii”. Aceste lucrări ne dezvăluie cele mai valoroase laturi ale creației sale: coloritul național și pregnanța expresivitate a limbajului armonnic și melodic, situându-l pe compozitor la un loc de frunte al muzicii moldovenești.

OPERA „GROZOVAN” DE DAVID GERȘFELD DIN CHIȘINĂU

Reprezentarea operei „Grozovan” la începutul activității Teatrului de operă, balet și dramă „Pușkin” din Chișinău, a constituit un eveniment deosebit pentru cultura și arta Republicii Socialiste Sovietice Moldovenești.

Scrisă pe libretul poetului Vladimir Russu, muzica lui David Gerșfeld, maestru emerit al artei din R.S.S.M., este pătrunsă de specificul creației populare, tratând tema istorico-socială a luptei haiducilor împotriva cotropitorilor țării, greci, fanarioți și boerilor băștinași. Evenimentele istorice, păstrându-și noul lor dramatic, se împletesc cu linia lirico-romantică a eroilor principali. Grozovan, fost logofăt la curtea boierului Manolache, apoi conducătorul haiducilor, este îndrăgostit de Flonica, fată simplă din popor, dusă în robie la curtea boierului. Dar Grozovan este iubit de Roxanda, fiica lui Manolache, care în deznădămintul operei îl ucide.

Muzica lui Gerșfeld reușește să contureze pe eroul principal în aria „Codrule, codrule”, dezvoltându-i firea lirică. Elementul eroic este realizat în cîntecul haiduceesc „Codru-i frate cu haiducul”. Lagărul turcesc este desenat printr-o temă orchestrală aspră, uscată.

Demne de relevat sînt: scena țăranelui turmentat, scena hangiuului (iscoada turoilor) și scenele de masă ale țărănilor (corul țărănilor robiți, cu intonații de boceț, scena sărbătoarei populare, cu ecouri din datinile bătrîne și scenele haiducești, întemiate pe tema voinicească a haiduciei lui Grozovan).

Opera a fost interpretată de tînărul colectiv al teatrului, alcătuit — în mare parte — din absolvenții și studenții Conservatorului de Stat din Chișinău.

E. TCACI

Publicații ale Institutului de Folclor apărute în 1956

Încă de la înființarea sa în anul 1949, Institutul de Folclor și-a propus să urmărească, prin cele trei secții ale sale — muzicală, literară și coregrafică — pe de o parte culegerea creațiilor populare, iar pe de altă parte valorificarea acestor culegeri prin studii de specialitate și publicări de material. În afară de aceasta, Institutul a prevăzut în planul său revalorificarea unor culegeri vechi de folclor, precum și elaborarea unor metode necesare predării științifice a unor instrumente populare la școlile elementare și medii de muzică și la școlile de artă populară.

Rezultatul eforturilor specialiștilor Institutului în aceste diferite direcții de activitate a început să se vadă încă din anul 1953 cînd au apărut primele publicații.

Anul 1956 s-a soldat — în afară de unele mici studii — prin apariția la Editura de Stat pentru Literatură și Artă a șase publicații: două metode, o monografie a instrumentelor populare și trei publicații de material muzical. Cum pînă în prezent nu s-a scris nimic în țară despre aceste publicații — în străinătate au apărut despre ele unele mici note — ne propunem să facem o scurtă prezentare a lor. În însemnările noastre, nu vom ține seama de ordinea apariției, ci de specificul acestor publicații.

1. — Constantin Zamfir și Ion Zlotea. Metodă de cobză.

Este pentru prima dată cînd apare o asemenea metodă la noi. De altfel, după cîte știm, o metodă de acest fel

n-a mai apărut nici la popoarele din jurul nostru, la care întîlnim cobza.

Metoda are două părți distincte. În prima parte se urmărește însușirea tehnicii ambelor mîini, iar în partea a doua însușirea diferitelor tonalități, a dezvoltării posibilităților armonice, a pozițiilor cobzei, a diferitelor acompaniamente etc.

Bazindu-se în întregime pe specificul de execuție lăutăresc, care este împins mai departe pe calea dezvoltării, se înțelege că metoda nu prezintă numai un interes didactic, ci și unul folcloric, deoarece ne prezintă pe larg așa-numitele „șituri”, formule ritmico-armonice de acompaniament.

Metoda poate fi de un real folos și pentru creatorii cuși care vor să scrie pentru acest instrument popular.

2. — Constantin Gh. Prichici. Metodă de țambal.

Dacă în R. P. Ungară s-a ajuns mai de mult la elaborarea unei metode de țambal, la noi — unde instrumentul se găsește numai în mina lăutarilor profesioniști — apare pentru prima dată.

Metoda este proiectată pentru două volume. În acest prim volum se pun problemele cunoașterii și însușirii tehnicii instrumentului, urmînd ca în volumul al doilea cunoașterea posibilităților tehnice să fie împinse spre perfecționare.

În general, lăutarii noștri dispun de o mai mare agilitate la mina stîngă decît la dreapta. Autorul urmărește în metoda sa o egală dezvoltare a ambelor mîni.

Ca și metoda de cobză, metoda de țambal se axează în întregime pe cîntecul nostru popular. Și aici ni se prezintă diferitele „țîituri” folosite de țambalagii populari.

Compozitorii care vor să scrie pentru țambal pot găsi în această metodă un ghid prețios în ceea ce privește cunoașterea posibilităților tehnice ale instrumentului.

3. Tiberiu Alexandru. Instrumentele muzicale ale poporului român.

Este prima monografie mai dezvoltată și cuprinzătoare a diferitelor instrumente folosite de poporul nostru, începînd cu cele mai simple, pe care țăranul și le confecționează singur din materialul ce-i stă la îndemînă, și terminînd cu cele de fabricație care au devenit populare nu numai datorită răspîndirii lor mari ci adaptării la specificul de execuție al instrumentiștilor noștri populari.

Pentru fiecare instrument în parte se face o descriere amplă, se aduc diferite date istorice, se arată posibilitățile tehnice ale instrumentului.

Înainte de a se prezenta instrumentele, ni se vorbește de rolul și rostul acestora în viața muzicală a poporului nostru, și ni se prezintă pentru prima dată o clasificare științifică a instrumentelor populare.

Ca ilustrare a posibilităților tehnice ale diferitelor instrumente, volumul cuprinde un număr de 80 exemple muzicale, aparținînd mai tuturor genurilor creației noastre populare. Exemplele sînt

următe de note în care ni se dau informații asupra execuțiilor respective.

După un scurt rezumat în limbile rusă și franceză, urmează un bogat material ilustrativ care înfățișează în primul rînd instrumente și interpreți populari.

La baza monografiei stă un foarte prețios material informativ cules pe teren în rîstimp de aproape 20 de ani.

Lucrarea poate interesa în egală măsură pe compozitor, pe specialist ca și pe omul de cultură.

4. 100 melodii de jocuri din Ardeal. Volumul este alcătuit de Rodica Weiss și Pascal Bentoiu.

Publicația urmărește să acopere întregul repertoriu de jocuri al Ardealului. În ea se reflectă marea diversitate a jocului ardelean, precum și aria de circulație mai mare sau mai mică a unora dintre jocuri.

Din numărul de 100 melodii, 61 sînt transcrise după documente sonore, iar restul sînt luate din publicații și colecții ale altora, care se află la Institut. Explicația folosirii și a altui material decît cel înregistrat este lipsa de culegeri pe întreaga suprafață a Ardealului.

Melodiile transcrise sînt date la înălțimea la care au fost executate. La fiecare joc se indică instrumentul din care s-a cîntat. Acest lucru este de importanță deosebită intrucît ne putem explica anumite particularități ale melodiilor care se datoresc tocmai posibilităților tehnice ale instrumentelor la care au fost executate.

Importanța publicației este indiscutabilă deoarece oferă o compozițiilor o bogată sursă de inspirație, ansamblurilor artistice de o mare posibilitate de a-și îmbogăți repertoriul cu piese noi și variate, specialiștilor posibilitatea de a cerceta mai bine varietatea stilistică a melodiilor ardelenice, precum și legătura strînsă dintre melodie și sursa sonoră. În afară de aceasta, colecția contribuie la rezolvarea problemei ritmului de învîrtită, care a dat destulă bătăie de cap diferiților culegători, cu toate că Bela Bartok o rezolvase oarecum.

5. Constantin Gh. Prichici. 125 melodii de jocuri din Moldova.

Colecția cuprinde material numai din trei regiuni: Suceava, Iași și Bacău. Acest lucru, ca și numărul inegal de melodii din regiunile amintite — reg. Suceava deține 56% — vorbește suficient de clar despre golurile mari în culegerile de folclor moldovenesc.

Autorul ne dă în prefață o serie de informații prețioase în legătură cu circulația și frecvența diferitelor jocuri.

Ca și colecția de mai sus, cea de față se adresează afit compozitorilor, care pot afla aici izvor de inspirație, cit și formațiilor artistice de amatori. Specialistului, colecția îi oferă un nespus de valoros material referitor la preluarea unor jocuri de la diferite popoare și din creația cultă, precum și la felul cum aceste jocuri au fost adaptate specificului românesc și moldovenesc.

6. Vechi cîntece de viteji.

Volumul este alcătuit de Al. Amzulescu și Gh. Ciobanu, iar prefața semnată de Sabin V. Drăgoi.

Este o antologie cu temă care intrunește laclaltă piese ce se apropie prin conținutul lor eroic și prin natura lor epică. Colecția conține: Colinde (5), balade (18) și doine haiducești (3).

În prefață se face o destul de cuprinzătoare prezentare a acestor trei genuri. Tot aici ni se arată pe larg cum se desfășoară o baladă, care este rostul preludiilor și interludiilor instrumentale, în ce constă recitativul de baladă și așa-numita „băsmire” acel parlato specific baladelor, cum se ajunge la destrămarea baladelor, care este rostul cîntărețului popular în realizarea baladei etc., etc.

Este prima publicație care conține un număr atît de mare de balade transcrise după documente sonore. Ceva mai mult, această colecție conține pentru prima dată o baladă transcrisă în întregime. De aici se poate vedea care sînt mijloacele și procedeele folosite de interpretul popular în realizarea baladei cu stilul ei recitativ liber.

Socotim că nu mai este nevoie să atragem atenția asupra importanței lucrării, deoarece conținutul ei ne scutește de acest lucru.

Am prezentat mult prea pe scurt cele șase publicații de mai sus. Fiecare dintre ele merită o recenzie amplă. Sperăm că acestea nu vor înfriză.

GH. CIOBANU

Tipărituri ESPLA în anul trecut

Dacă răsfoim tipăriturile muzicale apărute în cursul anului 1956, putem constata că Editura de Stat pentru Literatură și Artă a realizat un vădit progres atît din punct de vedere al cantității cit și al calității lucrărilor.

Tipăriind muzică simfonică, lucrări de muzică de cameră instrumentală și vocală, coruri, muzică ușoară, muzică de operetă precum și o serie de materiale didactice, (atît de necesare învățămîntului muzical), lucrări de muzicologie, lucrări de coregrafie și prețioasele colecții ale Institutului de Folclor, ESPLA a reușit să satisfacă, în anul ce a trecut, în mare măsură, cerințele mereu

crescînde ale vieții muzicale din țara noastră.

Astfel au apărut în genul muzicii simfonice o serie de creații cunoscute publicului din concerte și audițiile de la Radio și care au intrat definitiv în repertoriul orchestrelor simfonice. Dintre acestea menționăm: „Suita românească nr. 1” de Iuliu Mureșanu, „Concert pentru flaut și orchestră de cameră” de Ludovic Feldman (partitura de orchestră și reducția pentru flaut și pian), „Concert pentru pian și orchestră” de Sabin Drăgoi, (partitura de orchestră și reducția pentru două pian) „Preludiu simfonic” de Ion Dumitru

trescu, poemul simfonic „Acteon” de Alfred Alessandrescu, suita simfonică „Povești din Grui” de Marțian Negrea, „Cîntece pentru Republică” de Nina Cassian, suita pentru orchestră „Ogoare noi în lunca Prutului” de Sergiu Natra, reducția pentru vioară și pian a „Poemului concertant pentru vioară și orchestră” de Ludovic Feldman.

În domeniul muzicii de cameră instrumentală au fost tipărite lucrări valoroase ce aparțin atît unor maeștri consacrați ai muzicii romînești cit și tinerilor noștri compozitori. Iată cîteva din titluri: „Sonata pentru violă și

pian" de Mihail Jora, „Miniaturi pentru pian" de Sabin Drăgoi, „Cvintet pentru coarde și pian" de Alfred Mendelsohn, „Concert pentru orchestră de coarde" de Sigismund Toduța, „Trei piese pentru orchestră de coarde — opus 4 nr. 2" de Constantin Silvestri, „Trio rustic pentru vioară, violă și violoncel" de Ion Ghiga, „Cvartet de coarde în sol minor" de Nicolae Butiliu, „Trio pentru pian, vioară și violoncel" de Valentin Gheorghiu, „Cinci piese românești pentru pian la patru mâini" de Ana Severa Benția, „Sonata pentru violă și pian" de Dumitru Capoianu, „Șase capricii în stil rominesc pentru vioară solo" de Vasile Filip, „Trio pentru vioară, violă și violoncel" de Cornel Țăranu, „Preludiu pentru pian" și „Preludiu, Interludiu, Postludiu" de Bogdan Moroianu, „Rondo pentru pian" de Petra Carmen, „Sonatină pentru vioară și pian" de Erwin Junger.

Muzica de cameră vocală se remarcă prin următoarele lucrări tipărite: „Cinstece pe versuri de Tudor Argezi" de Mihail Jora, „Patru madrigale pe versuri de Mihail Eminescu pentru cvartet vocal și pian" de Paul Constantinescu, „15 lieduri pentru voce și pian" de Diamandi Gheciu, „Miorița — șase teme ale baladei pentru cvartet vocal și pian" de Tiberiu Brediceanu, „12 cinstece pentru voce și pian" de Radu Drăgan, „Dalok" de Max Eiskovits.

Ținând seama de cerințele mari ale diferitelor formații corale existente în țara noastră, ESPLA a tipărit o serie de broșuri, bine întocmite, cu piese corale. Astfel au apărut în volume separate sub titlul de „Coruri" creațiile unor compozitori ca: Mihail Jora, Ion Morozov, Darius Pop, Gheorghe Bazavan, Liviu Comes, Nicolae Ursu, Gheorghe Deriețeanu, Vasile Timiș, Radu Paladi, Nicolae Lighezan. De asemenea au fost editate caiete de cinstece și coruri conținând piese ale mai multor compozitori: „Culegere de cinstece românești" (Caietul 3), „Culegere de cinstece și coruri maghiare" și „Culegere de cinstece și coruri în limba idîș". Muzica pentru copii este reprezentată prin două colec-

ții: „Printre flori" și „Cravata roșie" și patru caiete de cinstece și coruri la una, două și trei voci cu sau fără acompaniament de pian aparținând lui Corneliu Mereș, Lucian Teodosiu, Dumitru Stancu și Max Eiskovits.

Lipsa destul de vădită de material didactic muzical a făcut necesară editarea unor titluri destinate învățămîntului. Dintre cele apărute pînă în prezent menționăm: „Solfegii" de Victor Iusceanu, „Studiul violoncelului" de Dimitrie Dinicu, „Mică metodă de pian și studii pentru pian" de Maria Cernovodeanu, „Metodă de acordeon" de Mișu Iancu și Petre Romea, „Studii progresive pentru vioară op. 5" — „Game și arpegii în duble coarde" de Emil Cobilovici. Pentru maestrul de cor a apărut lucrarea „Dirijorul de cor" de Ion Vicol, Zeno Vancea, Alexandru Tiberiu și Ion Marian. De asemenea a fost tipărită lucrarea alăt de necesară dansatorilor și maestrilor de dans: „Jocuri din Banat" de Gh. Popescu-Judeș, însoțită de ilustrații și muzica respectivă. Pentru cunoașterea și studierea instrumentelor populare românești s-au editat două studii: „Metoda de țambal" de C. Prichici și „Metoda de cobză" de C. Zamfir și I. Zlotea. Tot în cursul anului 1956 a apărut o lucrare importantă în ceea ce privește instrumentele populare: „Instrumentele muzicale ale poporului român" de Tiberiu Alexandru.

Deosebit de valoroase pentru studiul cintecului popular sînt cele trei colecții: „Vechi cinstece de viteji", „100 melodii de jocuri din Ardeal" și „125 melodii de jocuri din Moldova".

În domeniul muzicologiei au fost tipărite trei lucrări comemorative: „George Enescu și opera sa Oedip" de Lucian Voiculescu, „Enescu" de Tudor Andrei și „Bela Bartók — Însemnări asupra cintecului popular". Prin acestea se pune la dispoziția cititorului un bogat material documentar, el constituind în același timp un început meritos în popularizarea vieții și creației a doi muzicieni de valoare universală.

În anul 1956 s-a tipărit pentru prima oară în întregime o operetă sub

forma de reducere pentru voce și pian și anume „Lăsați-mă să cînt" de Gherase Dendrinu. În ceea ce privește muzica distractivă și de dans, au văzut lumina tiparului aproximativ 60 piese pentru voce și pian.

O preocupare deosebită a editurii o constituie tipărirea lucrărilor lui George Enescu. Apariția lor dau posibilitate muzicienilor să cunoască pe George Enescu, să-i cerceteze îndeaproape creația și totodată să tragă învățăminte prețioase. Astfel au fost editate în anul 1956, în condiții grafice excepționale, următoarele lucrări de George Enescu: „Șapte cinstece op. 15" pe versuri de C. Marot, „Simfonia concertantă op. 8", „Konzertstück", „Rapsodia română nr. 1 — op. 11", „Sonata întâia pentru pian și vioară op. 2", „Sonata a doua pentru pian și vioară op. 6", „Sonata a treia pentru pian și vioară op. 25", „Variațiuni pentru două pian", „Cantabile și Presto pentru flaut și pian", „Suita pentru pian op. 10", „Legenda pentru trompetă și pian", „Allegro de concert", cinstecele „Galop", „Deșert" și „Suspin" și „Suita în stil vechi pentru pian".

În viitor editura va urmări tipărirea unui număr și mai însemnat de lucrări care să acopere pe cit posibil lipsurile ce s-au făcut simțite în literatura noastră muzicală. De asemenea, se tinde ca în anul ce vine să se îmbogățească și mai mult fiecare sector în parte cu titluri noi, cu lucrări din ce în ce mai valoroase și prezentate într-o formă cit mai perfectă. În această privință s-a ajuns pînă în prezent la realizări îmbucurătoare în special în ceea ce privește unificarea scrierii muzicale după un procedeu grafic universal și prezentarea cit mai atrăgătoare a tipăriturilor.

Este pe de altă parte necesară sporirea grijii și din partea compozitorilor care, prezentînd lucrări scrise cit mai clar și corect din punct de vedere ortografic, vor da un ajutor prețios editurii în munca de tipărire.

TITUS MOISESCU

Cronica discului

CONCERT DIRIJAT DE CONSTANTIN SILVESTRI: Simfonia „Sibiană" (Bruckenthal) de Joseph Haydn; Sarabanda „Giga, Badinerie de Archangelo Corelli; Uvertura la „Nunta lui Figaro" de Wolfgang Amadeus Mozart. Orchestra simfonică a Radiodifuziunii. Disc „Electrecord", microsillon, turaj 331/3, nr. 2 MTS 3—4.

În fruntea orchestrei simfonice Radio, Constantin Silvestri ne prezintă pe acest disc una din laturile talentului său interpretativ, legată de talmăcirea lucrărilor clasice prebeethoveniene. Este o idee fericită de a fi ales pentru un disc cu o asemenea tematică și simfonia „sibiana" lucrare despre care s-a crezut într-un timp că ar fi fost descoperită și reconstituită la noi și care, de aceea, este

puțin și „a noastră". (Nu ne indoim că într-un viitor disc microsillon, Constantin Silvestri, fidel sie însuși ca propagator pasionat al muzicii românești va prezenta un concert cu lucrări ce sînt întru totul ale noastre).

Pecetea stilului interpretativ silvestrian este vizibilă din capul locului în acel dinamism sigur și precis, din care nu lipsește expresia lirică din „Allegro molto". În acest stil întîlnim elemente ale tradiției toscaniniene asimilate însă de sensibilitatea profund originală a lui Silvestri. Orchestra Radio este remarcabilă... Ornamentica fină a simfoniei este redată precis, sigur. Debussy spune că din felul greoi de a se reda uneori muzica lui Bach s-ar părea că interpretii fac să apese asupra notelor

povara deceniilor care s-au scurs de la creșterea lor.

Orchestra Radio, dirijată de Constantin Silvestri, în talmăcirea muzicii clasice apare mai suplă decît de obicei. Cele mai reușite înregistrări sînt Allegro molto și Presto.

Cele trei piese de Corelli sînt de mult un „cal de bătaie" al lui Constantin Silvestri. Ritmul sarabandei susține o muzică de un farmec poetic nedezmințit, redată cu noblețe și rafinament de interpreți. „Giga" cu frazarea ei alăt de specific silvestriană ne aduce într-o atmosferă mai moderată. „Badineria" este șlefuită ca un giuvaer de preț cu ape numeroase, pline de variație. Năviuitatea gingașă, vivacitatea spumoasă, umorul fin sînt redade de Silvestri cu nespuse expresivitate.

Uvertura la „Nunta lui Figaro” de Mozart se bucură de o interpretare în care fina concepție a lui Constantin Silvestri este evidentă. Pare-se însă că la înregistrare microfoanele nu au fost atât de bine așezate, astfel încât uneori, în țesătura muzicală suflătorii apar prea mult în evidență.

Condițiile tehnice în care acest disc (ca și celelalte de care vorbim) este produs nu sînt dintre cele mai bune, lucru relativ ușor de înțeles, dacă ținem seama de faptul că sînt primele discuri „micro” produse la noi în țară.

RECITAL MARIA TÂNASE: „Dragi mi-s cîntecele mele”, „Dui-Dui”, „Aseară vîntul bătea”, „Iac-așa”, „Doina din

Dolj”, „Văleleu”, „Foae verde, foi de nuci”, „Bun îi vinul ghiurghiului”. Disc „Electrécord”, microsillon, turație 331/3, nr. 3. MTS 5-6.

Binevenit și acest disc care pune în valoare remarcabila noastră cîntăreață populară...

Dacă „Dragi mi-s cîntecele mele” este un soi de „potpuri” de revistă lipsit de expresia laconică și pregnantă a cîntecului popular autentic (ceea ce nu împiedică să fie cîntat cu mult temperament și sensibilitate), doina „Dui, Dui” din Maramureș este o adevărată capodoperă. Aci Maria Tănase este cea „de zile mari” cu concentrata expresie lirică, cu marea bogăție de nuanțe pe care o folosește. Evocarea buciu-

mului mereu diferită ca sens expresiv, -conferă acestei tîlmăciri o valoare ieșită din comun.

Apariția cîntecului de dragoste ardelean „Aseară vîntul bătea” strică atmosfera poetică printr-un prea violent contrast. Maria Tănase a cuprins în recital cîntece din diferite regiuni cu caracteristicile lor specifice: „Iac-așa” (dobrogean), „Măicuța m-a măritat” (doină din Dolj), „Văleleu” (moldovean), ș.a.m.d. Totodată înfățișează varietatea resurselor ei interpretative, de la umorul lui „Văleleu” la dorul lui „Dui, dui”, de la vitalitatea din „Aseară vîntul bătea” la vioașia cîntecului de pahar „Bun îi vinul ghiurghiului”.

F. S.

1867 ARTURO TOSCANINI 1957

La 16 ianuarie a încetat din viață, în urma unui atac cardiac, dirijorul italian de faimă mondială **Arturo Toscanini**.

Născut cu 90 de ani în urmă, la 25 martie 1867, într-o familie de modești meseriași din Parma, Toscanini a cunoscut o carieră strălucitoare, impunîndu-se iubitorilor de muzică din întreaga lume ca un dirijor de geniu, creator al stilului dirijoral contemporan.

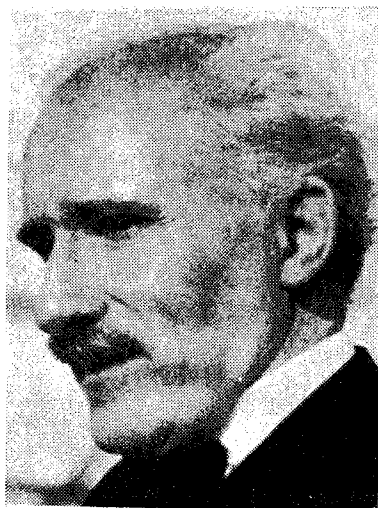
La nouă ani, în 1876, Arturo Toscanini și-a început studiile muzicale, ca extern al conservatorului din Parma. Doi ani mai tîrziu a obținut un loc de elev intern, bursier, în conservator, la clasa de violoncel, absolvind cursurile „con lode distinta”. Studiului violoncelului i se asociau alte preocupări muzicale: cînta la pian colegilor săi fragmente de operă, dirija o mică orchestră a școlii și chiar compunea.

Curînd tînărul violoncelist, poreclit de colegi „Genio”, a intrat în orchestra din Parma și, după cîțva timp, a plecat în Brazilia angajîndu-se în orchestra operii din Sao Paolo. Aci, în circumstanțe neobișnuite, își face debutul public ca dirijor: în turneul operii era programată ca primă reprezentare la Rio de Janeiro, opera „Aida” dar, în ultima clipă, dirijorul a anunțat că nu mai participă la spectacol. L-a înlocuit tînărul violoncelist, care a dirijat opera pe dinafară, cu un uriaș succes: Arturo Toscanini „irupsese” în cariera de dirijor...

Incep anii de călătorii, de turnee, în care numele dirijorului devine din ce în ce mai cunoscut. În repertoriu figurează „Aida”, „Rigoletto”, „Trubadu-

rul”, „Favorite”, „Gioconda”, „Faust”, ș. a.

Reîntors în Italia își continuă ca-



riera, dirijînd opere clasice și mai noi. În acea vreme dirijează „La Villi” prima operă a lui Puccini. Toscanini devine un pasionat propagator al culturii muzicale italiene noi: „Boema” (1896), „Fata din vest” (1910), „Turandot” (1926) de Puccini, „Paiața” (1892) și „Zaza” (1900) de Leoncavallo, „Cavaleria rustică” (1894) de Mascagni sînt prezentate în premiere de către Arturo Toscanini. Creațiile lui Verdi, ale lui Respighi, Casella ș.a. sînt dirijate cu pasiune de marele artist, care considera o sfîntă datorie să sprijine creația muzicală din patria sa.

Dar totodată Toscanini devine un fervent dirijor al muzicii clasice și contemporane de peste hotare. Faima sa crește necontenit. Participă la marile Festivaluri din Salzburg, Lucerna, Bayreuth, Edinburg și întreprinde turnee în Europa, America, Asia.

Democrat convins, Arturo Toscanini își părăsește patria în semn de protest împotriva regimului fascist mussolinian. În 1933, după instaurarea regimului hitlerist, refuză să dirijeze la Bayreuth iar apoi, după anexarea Austriei, la Salzburg.

La Londra devine dirijorul orchestrei B.B.C. iar apoi la New York conduce orchestra filarmonică și crează orchestra N.B.C. care avea să cunoască veacul ei de aur sub conducerea sa.

Susținător al muzicii noi, Toscanini a dirijat numeroase lucrări ale compozitorilor contemporani printre care și „Rapsodiile romine” de George Enescu și lucrări simfonice de seamă ale lui Șostakovici și Prokofiev. Este cunoscut faptul că simfonia a VII-a, „a Leningradului”, de Șostakovici, microfilmată și trimisă lui din Leningradul asediat, a fost prezentată îndată în prima audiere în America sub bagheta sa măiastră.

Toscanini — patriarh al artei dirijorale contemporane — a fost în fruntea orchestrei N.B.C. din New York, dirijînd-o cu regularitate, pînă în 1954.

Vestea morții sale a îndoliat inimile iubitorilor de muzică din întreaga lume pe care numărul mare și fericit de înregistrări făcute de Toscanini nu-i poate consola decît în foarte mică măsură...

„MUZICA”



