

# CUPRINSUL

RADU PALADI (muzica) și EUGEN FRUNZĂ  
(versurile) Sună cîntec făurar (pe planșă) .

## MUZICA ÎN VIAȚA SATULUI CONTEMPORAN

TIBERIU ALEXANDRU

Valorificarea muzicii noastre populare . 1

dr. GHEORGHE CIOBANU

Colecțiile de folclor muzical . 5

VASILE DINU

Viața satului de azi, plăsmuită în cîntecul  
popular . . . . . 7

GHEORGHE OPREA

Structuri și imagini folclorice în „Miorița”  
de Paul Constantinescu . . . . . 10

## OPINII

IOSIF SAVA

Educația muzicală a tinerei generații 14

## PE TEME DE CERCETARE

C. BUGEANU

Pentru o rezolvare științifică a problemei sol-  
mizației . . . . . 17

★

GEORGE SBÂRCEA

La semicentenarul morții lui Giacomo Puccini. 24

## VIAȚA MUZICALĂ

Semnează :

I. Sava, Edgar Elian, Doru Popovici, Despina  
Petecel, Valentina Stoicescu, Dumitru Avakian,  
Romeo Alexandrescu, D. D. Botez, Constantin  
Răsvan

## RECENZII

DORU POPOVICI

Monografia „George Dima” de Constantin  
Zamfir . . . . . 37

„Ciprian Porumbescu — O viață, o operă, un  
ideal” de Nina Cionca . . . . . 37

## PREZENȚE ROMÂNEȘTI

I. S.

Turneul Filarmonicii „George Enescu” în  
Marea Britanie . . . . . 38

## DE PESTE HOTARE

AUREL POPA ȘI GEORGE SBÂRCEA

Note de călătorie din Republica Populară  
Democrată Coreeană . . . . . 39

# SOMMAIRE

RADU PALADI (musique) et EUGEN FRUNZĂ (vers)  
„Résonne, chant merveilleux” (planche)

## LA MUSIQUE DANS LA VIE DU VILLAGE CONTEMPORAIN

TIBERIU ALEXANDRU

La mise en valeur de notre musique popu-  
laire . . . . . 1

dr. GHEORGHE CIOBANU

Les collections de folklore musical . 5

VASILE DINU

La vie du village d'aujourd'hui reflétée dans  
la chanson populaire . . . . . 7

GHEORGHE OPREA

Structures et images folkloriques dans „Mio-  
rița” de Paul Constantinescu . . . . . 10

## POINTS DE VUE

IOSIF SAVA

L'éducation musicale des jeunes . 14

## THÈMES DE RECHERCHE

CONSTANTIN BUGEANU

La solution scientifique du problème de  
de la solmisation . . . . . 17

GEORGE SBÂRCEA

Demi-centenaire de la mort de Giacomo  
Puccini . . . . . 24

## LA VIE MUSICALE

Signent :

Iosif Sava, Edgar Elian, Doru Popovici, Despina  
Petecel, Valentina Stoicescu, Dumitru Avakian, Romeo  
Alexandrescu, Dumitru D. Botez, Constantin Răsvan

## COMPTES RENDUS

DORU POPOVICI

La monographie „George Dima” de Constan-  
tin Zamfir . . . . . 37

„Ciprian Porumbescu — Una vie, une oeuvre,  
un idéal” de Nina Cionca . . . . . 37

## PRÉSENCE ROUMAINE

I. S.

Tournée de la Philharmonie „Georges Enesco”  
en Grande Bretagne . . . . . 38

## DE L'ÉTRANGER

AUREL POPA et GEORGE SBÂRCEA

Notes de voyage de la République Populaire  
Démocratique Coréenne . . . . . 39

## NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

ION DUMITRESCU

Notre mission est notre destinée (interview  
par Smaranda Oțeanu) . . . . . 41

TIBERIU ALEXANDRU

La doïna roumaine et le folklore musical  
comparé . . . . . 43

VICTOR GIULEANU

Le phénomène musical contemporain et la  
théorie de la musique . . . . . 45

(en français par Colette Ghimpețeanu)

# „SUNĂ CÎNTEC FĂURAR”

Versurile de EUGEN FRUNZĂ  
Foarte vioi și energic

Muzica de RADU PALADI

**S.** 1. Su - nă - cîn - tec - vră - ji - tor Fier - be - șar - ja -  
2. Sar din - al - bi - a de foc Ste - le - noi din -

**A.** Ta ta

**T.** Ta ta

**B.** ta

în cup - tor Nu - mai dor și nu - mai - zor,  
loc în loc, Bat cio - ca - ne ba - ca - 'boc,

ta ta

ta ta

ta ta

ta ta

Fe - ri - ci - re tu - tu - ror. Su - nă - cîn - tec -  
Hăr - ni - ci - e și no - roc! Sar din - al - bi -

ta ta

ta ta

ta ta

ta ta

vră - ji - tor Fier - be - șar - ja în cup - tor  
a de foc Ste - le - noi din loc în loc,

ta ta

ta ta

ta ta

ta ta





Pen - tru - pa - tri - e în dar. Su - nă - cîn - tec -

ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta

ta ta

ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta

fă - u - rar, Su - nă - glas de o - țe lăr,

ta ta

ta ta

ta ta

ta ta

Su - nă cîn - tec iar și iar, Pen - tru - pa - tri -

ta ta

ta ta

ta ta

ta ta

*ff*

e în dar. Ro - mâ - ni - a mea!

ta ta ta ta ta. Ro - mâ - ni - a mea!

ta ta ta ta ta. Ro - mâ - ni - a mea!

ta ta ta ta ta. Ro - mâ - ni - a mea!

## MUZICA ÎN VIAȚA SATULUI CONTEMPORAN.

### VALORIFICAREA MUZICII NOASTRE POPULARE

de Tiberiu ALEXANDRU

Tirajul de peste 200.000 de exemplare, la prima apariție a unui disc „Electrecord“ cu muzică populară, în urma unor comenzi certe ale beneficiarilor, tiraj încă sporit prin comenzi ulterioare, — ceea ce înseamnă că din mai puțin de o sută de locuitori ai țării, unul îl va cumpăra și îl va asculta cu ai săi — este azi un fenomen obișnuit, însă unic, fără seamăn în țările socialiste vecine și prietene. Este desigur o consecință a înaltei valori a folclorului nostru, a bogăției și varietății sale multilaterale, a unor interpreți de mare talent, firește, dar și dovada vie a unui interes nemărginit pentru folclor al maselor, în primul rând al țărănimii din satul socialist de azi, cea mai credincioasă clientelă a discului cu cântec popular.

Nivelarea treptată a deosebirilor dintre sat și oraș, procesul activ al urbanizării așezărilor rurale, determină — între altele — o însemnată mutație în atitudinea țărănimii față de cultură și de artă, față de folclor, creația artistică a maselor largi populare. Setea de frumos, de muzică și de poezie, este nemăsurată. O astîmpără în bună măsură electrofoane de tot felul, pătrunse masiv în lumea satelor, o dată cu creșterea nivelului de trai: difuzorul din perete, deschis din zori pînă tîrziu în noapte, aparatul de radio cu tranzistori (pe care nu o dată, țărănul sau ciobanul zilelor noastre îl poartă cu el), micul ecran și discul modern. Creatorul, păstrătorul și interpretul de folclor al satului patriarhal se preface, pe zi ce trece, în simplu consumator, iar folclorul, obiectul creației sale, ia înfățișarea de bun de consum, o marfă ca oricare alta, oricît ne-ar stingheri denumirea. Numărul celor care își talmăcesc prin sunete gîndurile și simțămintele scade, și dacă nu ar fi mișcarea artistică de amatori, care se străduiește, pe toate căile, să stimuleze în multiple feluri creația populară, numărul lor ar descrește și mai mult, și mai repede. Grație multiplelor căi de identificare și de școlire a marilor talente, creatorul care odinioară a zămislit *Miorița* ori *Ciocîrlia*, este azi membru al Uniunii compozitorilor, al Uniunii scriitorilor ori solist de frunte al muzicii noastre populare. Hora sătească duminicală este tot mai des înlocuită prin balul de simbătă seară, șezătorile și-au pierdut

în multe locuri rosturile, iar „nunta cu dar“ — și de ce nu? „botezul cu dar“ — cu vedete ale muzicii populare aduse de la oraș (uneori din alte zone folclorice), se generalizează. Și în ciuda acestor înnoiri, folclorul este încă viu și viabil în multe locuri! O serioasă cercetare de sociologie — în cazul nostru de sociologie muzicală — ne-ar desluși mecanismul acestui proces în plină desfășurare, în întreaga lui complexitate și cu toate implicațiile care decurg. Un lucru este însă limpede de pe acum: răspunderea covîrșitoare care revine tuturor celor care, într-un fel sau într-altul, au vreo legătură cu difuzarea cîntecului popular.

Cei mai în vîrstă dintre noi își amintesc de programele de „romanțe și arii naționale“, difuzate altădată de Radio-București, amestec heteroclit de creații populare, cu creații culte și semiculte, „populare“ doar în cel mai larg înțeles al cuvîntului. Glasul satelor, folclorul neaș țărănesc, se făcea auzit arareori, cu mare sfială. Așijderea se petrecea și în repertoriul de muzică populară înregistrat pe disc. Călăuzită exclusiv de criterii comerciale, lipsită de orice îndrumare artistică, industria discului de gramofon din țara noastră se mărginea aproape numai la înregistrări făcute de la lăutarii din oraș și de la soliștii care au izbutit să-și făurească un renume. Întîmplător, între înregistrări, s-au strecurat și piese de valoare certă, interpretate de artiști de prestigiu: Maria Tănase, Grigoraș Dinicu, Fănică Luca, Luță Ioviță ș.a. Cele mai multe discuri ne păstrează însă tot felul de creații suburbane, de foarte scăzut nivel artistic, nu o dată vulgare.

Mi-am îngăduit să amintesc toate acestea pentru a sublinia strădaniile pe care Arhiva de folclor a Societății compozitorilor români, întemeiată de Constantin Brăiloiu în 1928, le-a desfășurat în scopul asanării muzicii populare difuzate prin mijlocirea discului. Const. Brăiloiu a recomandat și a stăruit pe lîngă casele editoare, în vederea înregistrării unor tarafuri sătești, care au poposit vremelnice în Capitală (ca, de pildă, tarafurile argeșene Ioniță Bădiță și Ion Matache). Le-a pus cu perseverență la dispoziție tarafuri și soliști, cîntăreți și instrumentiști, aduși anume, cu multă greutate și

cău mari cheltuieli din diferite colțuri ale țării. Deși industria discului își asuma doar spezele legate de înregistrarea propriu-zisă, — plata interpreților, cheltuielile de deplasare. de cazare și de întreținere fiind suportate de Arhivă — această colaborare *sui-generis* (animată de nobila dorință de a pune în circulație publică din valorile folclorului rural), mergea foarte greu. Am arătat altădată, mai pe larg, dificultățile multiple pe care le-a întâmpinat această inițiativă. (Vezi : *Constantin Brăiloiu și valorificarea înregistrărilor de muzică populară*, în „Muzica“, nr. 8/1968, p. 16—19.)

Imprimarea pe discuri destinate comerțului a unor autentici creatori și interpreți ai folclorului nostru este meritul asociației scriitorilor de note muzicale, a Societății compozitorilor români, al lui C. Brăiloiu personal și a colaboratorilor săi. Îmi permit să citez : tarafurile sătești din Runcu, Arcani, Lelești, Bălești, Scrada, Bîrsești (jud. Gorj), Iancu Jianu (jud. Olt), Bărbătești (jud. Argeș), Giștești (jud. Ilfov), Jitia (jud. Vrancea), Capu Codrului (jud. Suceava), Șercaia și Ticușu (jud. Brașov), Rudăria, Dalci și Glimboca (jud. Caraș-Severin) ș.a., precum și o seamă de soliști de la țară, între care cîntărețele Ioana Zlătaru din Runcu, Ioana Piper din Arcani, Maria Lătărețu din Bălcești, Maria Zlătaru din Bîrsești, Ilinca Burlan din Rovinari (jud. Gorj), cîntăreții Alexandru Chiriță din Bărbătești (jud. Argeș) și Toma Dobre-Gau din Petroșnița (jud. Caraș-Severin), cimpoierii Ion Papuc din Beci (jud. Buzău), Vasile Pîrvulescu din Cîmpofeni (jud. Gorj), Radu Ristea din Jilava (Ilfov) și Ștefan Gheorghe din București, cavaliul Ion Găină din Segarcea-Vale (jud. Teleorman), fluierașii Ion Titu Burlan din M. Țoșani (jud. Gorj) și Gheorghe Ursu din Funca Moldovei (Suceava), vioristii Alexandru Bidiré din Capu Codrului (jud. Suceava), Ilie Chirea din Iancu Jianu (Jud. Olt), Const. Bobirici din Bîrsești, Nelu Busuioc din Scrada (Jud. Gorj) și Nicolae Dobrică din Teiș (jud. Dimbovița), taragotistul Nică Dobre din Glimboca și țîmpetistul Nicolae Perescu-Laie Arapu din Dalci (jud. Caraș-Severin) ș.a.m.d. Deși puține la număr, aceste discuri au îmbunătățit și diversificat repertoriul de muzică populară, creînd totodată un curent de opinie în favoarea creației populare autentice. Împrumutate satelor, aceste discuri nu s-au înapoiat în sate decît într-o măsură cu totul neînsemnată, nu fiindcă ar fi lipsit dorința de a le asculta, ci pentru simplul motiv că lipseau aparatele necesare : țărâni-mea din acea vreme nu-și putea îngădui decît în cazuri cu totul excepționale un asemenea „lux“.

Revoluția culturală săvîrșită în anii puterii populare a determinat substanțiale schimbări și în acest domeniu. Industria discului a fost naționalizată, iar difuzarea muzicii a devenit o preocupare obștească. Iau ființă mari orchestre de muzică populară și ansambluri de cîntece și dansuri populare de-a lungul și de-a

latul țării, iar mișcarea artistică de amatori valorifică din plin creația populară. Concursurile pe care le organizează periodic, scot la iveală interesante ansambluri de instrumente muzicale populare și numeroși soliști, cîntăreți și instrumentiști. Numărul orelor de muzică populară difuzate de posturile de radio, tot mai numeroase, sporește considerabil, televiziunea începe și ea, prin mijloacele ei specifice, să valorifice folclorul. Unilateralitatea repertoriului muzical înregistrat persistă încă în mare măsură. Imprimările sonore se rezumă aproape numai la lăutarii de la orașe, la repertoriul lor muzical și la cel al cîntăreților de meserie. Așijderea în programele Radio-televiziunii. Într-un chip, deși neindestulător, folclorul muzical, în toată complexitatea bogăției sale, își găsește sporadic loc în emisiuni cu caracter educativ, comentate de specialiști, bogat ilustrate de documente sonore autentice.

Pentru prima dată în istoria discului românesc, casa Electrecord editează în 1959—1960 „Antologia muzicii populare românești“. Două casete, cu cîte trei discuri de 25 cm. diametru fiecare (Vol. I : EPD 78, 81, 86 ; Vol. II : EPD 1015—1017), însoțite de ample broșuri cu explicații în limbile română, engleză, franceză și rusă, prezintă o imagine cuprinzătoare a folclorului nostru muzical : folclorul obiceiurilor (datini ale sărbătorilor de iarnă, de primăvară și de vară, nunta și înmormîntarea), doine și muzică păstorească, balade, cîntece, jocuri și instrumente muzicale populare. Lucrarea a fost primită cu nebanuit interes, atît în țară cît și peste hotare, după cum mărturisesc numeroase recenzii și nenumăratele tiraje scoase pînă în prezent. Celor două volume li s-a alăturat, mai tirziu un al treilea : o casetă cu două discuri de 25 cm, cu colinde (EPD 1257—1258) și două discuri cu balade (EPD 1065 și 1066). Aceste discuri totalizează aproximativ cinci ore de documente sonore riguros autentice, culese de pe întreg cuprinsul țării noastre.

Setea de cîntec popular a maselor a determinat, din păcate, o proliferare — așa zice malignă — a cîntăreților de meserie, cu atestat în regulă de la OSTA, respectiv de la ARIA. În veșnică goană după succese facile, după melodii cît mai „săltărețe“, aceștia preiau melodii instrumentale de joc și le potrivesc ad-hoc vorbe, ritmează melodii lente, altădată tărăgănate ori plăsmuiesc melodii noi, din petece vechi. Un asemenea colaj de motive, de secțiuni melodice ori chiar de fraze muzicale, în scopul creării unor piese noi, este un procedeu tradițional, spontan, cunoscut folcloriștilor sub numele de „contaminare“. Cînd este făcut însă în pripă și de către un meșter-strică, rezultatul devine nociv pentru bunul gust.

Un atare „proces de creație“ a dăunat cîntecului nou, ecou al conștiinței de azi a poporului. Viu ca și viața pe care o talmăcește, folclorul a fost dintotdeauna nou, contemporan. Alături de vestigii fără de preț ale trecu-

tului, prezentul se afirmă răspicat, iar cîntecul de viață nouă exprimă în imagini artistice gîndurile și simțămintele de azi ale poporului. Excesul de zel al cîntăreților de meserie și după pilda lor a amatorilor, al instructorilor, redactorilor și metodiștilor care i-au îndemnat, s-a materializat adesea într-o producție forțată, de foarte slabă calitate artistică. De aci, într-o vreme, părăsirea, dacă nu repudierea aproape totală a folclorului nou, oprește evident excesivă, asupra căreia s-a revenit în vremea din urmă. Din păcate, un exces de zel similar amenință să ducă la aceleași rezultate negative, nedorite de nimeni.

Fără nici un temei, din pură ignoranță, doina și cîntecele doinite (sau cum s-ar zice *parlando-rubato*), au fost decretate de unii, într-o vreme, „depressive“ — chipurile „demobilizatoare“ — și copios înlocuite cu tot felul de „făcături“, cum bine li se spune. De cea mai joasă speță, prozaice, plate, inexpresive, ele sînt interpretate cu emfază, cu o veselie gratuită, de paradă, din belșug pigmentate cu tot soiul de interjecții, chiuituri și strigături. Solistele cu mîinile în șolduri, ca precupețele cînd se sfădesc, se leagănă, se zbcuimă și țopăie, în vreme ce soliștii rotesc veseli și făloși ciucurii bundițelor, sporind încă vulgaritatea unor astfel de plăsmuiri. În concepția noastră, folclorul este înainte de toate artă, creație artistică. Așa fiind, asemenea „producții“ nu pot fi confundate cu folclorul. Ele sînt pseudofolclorice, „ne-folclor“, cum spunea Tudor Arghezi: „o gravă ofensă la tradiția adevărată“ (vezi *Folclor și nefolclor*, în volumul *Elogiu folclorului românesc*, București, 1969, Editura pentru literatură, p. 522—523).

Dar să nu generalizăm! Spre bucuria noastră, destui cîntăreți populari au continuat să însușească un ales repertoriu popular, cu modestia care îi este proprie, cu care îi stă bine. Și numărul acestora este în necontenită creștere. Multe — așa zice, tot mai multe — din înregistrările sonore ale Radioteleviziunii noastre, valorifică creații de valoare ale geniului popular, în interpretări pe potrivă înalțului mesaj pe care îl poartă.

Exigența industriei naționale a discului, mai mare în anii din urmă, are ca rezultat, pe zi ce trece, înregistrări tot mai valoroase de cîntece populare, de cea mai autentică speță. Repertoriul pe care interpreții îl prezintă ca să fie imprimat pe disc este ales cu discernămint și cu competență. Nu o dată un solist, după ce i s-au aprobat cîteva piese, este îndemnat să culeagă, să învețe altele. I se dau, în limitele posibilului, sfaturi și îndrumări. O reputată cîntăreață moldoveancă a fost trimisă acasă de cîteva ori, pînă ce, în cele din urmă, materialul pe care l-a prezentat a putut să alcătuiască un disc întru totul onorabil. O atare exigență a dezvăluit în bucovineanca Sofia Vicoveanca — care și ea, aidoma celorlalți cîntăreți din partea locului, umbla după facile cîntece săltărețe de petrecere, adesea

confectionate ad-hoc — o extrem de valoroasă păstrătoare a unor înalte valori ale tezaurului folcloric al Țării de Sus. Casa Electrecord a lansat — ca să spun așa — o seamă de interpreți de frunte ai cîntecului popular. Mă gîndesc bunăoară la frații Ștefan și Ion Petreș, de fel din Glod (jud. Maramureș). Frumusețea și prospețimea repertoriului lor muzical, interpretarea lor sinceră, de cea mai autentică speță, în care improvizația este întotdeauna prezentă, i-au impus țării întregi. Alături de ei, au fost puși în lumină și alți interpreți populari de talent ai satului nostru de azi: Ana Munteanu, țărancă din împrejurimile Caransebeșului, Veta Biriș din Vesăuș (jud. Mureș), Domnica Trop, țărancă din Izverna (jud. Mehedinți), frații Maria și Nuțu Leordean, țărani din Leordina (jud. Maramureș), Gheorghe Mureșan, muncitor la o fabrică din Luduș, cimpoierul Nicolae Nemeș-Munteanu din Cornereva (jud. Caraș-Severin) ș.a.

Răsfoind cataloagele casei de discuri Electrecord, ai în față o pitorească geografie muzicală a României. Ca să nu mă refer decît la discurile cele mai recente, mari (de 30 cm diametru), stereo/mono (compatibile), diferitele graiuri muzicale regionale sînt reprezentate prin următorii soliști vocali: *Oltenia*: Maria Lătărețu (0774), Georgeta Anghel (0927), Maria Ciobanu (0801, 01022), Maria Cornescu (0653), Ionela Prodan (0928) și Nelu Bălășoiu (0748); *Oltenia-Muntenia*: Ion Dolănescu (0775, 0990), Maria Ciobanu-Ion Dolănescu (0828); *Muntenia*: Tita Bărbulescu (0961), Ileana Constantină (0991), Irina Loghin (0747, 0960, 01005), Ioana Radu (01007), Benone Sinulescu (0800, 01006, 01021), Irina Loghin-Benone Sinulescu (01004) și pentru iubitorii cîntecului de mahala: Gabi Luncă (01008); *Moldova*: Ștefania Rareș (0804); *Bucovina*: Sofia Vicoveanca (0964); *Transilvania*: Veta Biriș (01025), Maria Butaciu (0831), Mia Dan (0806) și Nicolae Sabău (01024); *Maramureșul*: Angela Buciu (0965), Titiana Mihali (0930) și Frații Petreș (0777); *Crișana*: Florica Bradu (0832, 01009), Viorica Flintașu (0995) și Florica Ungur (0966); *Transilvania-Banat*: Ion Cristoreanu (0996). Se urmărește cu perseverență și regularitate, după un plan chibzuit, ca toate me-leagurile țării, toate dialectele muzicii noastre populare să fie înfățișate iubitorilor de frumos, prin alese creații ale geniului popular.

În atenția iubitorilor de muzică populară de peste hotare, răspunzînd la interesul tot mai mare față de muzica noastră populară, se editează, de cîteva ani, două serii de netăgăduit prestigiu: „Întîlnire cu România“ și „Virtuoși ai muzicii populare românești“. Texte explicative în limbile română, franceză și engleză, iscălite de specialiști, imprimate pe plicurile discurilor, înlesnesc înțelegerea materialelor înregistrate. Din cea dintîi serie, „Întîlnire cu România“, menționez următoarele discuri apărute pînă acum: Maramureș I (0878), Maramureș II (0891), Sălaj (0750), Bihor (0997),



Banat (0751), Caransebeș (0932), Oltenia (0890), Gorj (0803), Bucovina I (0963) și Bucovina II : *Din folclorul obiceiurilor* (0994). Alături de aceste discuri cu caracter antologic regional se cuvîn amintite următoarele, închinute unor ansambluri de muzică populară : „Rapsodia Română“ (0752), „Ciocîrlia“ (0853, 0879), „Perinița“ (0702) și „Frunză verde“ (0829). Seria „Virtuoși ai muzicii populare românești“ a stîrnit mare interes pentru instrumentele muzicale ale poporului nostru, pentru virtuozii lor de seamă. *Naiul*, unul din cele mai răspîndite instrumente muzicale din lume, dar pe care muzicanții noștri l-au ridicat pe cele mai înalte culmi ale artei, este ilustrat prin trei discuri ale lui Gheorghe Zamfir (0432, 0433, 0894), de două remarcabile discuri ale lui Radu Simion (0900, 0962) și de un excelent disc al lui Simion Stanciu (0929). Li se alătură un disc consacrat naiului, din seria „Întîlnire cu România“, cu înregistrări făcute de la Radu Simion și de la Simion Stanciu (0886). *Țambalul*, instrument îndeobște de acompaniament, dar care în mîna maștrilor devine un admirabil instrument solistic, este prezent prin două discuri ale unuia din cei mai de seamă virtuozii ai lui : Toni Iordache (0895, 0830). *Vioara*, cel mai răspîndit instrument muzical profesionist, aproape nelipsit din mîna lăutarilor noștri, are trei străluciți reprezentanți : Alexandru Țitruș, cel mai de seamă lăutar al Transilvaniei zilelor noastre (0887), moldoveanul Ion Drăgoi (0776) și bucovineanul Alexandru Bidirel (0953). Li se alătură cu cinste un interesant disc intitulat *Violoniști din Transilvania*, datorat următorilor soliști : Hendric Iorga, Gheorghe Covaci-Cioată, Gheorghe Rada (*vioară cu goarnă*) și frații Radu ș. Ilie Vinicu (0931). *Taragotul* (sau *torogoata*, cum îi spun bănățenii) și *oboii* sînt animate de maramureșeanul Dumitru Fărcaș ; o față a discului este cîntată din taragot, iar cealaltă din oboi (0896). *Trompeta*, care a pătruns încă din a doua jumătate a secolului trecut între instrumentele noastre populare și pe care instrumentiștii români o mînuiesc într-o manieră specifică, proprie intonațiilor populare, este mînuită de un înzestrat artist : Constantin Ghergina, de fel din Gornești (jud. Mehedinți), zonă de puternice interferențe între folclorul oltenesc și cel bănățean (0933). I-am lăsat la urmă pe trei instrumentiști de mare talent, adevărați „oameni orchestră“, ce însuflețesc cu egală măiestrie mai multe instrumente muzicale : Ion Lăceanu din Săceni (jud. Teleorman) : *fluier*, *caval*, *ocarină*, *solz de pește*, *două paie* (aerofon cu ancii ca cele ale cimpoiului, o țeavă cu găuri pentru degete și cealaltă de ison, fără găuri) și *cimpoi* (0802) ; Silvestru Lungoci din Horodnic de Jos (jud. Suceava) : *fluier mare moldovenesc*, *fluieraș moldovenesc*, *tilincă* (cel mai simplu fluier care se poate închipui : o simplă țeavă deschisă la amîndouă capetele, fără găuri pentru degete), *nai* (instrument dispărut din Moldova și din Bu-

covina, reintrodus de solistul nostru) și *cimpoi* (01023) și Nicolae Pleșa din Laloșu (jud. Vilcea) : *fluier*, *fluier gemănat*, *ocarină*, *cimpoi*, *două paie*, *bîrzoii* (aerofon cu ancii ca a cimpoiului), *dudă* (aerofon cu ancii cam ca a clarinetului) și *drîmbă* (0992). Datorită cuprinsului, pomenim aci discul *Instrumente folclorice* din seria „Întîlnire cu România“ (0431), în care îi auzim pe Dumitru Zamfira (*fluier*), Marin Chisăr (*cimpoi*), Ion Milu (*taragot*), Ion Șerban (*cobză*), Gheorghe Rada (*vioară cu goarnă*), Toni Iordache (*țambal*), Gheorghe Zamfir (*nai*) și Florea Cioacă (*vioară*). Am lăsat la o parte discurile de 25 cm diametru, de vreme ce conținutul acestora, care va fi socotit util — și multe din ele cuprind piese de valoare, sau chiar de foarte mare valoare — urmează să constituie noi discuri de 30 cm (STM). De asemenea, am lăsat la o parte, pentru moment, discurile mici, de 17 cm diametru, de 33 și 45 ture, deși, în bună parte, cuprind înregistrări interesante și valoroase. De o parte din discurile pomenite mai sus m-am ocupat altă dată pe larg, subliniindu-le calitățile și semnalîndu-le deficiențele (vezi *Cronicile discului* din „Muzica“ nr. 8/1970, nr. 1, 2, 4, 6, 9 și 12/1971, nr. 1, 3, 4 și 6/1972 și nr. 4/1974 ; „Flacăra“ nr. 50(966)/1973 și „Revista de etnografie și folclor“ nr. 1 și 4/1974). De altele mă voi ocupa în viitor, în limitele timpului și mai ales ale spațiului tipografic disponibil.

Este mai mult decît îmbucurător faptul că industria națională a discului pune azi pe piață muzică populară de foarte bună calitate, atît artistică cît și tehnică. Se introduc în circuitul comercial și alte genuri ale cîntecului popular, decît cele interpretate în mod obișnuit de interpreți profesioniști și anume : cîntece de seceriș, datini ale sărbătorilor de iarnă, de primăvară și de vară, cîntece și jocuri de nuntă, cîntece din repertoriul funebru chiar, cîntece epice ș.a.m.d. Se abordează cu îndrăzneală — și, aș adăuga, cu vădit succes artistic — cîntarea monodică ori diafonia eterofonică, atît de caracteristice folclorului nostru, se înregistrează tot felul de instrumente muzicale populare, tehnici instrumentale insolite etc., se recurge la taraful mic, pe nedrept părăsit, de dragul unor formații monstruoase, cu multe, cît mai multe instrumente !, la armonia simplă, nu o dată spontană, improvizată, adesea deosebit de ingenioasă și întotdeauna plină de farmec etc. etc. Nu pot să nu menționez acuratețea multora din acompaniamentele realizate de orchestrele Gheorghe Zamfir, Tudor Pană, Florian Economu, Paraschiv Oprea și George Vancu. Acesta din urmă, bunăoară, cunoscător ca nimeni altul al limbajului armonic și al stilului de acompaniament specific jocurilor transilvănene din diferitele zone ale provinciei, ne-a dăruit o seamă de înregistrări de înaltă valoare artistică, de cea mai autentică speță folclorică. Este un început plin de promisiuni, care — am convingerea, — va fi urmat, diversificat și amplificat de către casa

de discuri Electrecord. În sprijinul acestei acțiuni, a înaltei exigențe care trebuie mereu avută în vedere, folcloriștii ar trebui să se considere angajați, să depună o activitate vie și susținută. Sugestiile și sfaturile competente, atât de necesare, vor fi, desigur, întotdeauna binevenite.

Experiența a dovedit că marele public dă o mare apreciere folclorului autentic, atât cîntării monodice cît și unor categorii deosebite ale folclorului nostru, cum ar fi bunăoară balada. Popularitatea cu totul deosebită de care se bucură, din noiembrie 1970 încoace, emisiunea-concurs „Floarea din grădină” a Televiziunii noastre, este o cheazășie grăitoare în acest sens. Cred că abordarea cu perseverență și cu încredere a folclorului autentic, a formelor sale specifice de manifestare, de realizare artistică, lărgirea repertoriului prin cuprinderea unor tot mai numeroase documente sonore, de netăgăduit preț și de mare frumusețe, înseamnă un act patriotic în slujba valorificării multilaterale a înaltelor valori ale genului poporului român, atât în foloșul celor mulți, care le-au zămislit în decursul veacurilor, cît și în foloșul tuturor iubitorilor de cîntec popular din lume.

## Colecțiile de folclor muzical

dr. Gheorghe CIOBANU

A vorbi despre colecțiile de folclor muzical apărute după 1944 înseamnă — după părerea mea — să vorbim de situația folclorului însuși din această perioadă de adînci și rapide prefaceri. Se impune acest lucru cu atât mai mult cu cît se pierde din vedere prea adesea, în discuțiile despre folclorul zilelor noastre, că nu mai poate fi privit prin aceeași prismă ca înainte de Eliberare. Pentru acest considerent, în părerile pe care le voi exprima în ceea ce va urma, voi privi lucrurile cît mai realist.

În ceea ce privește colecțiile apărute, le putem împărți, de la început, în două categorii distincte: a) *publicații alcătuite de specialiști* (membri ai Institutului de folclor, cei ai catedrelor de folclor de la Conservatoare, alți folcloriști cu activitate recunoscută), dar și de diferiți profesori de muzică, ajutați sau numai sfătuiți de specialiști; b) *publicații alcătuite de diferiți muzicieni sau de metodiști de specialitate de la Casele de creație*. Colecțiile din prima categorie — care îmbrățișează, de regulă, folclorul unei zone limitate — cuprind o mare varietate de genuri și își propun să dea la lumină creații specifice zonei respective. Colecțiile din a doua categorie — vizînd necesitățile mișcării artistice de amatori — cuprind în primul rînd ceea ce plăcea și se cerea mai mult în momentul alcătuirii lor. Cu foarte puține excepții, melodiile din colecțiile mai vechi ale acestei de a doua categorii sînt în

mișcare de dans, de multe ori chiar melodii de dans cărora li s-au adaptat texte. Nu lipsesc nici creații proprii ale interpreților, sau chiar creații culte — romane, de pildă — cărora li s-a imprimat mișcare de dans, transformîndu-le în felul acesta în „cîntece populare”. Aș da ca exemplu tipic, cîntecul *Dida mea de peste Olt*, lansat de Dan Moiescu și preluat de mulți alți interpreți, care provine din „romanza populară”: *Miezul nopții*, (*Pe cîmpie nu-i țipenie de om...*) Pătrunderea în circuitul folcloric a unor asemenea melodii, uniformitatea stilistică și de gen au făcut ca aceste colecții să fie privite cu neîncredere de către foarte mulți specialiști. Uneori s-a încercat chiar împiedicarea apariției lor. Cînd a fost vorba să se publice prima din cele patru colecții scrise de L. Paceag, s-a cerut avizul Institutului de folclor. Apreciîndu-se că conține prea puține piese „autentic populare” și prea multe „specimene muzicale hibride” s-a opinat să nu i se dea avizul de tipărire. M-am opus respingerii acestora, motivînd că asemenea colecții vor fi, peste cîtva timp, de o neprețuită valoare științifică, pentru cunoașterea evoluției repertoriului popular, prezent în emisiunile posturilor noastre de Radio și Televiziune, ca și pentru cunoașterea gustului maselor populare din perioada respectivă. Reamintirea acestei atitudini mi-aduce aminte o alta dezisă clar de fapte. Prin 1950 s-a emis părerea, de către unii folcloriști, să se interzică folosirea acordeonului pentru executarea folclorului, pentru a nu fi „denaturat”, „falsificat”. Rolul pe care-l joacă acordeonul în executarea muzicii populare în prezent este bine cunoscut, așa încît nu mai e nevoie de comentarii. Asemenea atitudini dovedesc că susținătorii lor erau oameni prea ancorati în tradiție, care nu vedeau ce se petrece în realitate, socotind — probabil — că folclorul nu poate fi considerat decît cel „de origine țărănească” și executat în stilul și cu instrumentele țărănești. Aceasta dovedește că se uită prea adesea că folclorul n-a fost niciodată static, ci a evoluat și s-a îmbogățit continuu, asimilînd tot felul de melodii — ca și instrumente — indiferent de originea lor. O *Țarină de la Abrud*, de pildă, își află prototipul într-o melodie din *Tabulatura* lui Jan din Lublin, alcătuită pe la 1540, așa cum alte cîteva melodii își află originea în alte tabulaturi. Unele cîntece urbane, sau de origine străină care au circulat în jurul anului 1800, au pătruns la țară prin lăutari, devenind melodii populare necontestate, putînd fi culese și astăzi. Pe la 1880, G. Dem. Teodorescu afirma că „lumea de astăzi cere cîntece noi ca dînsa”, confirmînd ceea ce se întîmpla în mod curent, cum dovedesc atîtea melodii — mult mai numeroase decît își închipuie mulți specialiști — atât vocale cît și de dans care-și au originea în tot felul de creații culte, inclusiv în uverturi și dansuri simfonice. B. Bartók, care a cules melodiile cuprinse în cunoscuta-i colecție din Bihor „în vara anului 1909 și într-o săptă-

mină din iarna anului 1910“, specifică la unele melodii : „de origine mai puțin populară“ ; „nu tocmai populară“ etc. ; iar la unele indică originea maghiară, sau circulația chiar și la alte popoare din fostul Imperiu hasburgic. În fine, C. Brăiloiu afirma, în 1931 : „Un stil muzical modern s-a născut. Stilul acesta, în care uimitorul instinct de adaptare al colectivității țărănești a topit elemente de tot felul într-o sinteză neașteptată, e în plină fierbere azi și produce în fiecare zi specimene mai mult sau mai puțin fericite“ ; iar mai departe spune : „La întâlnirea vechii lumi fără alfabet cu lumea nouă a cărții și a mașinii, se desfășoară în societatea rurală un proces spontan neașteptat : o îndoită efortare de asimilare și de integrare, care încearcă, pe de o parte să cuprindă atribuțiile civilizației moderne în cadrul tradiției, iar pe de altă parte să lungească viața tradiției, silind-o să îmbrace formele civilizației moderne...“.

Dacă așa stau lucrurile pentru perioada mai veche, în care stilurile regionale erau încă viguroase, capabile să asimileze și să integreze orice creație cultă pătrunsă la țară, și când canalele de pătrundere a unor asemenea melodii se reduceau doar la contactul dintre oameni, la lăutarul profesionist și — între cele două războaie mondiale — la disc — cum ar putea să fie altfel astăzi când repartizarea judicioasă a obiectivelor economice pe toate zonele țării și transformarea în plin proces a unui număr tot mai mare de sate în orașe cheamă la o nouă viață culturală chiar și ținuturile pînă mai ieri deosebit de conservatoare ? Putem ignora că radio-ul — mai ales acesta —, dar tot mai mult și televiziunea și discul au răspîdit și răspîdesc o muzică tot mai variată pînă pe crestele munților ? Putem ignora că toate acestea au dus la o mutație în gustul și aprecierea estetică a oamenilor ?

În vara anului 1969 am făcut — împreună cu un grup de studenți de la Conservatorul din Iași — o cercetare folclorică în com. Bolcani din jud. Bacău. Pe lîngă scopul de a deprinde pe viitorii profesori de muzică cu cercetarea pe teren, ne-am propus să verificăm, pe de o parte, în ce măsură folclorul moldovenesc mai este viu, iar pe de altă parte, să vedem încotro se îndreaptă gustul tineretului. În ceea ce privește folclorul liric tradițional moldovenesc — pentru depistarea cărui am lucrat cu persoane între 40 și 98 ani — constatarea a fost neplăcută : n-am mai găsit decît 4—5 cîntece, într-o zonă în care D.G. Kiriac culesese, în 1927, multe și frumoase creații populare ! Am găsit, în schimb, multe cîntece urbane, române, cuplete de revistă etc., care au circulat între cele două războaie mondiale. Tineretul — cu care am lucrat — în vîrstă de la 6 la 21 de ani, a fost gata tot timpul să ne ajute în munca noastră, răspunzînd cu multă bunăvoință. Foarte mulți s-au oferit să ne cînte : *Satule, vatră frumoasă, Sînt o fată frumusică, Bădiță, sărutul tău, I-auzi cum mă-ntreabă satul, Savetuța* și foarte multe alte

cîntece care s-au cîntat și se mai cîntă la radio. Spre surprinderea noastră, fetița Aurica Luca, de 14 ani, ne-a cîntat cîntecul : *Sînt fată de general*, care s-a cîntat mult pînă în 1944. Văzînd că repertoriul oferit conține piese ardelenene, bănățene, muntene și mai ales oltene, care se auzeau aproape zilnic la radio — singurele piese moldovenești făceau parte din repertoriul cunoscutei interprete Sofia Vico-veanca — am îndemnat fetițele să meargă la mamele, bunicile, mătușile lor, rugîndu-le să le învețe cîntece mai vechi. Surpriza : peste două zile au venit cu cîntece care se cîntau la radio în urmă cu 10—15 ani !

Întrebînd fetițe între 6—9 ani ce le place mai mult : cîntece populare sau muzica ușoară ne-au răspuns că le ascultă și le cîntă cu aceeași plăcere. Iată realitatea dintr-o zonă a țării, care poate fi întilnită astăzi mai peste tot. Concluzia ce se desprinde mi se pare clară : vechiul folclor este pe cale de a dispărea prin sufocare, datorită nu atît invaziei a tot felul de melodii, de origini foarte variate, cit îndepărtării lui, timp de aproape două decenii, din emisiunile de la radio prin selectarea numai a anumitor genuri — în primul rînd a dansului — și prin îndepărtarea a tot ce s-a socotit că ar fi depresiv, deci impropriu pentru a mai fi dat în emisie.

Se pune întrebarea : putem accepta cu indiferență dispariția atîtor melodii, deosebit de realizate artistic, care nu au fost pe gustul unui îns care și-a făcut educația muzicală în nu știu care periferie a Bucureștiului ? Ar fi o greșală de neiertat. Să ne gîndim pentru că este vorba de o creație care, prezentată în străinătate, ne-a adus numeroase trofee de la aproape totalitatea concursurilor folclorice la care au participat formații românești. Ceva mai mult, să nu uităm că este vorba de o creație care a crescut și s-a îmbogățit o dată cu apariția în istorie și dezvoltarea însuși a poporului român. Folclorul nostru muzical tradițional, aparținînd tuturor genurilor — nu numai celor cîteva acceptate în emisiunile de la radio și televiziune — poate contribui la lămurirea multor probleme din istoria poporului român, dintre care menționăm : contactul cu diferite alte popoare și culturi ; dizlocarea unor grupuri umane importante care a avut loc în perioada cuceririi Daciei de către Romani, dar și ulterior, etc. Acest folclor poate servi, prin urmare, la mai buna cunoaștere a trecutului nostru mai îndepărtat. Pentru aceste considerente, cred cu toată convingerea că această creație a maselor populare, atît de bogată și de variată, atît de realizată artistic și de valoroasă și din punct de vedere științific, merită să se lupte pentru ea, să nu fie lăsată pieirii pentru că niște oameni — bine intenționați dar puțin pricepuți și lipsiți de înțelegere pentru creația populară — au ales și pus în circulație ani în șir, rînd pe rînd : muzică urbană și lăutărească, melodii oltenești, în ritm de sîrbă și horă, în ritm de geampara, de briu bănă-

țean, de învîrtită, etc. Colecțiile apărute în ultimii 17—18 ani ilustrează cum nu se poate mai bine ceea ce am spus. În ultimii ani, situația s-a îmbunătățit în mod indiscutabil, dar mai este mult de făcut. Ce putem face, și cum ne pot ajuta, în această direcție, colecțiile de folclor ?

Am spus-o și cu alte prilejuri : în aceste timpuri de transformări profunde în toate sectoarele și cînd se pun bazele culturii noi socialiste și — pe mai departe — comuniste, avem datoria să facem totul ca din creuzotul în care se vor topi variatele forme ale culturii noastre muzicale, pentru a ieși o sinteză nouă, să nu lipsească ceea ce a realizat mai valoros din punct de vedere artistic însuși poporul.

Să nu uităm că, din totdeauna, poporul a ales, din ceea ce a ajuns la urechea lui, și a reținut ceea ce i-a convenit și plăcut. Așa fiind, nu lupta împotriva a ceea ce ni se pare nouă „hibrid“ este calea justă, ci repunerea în circulație prin toate canalele moderne — inclusiv tiparul — a tot ce este valoros în folclorul nostru muzical. Numai așa vom putea ajunge la un folclor calitativ nou, care să nu fie rupt de ceea ce a realizat mai bun pînă acum însuși poporul. Selecția va fi făcută de popor — care n-a greșit pînă acum și nu cred că va greși — nouă revenindu-ne grija și răspunderea de a repune în circuit acele nestemate din trecut, care s-au pierdut, sau mai trăiesc doar latent în conștiința sa artistică. Nu pot decît să aplaud acțiunea emisiunii *Floarea din grădină*, dar nici pe departe nu-i suficient.

O sarcină deosebită i-ar reveni, în această acțiune, Institutului, care însă... a cam dispărut ! Să ne reamintim că în anul 1949 a luat ființă *Institutul de folclor muzical al României*. Acest Institut a devenit, după cîțiva ani, *Institutul de folclor* ; din anul 1963 s-a transformat în *Institutul de Etnografie și folclor*, iar în prezent *Institutul de etnologie și dialectologie*. Acum nimeni nu mai poate bănuși că în spatele acestei noi firme se află ascunsă una dintre cele mai mari arhive de folclor muzical național din lume. Deși numărul folcloriștilor muzicali s-a redus, față de 1950, cam la jumătate, aici se află oameni pricepuți, cu dragoste de muncă și mulți cu o experiență de un sfert de secol. În primul rînd lor le revine sarcina ca, pe lîngă continuarea cercetărilor — care ar trebui să se îndrepte și spre o „sociologie muzicală“, cercetînd atent viața muzicală a satului contemporan, pe lîngă depistarea și înregistrarea folclorului vechi — să publice colecții pe zone, poate chiar pe sate, din folclorul existent în arhiva Institutului. Aceste colecții ar trebui să fie precedate de studii introductive în care să se reliefeze trăsăturile specifice ale repertoriului și ale stilului zonelor respective. Necunoscîndu-se aceste lucruri, s-a ajuns în pre-

zent la multe confuzii. La radio se anunță o piesă din Moldova, dar este din Muntenia sau Oltenia, dacă nu chiar creație a fostei mahalale bucureștene ; se spune despre o melodie de dans că este oltenească, dar este o melodie de fanfară tipic moldovenească...

În aceste vremuri în care știința este tot mai strîns legată de nevoile multiple ale societății, poate că ar fi bine ca folcloriștii să colaboreze cît mai strîns — cel puțin în ceea ce privește elaborarea unor colecții — cu Casele de creație județene, cu atît mai mult cu cît Casa centrală a creației populare face corp comun cu folcloriștii, aparținînd aceluiași Institut, și cu cît activitatea caselor de creație județene — cel puțin în ceea ce privește colecțiile muzicale — este mult mai bogată decît a fostului Institut de folclor. Această colaborare ar putea duce, prin colecțiile scoase, la îmbunătățirea repertoriului soliștilor și al formațiilor artistice de amatori, care nu totdeauna este la înălțime.

Am prezentat pe scurt problema colecțiilor de folclor muzical, legînd-o de însăși soarta folclorului nostru. Nu m-am limitat la atît, ci am căutat să indic și unele căi de îndreptare a unei situații care, dacă nu este disperată, este totuși alarmantă. Revine sarcina de a remedia lucrurile celor ce răspund de difuzarea pe diferite căi a folclorului.

## Viața satului de azi, plăsmuită în cîntecul popular

de VASILE DINU

Folclorul românesc — oglindă fidelă a gîndirii și simțirii poporului nostru pe parcursul neîntreruptei sale istorii milenare pe aceste meleaguri — își împrăspătează memoria tradițională cu contemporaneitatea faptelor și evenimentelor națiunii socialiste, a cărei măreție capătă simbol de legendă în cîntecul popular. Afirmația exclude orice îndoială cu privire la viabilitatea și perenitatea culturii noastre folclorice, pentru că numai o creație viguroasă are disponibilitatea și puterea de remodelare, adaptare și integrare organică în fenomenul spiritualității românești contemporane. Continuitatea și menținerea nestinsă a flăcării creației artistice strămoșești constituie un proces încă viu și definitoriu pentru lumea satelor noastre. Omul satului nou românesc, deși puternic influențat de creșterea factorilor de cultură și civilizație, de revoluția tehnico-științifică, de explozia informațională, de mass-media, continuă să-și satisfacă și să-și împlinească hrana spirituală, în mare măsură, cu cea de obîrșie populară. Vorbînd în termeni demografici, de sociologie culturală rurală, n-am greși cînd afirmăm că circa 10 milioane de suflete românești consumă ca fenomen de artă, în principal, creația artistică populară.

În acest context, altul decât cel din satul de odinioară, se mai întâlnesc autentici creatori, interpreți, purtători și propagatori ai cîntecului popular contemporan.

Din multitudinea tendințelor procesuale pe care le prezintă folclorul românesc astăzi, ne vom referi sintetic la unele probleme configurate în sfera temei anunțate, considerînd subînțeleasă fenomenologia specificității procesului de creație populară contemporană, la care vom apela în cazuri cu totul particulare.

Documentele de arhivă, culegerile, studiile, colecțiile, discurile și mai virtos decât toate procesul viu folcloric ce se desfășoară sub ochii noștri, pun în lumină o primă concluzie și anume, *existența unei culturi folclorice contemporană zilelor noastre*, apariția unor muguri ai noului, mai întii în tematica literară și treptat și în mijloacele de expresie poetico-muzicale, coregrafice și dramatice, în toată complexitatea lor. Definierea crezului social-estetic în folclorul contemporan cu valențe de substanță general umană glăsuiește despre viața nouă, despre satul nou, despre țară și partid; sînt plămuite în aceste creații aspecte de muncă pe ogoare și-n uzine, noile relații dintre oameni. Astfel, tematica creației tradiționale este preluată și îmbogățită, găsindu-și zădărnici pilduitoare viața, munca și lupta poporului nostru pentru libertate socială, pentru apărarea ființei naționale; sînt întruchipate aspirațiile sale spre lumină și progres, ca și trăsăturile fundamentale ale poporului român cum sînt: omenia, generozitatea, înțelepciunea, echilibrul, subtilitatea, setea de dreptate, adevăr, cinste, afirmarea curajului, demnității, repudierea inechității, minciunii, ca și a altor manifestări negative ale oamenilor. Prin virtuțile sale profund umane, prin dimensiunile și funcțiile sale sintetizate în cea estetică și cea etică, folclorul patriei noastre face parte integrantă din procesul formativ-educational, de perfecționare a profilului spiritual al națiunii noastre socialiste. De aci decurge actul mării responsabilități în valorificarea și integrarea acestei creații în dinamica vieții noastre cultural-artistice. În acest act satul joacă un rol preponderent, deținînd încă tainele zămisirii acestei creații, ca cel mai sensibil seismograf care înregistrează și reflectă în forme specifice marile evenimente și prefaceri din anii socialismului. Cine dorește să scrie o istorie a satului românesc contemporan nu poate face abstracție de acest izvor viu care este cîntecul popular, în ale cărui vers și melodie au fost încrustate toate marile momente pe care le-a cunoscut țara și poporul sub noua, dreapta și înțeleapta ocîrmuire.

Făurarul anonim popular, făcîndu-se ecoul gîndurilor și sentimentelor, a voinței și atitudinii obștei în sînul căreia trăiește și muncește, și-a exprimat spontan, sincer și vibrant bu-

curia, plămînd chipul satului nou în cîntările sale îndrăgite :

*Frunză verde de secară,<sup>1</sup>  
Satu mi-i grădină dragă,  
Cu flori multe și frumose  
Case multe și făloase,*

spun versurile unui cîntec din Teregova-Banat, care continuă, exprimînd dorul celui plecat de lingă familie :

*Măicuță, măicuța mea  
Doru mi-i de dumneata  
Doru mi-i de satul meu  
În care-am copilărit eu...*

Pornind de la același motiv, structural pentru folclorul românesc, „*Frunză verde...*“, „*Foaie verde...*“, rapsodul, de data aceasta din ținutul subcarpatic al Munteniei, își însuflețește cîntarea despre sat cu imaginile poetice :

*Foaie verde sălcioară,<sup>2</sup>  
Satul meu, grădine dragă,  
De tine dorul mă leagă  
Și mă cheamă să mă vin  
Pe unde am fost copil.  
Să-mi văd casa și măicuța  
Izvorul și potecuța.  
Și să ies iar pe la poartă  
Pe unde umblam odată.  
Și iar verde matostat  
La fereastră și-n cerdac  
Numai flori și liliac. etc.*

Fără a stăruî într-o analiză adîncită, se impune oricui valoarea acestor versuri, *imagistica* elevată ce poate sta alături de fondul de aur al creației tradiționale. Oare asemenea realități ale folclorului nostru contemporan nu sînt de natură să schimbe optica unor negativiști „de profesie“ ai cîntecelor de viață nouă? Firește, nu sîntem de acord nici cu extremiștii de cealaltă parte, cu cei care consideră folclorul orice producție hibridă, de valoare îndoielnică, lozincardă, lipsită de substanță artistică, și care din păcate este promovată fără discernămint, aducînd grave prejudicii evaluării adevăratului folclor autentic.

O altă concluzie care se impune în legătură cu tema cercetată, constă în *seminalarea omni-prezenței* acesteia în toate provinciile, în toate graiurile muzicale ale țării: Oltenia, Muntenia, Moldova, Transilvania, Banat, Dobrogea.

Din investigațiile făcute, atît pe orizontală cît și pe verticală, rezultă că procesul de creație — expresie a continuității folclorului — s-a extins și a cuprins straturi, genuri și specii diferite, locul principal deținîndu-l cîntecul propriu-zis și strigătura.

<sup>1</sup>) Mg. nr. 14 c<sub>2</sub>, inf. Berzescu Valeria, 37 ani, Teregova-Banat, 23.02.1965.

<sup>2</sup>) Mg. nr. VI c<sub>3</sub>, inf. Voichița Stoian, 32 ani, Dimbovicioara-Muscel Argeș, 7.06.1969.

De asemenea, se impune aserțiunea, nu ultima, și anume faptul că actul zămisirii acestor creații are la bază aceleași tipare și procedee compoziționale tradiționale. În exemplele ce urmează, procedeul cel mai adesea folosit îl constituie potrivirea unor versuri noi pe melodii valoroase din fondul vechi local de cîntece. Fenomenul este reprezentativ pentru întreaga noastră creație folclorică tradițională, în care după cum bine se știe, există o relativă libertate în îngemănarea poeziei cu melodia, în sensul că pe aceeași melodie se pot folosi mai multe texte poetice, după cum pe aceeași versuri se pot adapta mai multe melodii.

*Frunză verde de mohor,<sup>3</sup>  
Eu sînt fată din Humor  
Mă cunosc după catrință  
Și chemeșă cu altită,*

sînt versurile de început ale unei cîntări din partea de sus a Moldovei.

După cum s-a putut remarca, melodia este o horă caracteristică pentru Bucovina. Rapsodul popular, în încercarea de a întruchipa imaginea comunei natale, extinde treptat viziunea sa artistică asupra Bucovinei, ajungînd în final la imaginea de ansamblu a întregii țări moldovenești.

Tema satului nou în folclor este indisolubil legată de transformarea socialistă a agriculturii, de electrificare, ca și de alte prefaceri din țara noastră la care satul a fost și este nu numai pârtaș ci și factor activ la înfăptuirea noii orînduirii sociale. Imaginea satului nou este zugrăvită laolaltă cu cea a partidului și țării întregi, constituind un tot inseparabil.

Purtătorul și păstrătorul peste veacuri al Mioriței își extinde optica și sensibilitatea la dimensiunile țării, a întregii lumi, expresia dragostei fierbinte pentru neamul românesc, pentru țară, pentru glia străbună :

*Frunză verde, foi de nalbă<sup>4</sup>  
Mult mi-e dragă lumea-ntreagă  
Dar mai drag mi-i țara mea,  
Mîndră ca o floricea...*

Chipul satului, al țării, al partidului, își găsește plăzmuire metaforică și comparativă cu florile, cu grădina, cu soarele, ca și în textul ce urmează :

*Frunzuliță de cîcoare,<sup>5</sup>  
Am o țară ca o floare,  
Mîndră e ca o grădină  
Și-i scaldată în lumină.  
Cîmpu-ntins cînd înverzește,  
Țara-ntreagă-ntinerește.  
Țară scumpă, mîndra mea,*

<sup>3</sup> Mg. nr. 17 c<sub>1</sub>, inf. Maria Macovei, Gura Humorului-Suceava, 16.11.1973.

<sup>4</sup> Mg. nr. 572 c<sub>1</sub>, inf. Maria Lcordean, 24 ani, Leordina-Maramureș, 23.03.1969.

<sup>5</sup> Mg. nr. 17 c<sub>1</sub>, inf. Vasile Lupu, 22 ani, Vulturești-Suceava, 16.11.1973.

<sup>6</sup> Mg. nr. 17 f<sub>1</sub>, inf. Ion Andrei, 27 ani, Ștefan cel Mare-Olt, 16.11.1973.

*Și pe flori eu te-aș cînta  
Din pămînt și din ulcioare.  
Că-mi ești țară roditoare.  
Și din bradul cel colnic  
Ce-a crescut ca un voinic.  
Frunzuliță de mohor,  
Țara mea-i țară de dor,  
Cît în lume voi trăi,  
Eu pe tine te-oi iubi  
Și voi cînta cît trăiesc  
Neamul nostru românesc  
Și din poarta veșniciei  
Tu mi-ești țară, Românie !*

Virtuțile cîntării ce urmează, atît din punct de vedere melodic, poetic, cît și ca interpretare plină de har, confirmă realitatea și valabilitatea procesului de continuitate, de recreare valorică a cîntecului popular contemporan. Melodia vine din cîmpia Oltului :

*Pîrîiaș din Ianca Nouă,<sup>6</sup>  
Ce desparți satul în două,  
Spune-mi tu de unde vii  
Și pămîntul mi-l mîngîi ;  
Spune-mi ce nume să-ți dăm,  
Cu el să te botezăm.  
Măi voinice, dragul meu,  
Să-mi fii naș, eu finul tău, etc.*

Din punct de vedere morfologic, după cum s-a putut constata melodica creației folclorice contemporane este aidoma împrumutată deseori din fondul tradițional. Melodiile sînt de substanță modală, cu o structură intervalică predominantă de mersul treptat, caracter în general silabic, fără a se renunța definitiv la întreaga bogăție ornamentală ; sistemul de cadențare este cel specific creației tradiționale, cezura avînd loc cu precădere pe tonica paralelei majore, în timp ce cadența finală este adesea pe finala minoră de tip eolic, doric sau frigic. Ritmica se detașează prin structura binară aparținînd sistemului divizionar, celui giusto-silabic, ori celui aksak, și numai foarte rar celui parlando-rubato. Deosebit de pregnant este stilul și tempoul de joc specific pe regiuni : horă, sîrbă, brîu, învîrtită, geampara, etc. Forma arhitectonică strofică, cu tendință de augmentare a rîndurilor melodice, structura cea mai frecventă rîmînînd însă tipul ternar, mai rar pătrat.

În concluzie, se desprind următoarele idei și coordonate :

— Existența unui folclor contemporan de certă valoare artistică, zămislit și recreat sub semnul valorii autenticității. Acesta va cunoaște probabil ipostazele încă nebănuite în perspectivă, în funcție de întreaga fizionomie materială și spirituală a satului, a întregii noastre națiuni.

— Tematica satului contemporan constituie o componentă definitorie pentru conținutul cîntecului de viață nouă din țara noastră, integrată plurifuncționalității, rosturilor acestei creații în viața omului contemporan.

— Complexitatea procesului de evoluție ca și a momentelor de involuție a culturii folclorice în contextul schimbării, în parte, a căilor, factorilor tradiționali de circulație și răspîndire, a ocaziilor de manifestare a folclorului.

— Necesitatea conjugării eforturilor factorilor de răspundere care se ocupă de cercetarea, difuzarea, promovarea și valorificarea culturii populare; creșterea responsabilității și competenței profesionale și politico-ideologice în promovarea adevăratelor valori, repudierea pseudo-producțiilor folclorice.

— Este necesară extinderea cercetării și elaborării unor studii de sinteză asupra întregii problematice a folclorului românesc contemporan, privind funcția, tematica, morfologia, procesul de creație, valorificarea și promovarea acestei creații.

Cu sentimentul că nu ne hazardăm în afirmații, după părerea noastră, folclorul românesc contemporan, prin bogăția și originalitatea sa, va constitui și în viitor, în condițiile înfloririi națiunii noastre socialiste, un factor cultural-artistic de seamă, o componentă importantă și inseparabilă a spiritualității românești.

## Structuri și imagini folclorice în „Miorița” de Paul Constantinescu

de Gheorghe OPREA

Pornind de la o constantă preocupare de descoperire a legilor intime de organizare a cîntecului popular, Paul Constantinescu realizează una dintre cele mai originale opere corale, poemul *Miorița*, autentică capodoperă a muzicii corale românești, inspirată din tezaurul culturii populare românești. Constatăm în acest poem cum, pornind de la trei melodii ale baladei populare, aparent deosebite structural și din regiuni diferite, compozitorul realizează într-o lucrare de dimensiunile *Mioriței*, fără pronunțate culminații dinamice, acea unitate, acea „cursivitate neîntreruptă”, specifică genului folcloric. Este o caracteristică esențială a baladei populare (așa își și subintitulează autorul lucrarea), bazată pe procedeele improvizăției.

*Miorița* reprezintă întrepătrunderea mai multor genuri pe forma arhitectonică a baladei: colind, cîntec propriu-zis, doină, cîntec ceremonial. Compozitorul pătrunde virtuțile expresive ale poeziei populare din versurile baladei pe care Eminescu o numea „acea inspirațiune fără seamăn, acel suspin al brazilor și al izvoarelor din Carpați”.

Cu și în plăsmuirea populară, Paul Constantinescu tratează melodia în inseparabila sa legătură cu versul. Chiar acest caracter improvizatoric, pe care autorul îl conferă creației sale, este în concordanță cu o trăsătură definitorie a versului popular românesc, care rareori se grupează în strofe.

Organizarea versului popular în grupe metrice de cîte două silabe (în cazul *Mioriței* — vers hexasilabic în ambele sale forme: acatalectică și catalectică) este prezentă atît în citat:



cît și în melodia creată de compozitor:



Ca și în folclor, în partitura lui Paul Constantinescu această periodicitate a accentelor din două în două silabe urmărește raportul între accentul metric și cel tonic.

Dimensiunea, pe plan orizontal, a elementelor melodiei, este în strînsă interdependență cu dimensiunea versului. Datorită conciziei lor, versurile se suprapun motivelor. Se evidențiază aici unul din aspectele importanței pe care o capătă pentru compozitor alegerea, crearea și structurarea elementelor melodice.

Dintre cele patru teme ale lucrării, trei sînt citate din folclor, (melodii de *Miorița*) iar a patra este de inspirație folclorică.

Cele trei citate aparțin unor „graiuri” diferite: Rășinari — Sibiu, melodie culeasă de C. Brăiloiu; Belinț (aflată între Timișoara și Lugoj), melodie culeasă de Sabin Drăgoi; Mîneciu — Prahova, melodie culeasă de Mihail Vulpescu. Să urmărim cum au fost preluate aceste melodii de către Paul Constantinescu.

Melodia din Rășinari este transpusă, în prima ei expoziție, cu un ton mai sus față de original, din *fa* în *sol*. I se schimbă de asemenea și măsura:



În lucrare ea este prima temă, care se repetă la început de patru ori, pe centri modali diferiți: *sol*, *do*, *re*, formînd secțiunea întâi, sau primul episod.

Iată, în mare, forma, rezultată din înlănțuirea episoadelor:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
A	B	C	B <sub>1</sub>	C <sub>1</sub>	D	C <sub>2</sub>	A <sub>1</sub>	B <sub>2</sub>	D	A <sub>2</sub>
a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	a <sub>3</sub>					a <sub>2</sub> +a <sub>3</sub>			a <sub>2</sub> +a <sub>4</sub> +b (coda)

(B, C și D reprezintă celelalte trei teme, indi-cele din dreapta consemnînd că tema apare în ipostaze diferite).

Melodiei din Belinț, citată la aceeași înălțime ca în originalul cules, i se schimbă mă-

sură, din 5/8, în măsurii alternative de 3/8 și 2/8 (vom analiza mai departe aceasta).



În fine, melodia din Mineciu este transpusă cu un semiton mai jos față de original — din *mi b* în *re* :



Că aceste teme sînt selecționate de compozitor după o minuțioasă cercetare, o dovedesc subtilitatea înrudirii lor modale, precum și stratificările agogice specifice unor genuri diferite (baladă, colind, cîntec propriu-zis), necesare arhitecturii sonore.

Cum se realizează această unitate artistică expresivă, avînd în vedere dimensiunile lucrării, precum și delimitarea în cele 11 secțiuni ale formei lucrării? Două ar fi explicațiile care pot elucida această întrebare :

I. Compozitorul relevă existența unui fond folcloric muzical comun, cristalizat în timp și în spațiu; delimitările mai mult sau mai puțin arbitrare se topesc, materialul apare în esența lui, cu un rol clar urmărit. Doar astfel s-ar putea explica înrudirea clară între prima temă a lucrării și alte melodii românești, cum ar fi cea a unui colind din Făgăraș :



Cîm-pi-s dalbi și frumoși sau, și mai pregnant, cu melodia unui cîntec, *Chira Chiralină* (care poartă același nume cu al unei balade), melodie citată de Constantin Brăiloiu în esul său *Folclorul muzical*.



Exemplele alese ne permit să constatăm și evoluția de la scări cu un număr redus de sunete la structuri mai ample : de la tritonie, la tetratonie cu treapta a treia oscilantă, pentacordie, hexacordie dorică în care sunetele principale constituie tritonia inițială. Același fenomen poate fi remarcat și la tema a doua a poemului (de la bicordie la tetracordie și apoi la hexacordie). Generarea unor structuri mai ample are loc chiar în interiorul unei melodii, așa cum observăm și în tema a treia de la tricordie la pentacordie). În această melodie are loc și un alt proces : tricordia se transpune pe alte sunete, realizîndu-se un joc al microstructurilor pe care Paul Constantinescu îl studiază în cazul tetracordurilor. Compozitorul

atrage însă atenția că „păstrarea neschimbată a tetracordului de dragul unei simetrii absolute, constituie un fapt destul de rar în muzica populară, care este o ființă vie și nu o schemă de laborator“.

II. Adoptarea unui limbaj propriu, trecerea prin filtrul personalității compozitorului a acestei experiențe muzicale populare, prin păstrarea și evidențierea trăsăturilor sale definitorii, constituie al doilea element care stă la baza realizării acestei capodopere. Paul Constantinescu creează melodii proprii, a căror organizare modală și ritmică este asemănătoare structurilor de bază; de exemplu melodia prin care începe episodul al II-lea



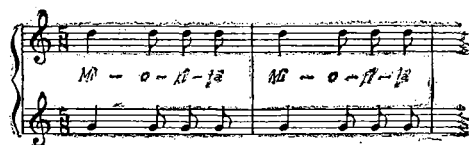
este construită pe același principiu al înlănțuirii tetracordurilor : centrul modal ar fi aici în ordine : *do, sol, fa*, cu tendința de gravitație spre *re*. Și celulele ritmice — picul și troheul — contribuie la realizarea autenticității stilului.

În același sens, tratarea polifonică utilizează procedee pe care le întîlnim deja, într-o stare primară, în cîntecul popular. Din acest punct de vedere, pedala pe sunetul *re* cu care începe lucrarea este asemănătoare aceleia pe care o găsim în cîntecul ceremonial funebru, „de petrecut“, din Banat; iar cvarta perfectă are aceeași pregnanță armonică observată în melosul popular :



De altfel, Constantin Brăiloiu ne oferă într-un studiu al său elemente ale raportului care există între balada *Miorița* și cîntecele ceremoniale funebre. Procedeele pedalei este extins de Paul Constantinescu în 9 din cele 11 episoade ale poemului, avînd, printre altele, și rol de liant între secțiuni. Recitativul *recto-tono* este prezent în special în episoadele II, IV, IX. Uneori îndeplinește legătura între secțiuni.

(începutul episodului 3)





Recitativul melodic este pregnant în episoadele III, VII, IX dar trăsăturile sale se recunosc și în alte secțiuni ale piesei.

Preluarea aceleiași melodii, pe rînd de către diferite partide, poate fi considerată ca provenind din cîntarea antifonică. Ea este îmbinată cu pedala, în 5 episoade : I, II, III, VIII, IX, XI. De altfel, întreaga tratare este lineară. Modul în care Paul Constantinescu o concepe este rezultatul unor îndelungi frămîntări în muzica noastră corală. Polifonia modală pe care o creează este, fără îndoială, și rezultatul investigațiilor compozitorului, a cărui contribuție la cristalizarea principiilor polifoniei modurilor românești se oglindește strălucit în această lucrare.

Privit vertical, materialul sonor al poemului rezultă din melodie : ori prin aducerea acelorși sunete, ori prin transpoziția unor structuri de bază, de la bicordii, pînă la moduri. Ca bicordii relevăm în primul rînd repetatele desene frigice din secțiunile aparținînd grupurilor tematice A și B. O înlănțuire a tricordurilor (realizată în primul rînd pentru sublinierea sensului poetic) se remarcă în episodul V, tema C. După o introducere, în care la alto apare tricordul *fa, sol, la bemol*, acesta este reluat de temă pe aceleași sunete, fiind apoi metamorfozat astfel :



Tricordurile se înlănțuie conjunctiv, fiecare începînd cu ultimul sunet al precedentului. Prin ceea ce se obține, un mod cu fundamentalele *la* și *re*, constatăm că însuși sunetul care reprezintă un centru modal apare, în jocul tricordiilor, imobil.

Structurile pot apărea și disjunctiv. Spre pildă, tetracordurile din secțiunea I-a, A, partea a :



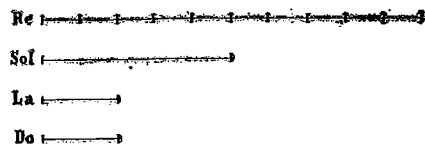
Tetracordul cu sunetul *mi* mobil îl considerăm o transpunere augmentată a tetracordului de la vocea superioară, dintre *sol* și *do*, cu *si* mobil.

Modul de bază al poemului lui Paul Constantinescu este dorianul, ce apare pregnant în 7 secțiuni, fiind combinat cu eolianul și mixolidianul. Eolianul este structură de bază în 5 secțiuni, în trei secțiuni combinîndu-se cu dorianul ; modul mixolidian se găsește în două secțiuni în care este combinat cu dorianul. În toate secțiunile există și particularități ale altor moduri : frigian, locrian, ionian, lidian ; acestea rezultă atît din jocul microstructurilor, cît și din mobilitatea treptelor.

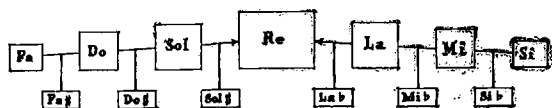
Cel mai stabil sunet este *re*, care apare nealterat pe tot parcursul lucrării, fiind și centrul modal în 10 episoade :

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
<i>re</i>	<i>sol</i>	<i>re</i>	<i>re</i>	<i>re</i>	<i>re</i>	<i>re</i>	<i>re</i>	<i>re</i>	<i>re</i>	<i>re</i>
<i>sol</i>		<i>sol</i>		<i>la</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>			<i>sol</i>	<i>do</i>

După cum se poate vedea, în 4 episoade sînt două fundamentale, iar în 2 episoade, trei fundamentale. În afară de *re*, celelalte apar : *sol* în 5 episoade, *la* și *do* în cite 2 episoade. Reprezentînd grafic :



și trecînd sunetele în ordinea cvintelor, obținem :



cea ce reprezintă gradul de stabilitate al sunetelor. Toate sunetele tind către *re*, care reprezintă stabilitatea maximă sau stabilitatea de gradul 1. Celelalte sunete reprezintă diferite grade de stabilitate. Într-adevăr, în lucrare *sol* apare de foarte puține ori instabil, și numai cu diez, iar celelalte sunete cu cît sînt mai îndepărtate, în ordinea cuvintelor, sînt mai instabile dar gravitează spre *re*.

Reprezentîndu-ne ordinea sunetelor invers, prin cvarte, se evidențiază generarea relațiilor pragale. Observăm astfel importanța cvartei, apoi a cvintei și septimei, a intervalelor obținute prin răsturnarea lor, precum și a celor compuse ale acestora, în rezultatul vertical al suprapunerii liniilor. Orînduirea în timp a acestor linii, pe axa sonoră a lui *re*, prin care Paul Constantinescu își începe și își termină la unison lucrarea, este corelată tot cu structura poeziei, pentru relevarea imaginii. Și tot această concepție a imaginii poetice în timp muzical este probabil motivul pentru care compozitorul nu respectă uneori indicațiile metrice ale melodiei notate în culegere. Așa se întîmplă cu tema a doua, notată inițial în măsura de 5/8, pe un vers hexasilabic, „Dar cea mi-o-ri-tă“, în care accentele trebuie să fie egale ; reperele metrice sînt schimbate, fiind indicate măsuri alternative de 2/8 și 3/8, pentru egalizarea accentelor, așa cum se prezintă în versul popular românesc cîntat.

Cu toată încadrarea în măsuri, pentru ușurarea citirii, (în special a celei verticale), trăsăturile caracteristice ale sistemelor ritmice care evidențiază legătura dintre sunete și cuvînt — *giusto-silabic* și *parlando-rubato* — se desprind cu ușurință. Din cele 11 secțiuni, secțiunile A se încadrează sistemului *parlando-rubato*, cele B și C sistemului *giusto-silabic*, iar tema D sistemului divizionar care, în cazul de față, credem că ar putea avea la

bază *parlando-rubatoul*. Uneori celulele metrice binare ale *giusto-silabicului* (piricul și troheul) sînt suprapuse celulelor ternare (întilnite în refrenele neregulate ale colindelor) și, împreună, acestea sînt suprapuse melodiei, care are alt metru. Prin neconcordanța verticală a accentelor se creează astfel polimetria. Utilizarea unor durate, a căror organizare în folclorul nostru este cunoscută, asigură și în acest caz timpul mediu necesar înțelegerii optime a textului.

(Secțiunea a V-a)

O	-	i-	tă
Mi	-	o-	ri-tă
O	i	tă-bir-	sa-nă

Un adevăr care nu necesită demonstrație este acela că pentru o colectivitate, cea mai accesibilă formulare îi este propriul mod de exprimare. Folclorul reprezintă esența acestei exprimări. Este procesul de creație folclorică filtrul prin care anumite noțiuni, idei trec de sute de generații și se așează, în cazul folclorului muzical cu text, în zonele de frecvențe care fac posibilă inteligibilitatea (deci accesibilitatea maximă) a textului? Da! Putem stabili anumite tipuri de melodii care corespund unor anumite tipuri de texte? Răspunsul este afirmativ. Se știe că textul, prin accentele silabelor din care sînt formate cuvintele determină structura ritmică a melodiilor. Problema care se pune este de a determina melodiile sub aspectul înălțimilor deci zonelor frecvențiale în care se plasează sunetele componente.

Ținînd seama de cele spuse în legătură cu procesul de tipizare, de filtrare pe care-l parcurge o melodie cu text în decursul sutelor de generații, putem afirma că ea, din moment ce a rezistat timpului, vîdindu-și astfel autentică forță de încărcătură emoțională, este formată din sunetele care permit maxima inteligibilitate a textului constituit din cuvinte divizibile în silabe, iar acestea la rîndul lor în foneme. Firește, nu este vorba de înălțimea absolută a sunetelor pe care sînt cîntate anumite cuvinte, căci dacă am privi lucrurile în felul acesta, am contrazice realitatea în care același cuvînt poate fi cîntat în registre diferite, de voci din categorii diferite. Întotdeauna însă, fonemul, silaba prin alăturarea mai multor foneme, cuvîntul, prin alăturarea mai multor silabe, se vor impune în fiecare curbă melodică. Ascendentă sau descendentă ea va trece prin puncte de înălțime, va atinge zone de frecvențe corespunzătoare zonelor formantice în care se produce fonemul respectiv. Asupra teoriei zonelor formantice Helmholtz, Herman Stumpf, Husson, Bagadurov, Stefan Gîrbea, George Cotul, Trendelenburg, Simbriger, Bădărău și alți oameni de știință au făcut importante observații. Paul Constantinescu, cunosător profund al tipurilor de texte ale *Miorișei*, și ale tipurilor de melodii pe care acestea erau cîntate, a intuit înălțimile care fac posibilă maxima inteligibilitate a textului în modul cel mai natural, mai firesc.

Analiza se poate extinde asupra întregii lucrări. Mă voi opri numai asupra cîtorva versuri de la început. Paul Constantinescu plasează vocala *a* pe sunetul *re* cîntat de altiste. De ce tocmai pe sunetul *re*? Teoria zonelor formantice, demonstrată practic și unanim acceptată de știință, arată că zonele formantice ale fonemului *a*, conținutul în armonice, ce concură la realizarea fonemului *a*, se plasează în zona armonicilor superioare ale sunetului *re*.

S-a demonstrat (cu ajutorul spectrografului acustic) că sunetele armonice care concură la formarea timbrului vocalic al fonemului *a* se află plasate în zona cuprinsă între 800—1200 Hz, tocmai sunetele *la*, *si*, *b*, *do*, *diez*, *re* din citatul de mai sus. Trebuie văzut cărui sunet fundamental îi aparțin aceste sunete armonice, în această ordine și în această zonă de frecvență. Răspunsul este *re* grav. Cum seria fundamentalelor și deci a armonicilor se supune diviziunii sau înmulțirii cu doi, este clar că *re* din octava I-a, pe care autorul plasează fonemul *a*, aparține familiei fundamentalelor *re* cărora le corespund zonele formantice de care vorbeam mai sus.

Silaba ce urmează este formată din fonemele *p* și *e*, care prin legătură cu fonemul *u* din cuvîntul *un* (deci, în vorbire „*pe-un*“) este determinată de un *u* alterat de un *e*. Formanții fonemului *u* apar în zona cuprinsă între aprox. 200 și 400 Hz; constatăm că în această zonă, respectiv 196 și 392 Hz, se găsește sunetul *sol*; tocmai pe sunetul *sol* Paul Constantinescu plasează silaba „*pe-un*“. Și mai mult decît atît, nu pe *sol* din octava mică la tenor, corespunzător frecvenței de 196 Hz, ci pe *sol* din octava I-a, deci în partea superioară a zonei formantice, pentru că *u* este influențat de *e*, care, așa cum vom vedea, are una dintre zonele formantice în jurul a 493,9 Hz, ce corespund sunetului *si*.

Fonemul *i* (din silaba „*pi*“ din cuvîntul „*picioar*“) e plasat tot pe *sol*; analiza demonstrează că una din zonele formantice ale lui *i* este în jurul a 200—4000 Hz. Deci, demonstrația anterioară este valabilă și în acest caz.

Silaba următoare care cuprinde fonemul *o* influențat de *i*-ul anterior, este plasată pe sunetul *la*. Fonemul *o* se formează în zona formantică cuprinsă între 400—600 Hz, dar este influențat de zona formantică a lui *i* care, așa cum spuneam, are o zonă formantică între 200 și 400 Hz. Constatăm, că fonemele *i* și *o* sînt plasate pe sunetul *la*, corespunzător 440 Hz. Fonemul *e*, care are una dintre zonele formantice situate între 400—600 Hz, este cîntat pe sunetele *si* *b* și *la* din octava I-a (sunet a cărei frecvență se situează tocmai în zona mai sus amintită).

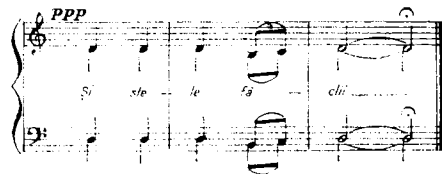
Mai departe, fonemul *a* din cuvîntul „*plai*“, deși începe pe *sol*, se sprijină, avînd ca punct principal sunetul *re* din octava I-a, despre care am mai vorbit la începutul analizei. Și ceea ce întărește afirmația noastră este faptul că fonemul *a* este influențat de fonemul *l*, ai

cărui formanți se găsesc (așa cum am văzut) între 200—400 Hz, a doua zonă formantică a lui *i* și tocmai pe sunetul *re* cu frecvența de 293,7 Hz, pe care Paul Constantinescu plasează finalul primului vers.

Analiza se poate extinde asupra întregii lucrări și, continuînd-o, n-am face decît să ne convingem că Paul Constantinescu intuiește, în structura sa cea mai intimă legătura indestructibilă dintre text și muzică.

Paul Constantinescu demonstrează limpede că, dincolo de întîmplare, de eveniment, *Miorița* simbolizează raportul om — eternitate, felul în care nu resemnarea, ci înțelegerea apartenenței omului la eternitate asigură tăria omului care răspîndește în jurul său lumina, sesizînd frumusețea naturii și a vieții. Desfășurarea muzicală aparent uniformă, lipsită de culminații dinamice, și cu atît mai încărcată de tensiune, asigură pe de o parte fondul care este însuși ecoul eternității, iar pe de altă parte subliniază anecdoticul, particula-

rul, evenimentul, care, chiar și atunci cînd nu se manifestă, potențează devenirea. Și, din această perspectivă, ca o concluzie deschisă, unisonul final pe sunetul *re*, centrul și albia întregii lucrări apare, asemenea luminii albe care topește în sine întregul spectru al culorilor, estompează conflictele și le transformă în complementarități, ecou al înțelegerii existenței în marea ei forță și simplitate. După ce ne-a îmbogățit, confruntîndu-ne cu reflexul propriei noastre înțelegeri a vieții, Paul Constantinescu, asemenea marilor creatori din popor, lasă să trăiască *Miorița* sa, ca o operă care ne poartă și ne definește, devenind expresia noastră autentică.



## O P I N I I

### Educația muzicală a tinerei generații

de Iosif SAVA

În publicațiile noastre diverse au fost adeseori ridicate probleme ale educației muzicale a tinerei generații.

Abordînd unele probleme ale educației estetice a tinerei generații, n-aș încerca de astă dată decît să relev o serie de aspecte ale procesului educațional muzical, să evidențiez cîteva direcții spre care cred că trebuie să se îndrepte, în viitorul cît mai apropiat, instituțiile, muzicienii și organizatorii vieții artistice și în special cercetătorii în domeniul pedagogiei.

Dincolo de experiențele noastre în multitudinea teritoriilor cu rezonanțe educative, *direcția fundamentală* a „atacului“ educativ cred că trebuie îndreptată în primul rînd spre *activitatea concertistică special dedicată tinereții*.

Fără îndoială, stagiunile de concerte — lecții, inițiate de Filarmonica bucureșteană și majoritatea orchestrelor simfonice ale țării, au prezentat, ani în șir, o temeinică școală de educație muzicală, în care a primit primele noțiuni de gramatică muzicală, de estetică și de istorie a muzicii, generația care s-a constituit acum, aș spune, în corpul de abonați al Filarmonicii și al altor instituții artistice ale țării.

Succesele de public și de critică n-au fost însă suficiente pentru organizatorii vieții noastre, pentru a ridica continuu ștacheta acestor manifestări la nivelul solicitărilor publicului în general și tinerilor în special.

Inerțiile unor secretari ai Filarmonicilor din țară s-au dovedit puternice.

Concertele-lecții au devenit lungi conferințe, prost exemplificate, cu teme banale, repetate continuu, dintr-o stagiune în alta. Spre bucuria noastră, în ultimii doi ani, am trăit într-un fel revirimentul unor concerte educative.

Stagiunea organizată în anul muzical 1974—1975 de Radioteleviziunea Română și Conservatorul bucureștean, în Studioul Radioteleviziunii, serialul concertistic pentru elevi și studenți, inițiat de Filarmonica „George Enescu“, concertele pentru elevi, organizate începînd din luna octombrie de Filarmonică cu ajutorul formațiilor și studenților Conservatorului „Ciprian Porumbescu“, cîteva interesante inițiative educativ-muzicale apărute în alte centre muzicale ale țării, (aș semnala în primul rînd, ciclul „Orașele muzicii“ — organizat de Filarmonica din Ploiești) — concertele acestea (subliniem în mod special acest fapt — concerte care au determinat o largă audiență în rîndurile publicului), reprezintă meritorii

încercări de a revitaliza activitățile educativ-artistice și am certitudinea, că de-a lungul stagiunii 1974—1975, aceste concerte se vor bucura de succesul scontat.

Aplaudînd ținuta acestor manifestări, grija ce o au organizatorii vieții artistice pentru ele, trebuie să semnalăm, în același timp, necesitatea unor atente corelări între acțiuni, între programul fiecărei manifestări dintr-o stagiune.

Desigur că un concert dedicat unei școli, unei epoci muzicale, unui compozitor, unui gen are o maximă eficiență mai ales atunci cînd comentatorul reușește să punteze, în explicațiile sale, elementele care pot defini total fenomenul abordat.

Concertele educative nu pot fi însă judecate în individualitatea lor.

Eficiența lor trebuie analizată pe ansamblul unei stagiuni, aș spune, pe ansamblul mai multor stagiuni.

Dacă unui concert despre simfonismul clasic îi va urma un altul despre genurile programatice și un al treilea despre arta lui Enescu, indiferent de valoarea lor individuală, eficiența lor va fi minimă, pentru că o stagiune educativă trebuie să-și propună înainte de toate obiective generale, o înlănțuire tematică, capabilă să corespundă unor riguroase comandamente pedagogice.

O stagiune muzicală adresată unor categorii de tineri trebuie astfel organizată încît pe parcursul cîtorva „ani muzicali“ audienții să poată dobîndi, parcurgînd etapele hotărîtoare ale istoriei muzicii, elemente clare asupra evoluției artei sunetelor, asupra principalelor forme și genuri muzicale, să poată dobîndi, într-un cuvînt, elementele de cultură, indispensabile urmării atente a vieții muzicale.

Alături de concertele educative pentru tineret, alături de intensificarea eforturilor noastre spre diversificarea formelor concertistice, (și de spectacole muzicale), direct adresate celor tineri, dezbătînd cîteva din problemele de educație muzicală a tinerei generații, trebuie să vorbim, în al doilea rînd, despre rolul cărții în opera de răspîndire a artei.

Indiscutabil, Editura Muzicală a difuzat, în ultimii ani, cîteva cărți de mare rezonanță educativă.

Au apărut în librării monografiile dedicate unor compozitori, cărți de sinteză asupra unor probleme de estetică componistică și interpretativă, excelente eseuri și lucrări de anvergură în domeniul istoriei muzicii românești, cărți mult solicitate de iubitorii de artă din țara noastră.

Au fost „umplute“ de asemenea, cu o serie de lucrări de valoare, „golurile“ de mulți ani vizibile în diferite perioade ale istoriei muzicii românești, astfel încît, la ora actuală, tinerii iubitori de artă pot găsi o bibliografie com-

pletă atunci cînd vor să se inițieze într-un domeniu sau altul al istoriei artei muzicale.

Dincolo de aceste succese, Editura are încă datorii de prim ordin față de Filarmonică, în elaborarea acelei suite de lucrări, capabile să-i ajute pe tinerii cu cele mai diverse niveluri de pregătire culturală, artistică, să străbată etapele necesare înțelegerii unor fundamentale elemente de gramatică și istoriografie muzicală, să-i ajute să-și completeze elementele de cultură însușite în școala de cultură generală, să-i ajute să se descurce în complexul de curente ale lumii contemporane, să-i ajute să dobîndească elementele de referință pentru înțelegerea drumurilor muzicii zilelor noastre și a locului creației muzicale naționale în contextul culturii muzicale contemporane.

Imperios necesară, mi se pare din acest punct de vedere, elaborarea de urgență, sub egida biroului de critică și muzicologie a Uniunii compozitorilor, a unei Microenciclopedii de cultură muzicală, adresată special tinerilor, în care tinerii cititori (repet, de formațiile culturale cele mai diverse) să poată găsi elementele indispensabile unei culturi muzicale, elementele necesare „autoorganizării“ unor audiții muzicale.

Din acest punct de vedere, este necesară, în al treilea rînd, (și nu mă refer doar la suita de discuri ce ar trebui să însoțească această microenciclopedie muzicală) la îmbunătățirea activităților educative ale Casei de discuri „Electrecord.“

La fel ca orice instituție muzicală, Electrecordul ar trebui să acorde mai multă atenție obiectivelor educative.

Difuzarea serialului discografic și-a propus punctarea unor momente reprezentative ale istoriei muzicii universale, (serial prefațat de profesorul Zeno Vancea) a fost, indiscutabil, o inițiativă cu totul binevenită în planul din ultimul deceniu al casei Electrecord. (Cu toate că eficiența suitei de discuri a fost substanțial redusă printr-o apariție lipsită de periodicitate și care s-a întins pe parcursul unor ani, în care inițiativa și-a pierdut, cum este normal, oricum, din interesul public).

Dar activitățile educative ale Electrecordului nu se pot rezuma doar la aceste discuri.

Sînt imperios necesare, la ora actuală, seturi speciale de înregistrări adresate tineretului (propunîndu-și prin respectarea unor riguroase criterii pedagogice, „abordarea“ unor momente esențiale ale istoriei valorilor muzicale naționale și universale), sînt imperios necesare seriile de discuri cu repere pur instructive (de genul acelor difuzate cu mulți ani în urmă sub semnătura compozitorului Alfred Mendelsohn), se impune o mai atentă redactare a textelor ce însoțesc în general discurile difuzate de Electrecord — texte care nu trebuie să devină sterile prezentări muzicologice, prilejuri de pseudo-exegeze muzicologice, ci reale îndrumări pentru un public în majorita-

te neavizat spre înțelegerea elementelor esențiale ale opusurilor și modelelor interpretative pe care încercăm să i le oferim.

Dezbatând câteva probleme ale educației muzicale a tinerei generații trebuie să repunem în discuție, în al patrulea rând, problema educației muzicale cu ajutorul rubricilor pe care le difuzează ziarele, revistele, emisiunile de Radio și Televiziune.

Or, din acest punct de vedere, dacă Redacția emisiunilor muzicale și de varietăți a Radioteleviziunii înțelege să-și îndeplinească obligațiile, presa cotidiană, diminuând continuu spațiile acordate muzicii, anulează permanent rolul pe care-l poate avea în opera de educație estetică a tinerei generații.

Desigur că o mai judicioasă folosire, în condițiile crizei mondiale de hîrtie, a spațiilor tipografice este absolut necesară, dar anularea cronicii, și în special a avancronicii, din coloanele cotidiene și a revistelor săptămînale, nu poate duce, în ultimă instanță, la îndeplinirea obiectivelor educativ-estetice pe care Documentele Congresului le-au pus în fața noastră.

Și, fără îndoială, că poate chiar înaintea cronicilor muzicale, absolut necesară este reînserarea în coloanele unor cotidiene și a unor publicații cu profil cultural, a unor consistente rubrici de avancronică și recomandări muzicale, în care tinerii să găsească un îndrumar asupra vieții muzicale, o selecție capabilă să-i ajute să-și îndrepte atenția spre manifestările de semnificație pentru întregirea culturii lor muzicale.

Abordînd câteva probleme de actualitate în domeniul educației muzicale a tinerei generații aș atrage atenția, în al cincilea rând, asupra necesității augmentării la scara națională, a unor inițiative educative de genul Cercului de prieteni ai muzicii românești, organizate de Uniunea compozitorilor cu sprijinul Comitetului sindicatelor din sectorul 3 al Capitalei la Clubul uzinelor „Republica” pentru tinerii muncitori, tehnicieni și ingineri din uzinele și fabricile de pe platforma industrială „23 August”.

Activitatea cercului, roadele sale ne sînt cunoscute, și am participat cu toții, membrii cercului și membrii Uniunii compozitorilor, la sărbătorirea deschiderii noului an școlar, care a avut loc în cursul lunii octombrie, în prezența maestrului Ion Dumitrescu la sediul Uniunii compozitorilor.

Și, cum mai spuneam și cu alt prilej, acest cerc s-a dovedit o acțiune de mare eficiență în popularizarea valorilor artei în general, a muzicii românești în special, în stabilirea unor legături trainice, cu ample implicații creatoare și educative și tocmai de aceea, acest fructuos

dialog trebuie acum larg dezvoltat, trebuie să servească drept model în organizarea unor acțiuni similare în alte întreprinderi, trebuie să stea la baza unui plan bine gîndit de activități organizate cred eu, de Uniunea compozitorilor în colaborare cu Radioteleviziunea Română pentru răspîndirea muzicii în mase, pentru cultivarea dragostei pentru muzica românească în rîndul tinerei generații.

În sfîrșit, abordînd câteva probleme ale educației muzicale a tinerilor, trebuie să repunem, în al șaselea rând, în discuție câteva probleme ale activității de educație muzicală în școala generală — teritoriul cel mai important la ora actuală pentru formarea culturii artistice, gustului estetic, sistemului de referință în aprecierea operei de artă.

Ori, sub acest aspect, sensul discuțiilor noastre trebuie, cred eu, îndreptat nu numai pe linia solicitărilor noastre către organele de învățămînt pentru creșterea numărului de ore afectate predării muzicii ci, în special spre transformarea orelor de muzică din lecții de gramatică muzicală, (făcute în general conform manualelor, cu o lipsă de ținută pedagogică, cu o lipsă de farmec care mai mult pot îndepărta, decît apropia masele de elevi de arta sunetelor) în lecții de cultură, de stilistică, de estetică muzicală, în seriale de audiții muzicale, capabile să trezească realmente interesul pentru arta sunetelor, să lărgească orizonturile, să ofere sistemul de referințe care să-i ajute pe tineri să diferențieze valoarea de nonvaloare în orice gen muzical. Or, din acest punct de vedere, imperios necesară este organizarea, sub patronajul Uniunii compozitorilor, Ministerului Educației și Învățămîntului, Consiliului Culturii și Educației Socialiste a unei discuții cu o largă participare a specialiștilor noștri în domeniul pedagogiei muzicale și popularizării artei în care să fie dezbătută suma de probleme cu largi implicații educative pe care practica învățămîntului nostru le-a ridicat cu asiduitate în ultimele decenii, în legătură cu formulele învățămîntului muzical școlar.

Indiscutabil, multe alte probleme mai pot fi discutate în privința educației muzicale a tinerei generații.

Esențial este ca la ora actuală, căutînd să împlinescă cerințele culturii noastre contemporane, organizatorii vieții artistice să reușească să găsească formulele eficiente, arsenalul de mijloace necesare îndrumării tinerei generații pentru a străbate drumurile spre marea artă, spre înțelegerea mesajului capodoperelor creației muzicale naționale și universale.

## Pentru o rezolvare științifică a problemei solmizației

de Constantin BUGEANU

Eforturile depuse, mai ales în secolul nostru, pentru găsirea unei solmizații care să rezolve pe deplin problema citirii muzicale a înălțimii sunetelor și a raporturilor dintre ele, dovedesc importanța acestei probleme pentru educația muzicală. Se poate spune că, fără rezolvarea ei, nu se poate soluționa problema de bază a *alfabetizării muzicale*, oricât de mari ar fi progresele făcute pe celelalte laturi ale educației muzicale (educația ritmică, educația estetică muzicală, etc.). Atâta vreme cît cel care primește educația muzicală nu poate citi notele muzicale, intonîndu-le cu propria voce, el rămîne în parte străin de muzică, fără putința de a o trăi și a o înțelege prin sine însuși — în fond un infirm atunci cînd pășește în acest domeniu.

Practica solfegiului constituie baza educației muzicale și a formării capacității de citire muzicală. Tocmai de aceea realizarea unei solmizații capabile să rezolve problemele complexe puse citirii muzicale de către evoluția muzicii pînă în zilele noastre constituie un punct nodal al educației muzicale.

*Asupra istoriei solmizației.* Ne propunem mai întîi ca, dintr-o scurtă istorie critică și selectivă, să degajăm principiile importante pe care trebuie să le respecte o solmizație corectă. Evident, ne vom referi numai la problema denumirii notelor și a raporturilor de înălțime, nu și la latura ritmică.

1. *Solmizația lui Guido d'Arezzo.* Se știe că principiul de bază al solmizației — denumirea înălțimilor prin cuvinte-silabe cantabile, apte să fie ușor pronunțate în muzica vocală — a fost stabilit încă de prima solmizație, atribuită lui Guido d'Arezzo. *Principiul vocalității*, realizat prin silabe compuse din consoană + vocală, va deveni prima condiție a oricărei solmizații. Practica a înlăturat ca necorespunzătoare orice denumiri neconforme cu acest principiu: polisilabe, silabe terminate prin consoane, etc. Chiar și în solmizația lui d'Arezzo, silaba *ut*, care nu îndeplinea această condiție, a fost înlocuită mai tîrziu cu silaba *do*.

Solmizația lui d'Arezzo era deplin satisfăcătoare atîta timp cît muzica a rămas la stadiul diatonic-modal. În practica inițială a acestei solmizații, prezența semitonului diatonic era invariabil indicată de către succesiunea *mi — fa*, datorită folosirii așa numitei mutații, în fond o citire relativă (transpozitorie). Evoluția ulterioară a muzicii a dus la înmulțirea cazurilor de folosire a mutației care, devenind incomodă, a fost părăsită. Dar cu aceasta a fost pierdut avantajul clarei desemnări a semitonului diatonic.

2. *Actuala solmizație guidonică.* În actuala solmizație guidonică s-a adoptat *principiul citirii absolute*. Apariția heptacordului, în care noua silabă *si* se

adaugă hexacordului lui Guido, marchează această trecere.

Pentru moment nu vom discuta avantajele sau dezavantajele citirii relative sau absolute. Vom observa doar că în evoluția solmizației guidonice, principiul citirii absolute a avut cîștig de cauză ca fiind mai direct, mai puțin incomod, mai adecvat notației și practicii muzicale, în special celei instrumentale. Dar, așa cum e folosit în solmizația guidonică actuală, el aduce după sine cel puțin două grave deficiențe: 1) Incorectitudinea. Cu aceeași denumire (silabă) sînt desemnate sunetele diferite de pe aceeași treaptă. Silabele lui Guido au fost inițial, atîta vreme cît nota și sunetul corespundeau, în același timp și denumiri ale sunetelor. În solmizația guidonică actuală ele au rămas numai denumiri de note (trepte). Întreaga bogăție a cromaticii rămîne străină denumirilor guidonice, înfeudate diatonicii, pentru care au fost inițial create. 2) Incapacitatea de a stabili relațiile intervalice exacte. Pentru cel care folosește solmizația guidonică actuală, începătorul sau cel care, în necunoștința vreunui instrument, se bazează doar pe intonarea vocală, din denumiri nu reiese locul semitonului diatonic. Așadar și pentru muzica diatonică solmizația guidonică a devenit deficitară.

3. *Desemnarea alfabetică* nu este aptă să fie folosită pentru solmizație, din cauză că nu îndeplinește condiția primă a acesteia, respectarea principiului vocalității. Dar ea interesează istoria solmizației, în măsura în care procedee sau elemente ale sale au putut fi valorificate, prin contribuția lor la îmbunătățirea solmizației.

Procedeul de formare al designării alfabetice este flexionar. Ca și în flexiunea lingvistică el are două elemente: *rădăcina constantă* și *partea flexionară*. În denumirile designării muzicale alfabetice există o rădăcină indicată de litera alfabetică, designînd nota (treapta), și o parte adăugată flexionară, de signatoare a accidentului. Apare astfel posibilitatea evidențierii semitonului cromatic și a cuprinderii prin denumire a totalului cromatic. Designarea alfabetică flexionară este *exhaustivă*, întrucît are la dispoziție toate denumirile (35) necesare notației noastre. Procedeul flexionar reprezintă un pas înainte și adoptarea sa de către solmizație devenea absolut necesară. Prima solmizație care a adoptat flexiunea, după modelul practicat de către designarea alfabetică, a fost cea denumită *Tonica—Do*. Se poate discuta dacă aceasta era cea mai bună formulă a flexiunii. Dar, sub o formă sau alta, flexiunea a intrat ca un procedeu constitutiv în toate solmizațiile care au urmat.

4. *Tonica-Do* îmbină procedeul flexionar cu *păstrarea maximă a elementului tradițional. Tonica-Do*

reprezintă o îmbunătățire a solmizației lui d'Arezzo, dar nu o rupere de ea. În felul acesta prestigiul dat de tradiție și obișnuința cu silabele lui d'Arezzo au făcut ca *Tonica-Do* să fie folosită până astăzi.

În *Tonica-Do* sînt păstrate ca bază silabele *guidonice*, cu excepția lui *sol* care devine *so* și a lui *si* care devine *ti*. Ambele schimbări sînt logice: prima pentru a înlătura inconsecvența cu privire la formarea silabelor, a doua este neapărat necesară pentru a se evita confuziile născute din dubla folosire a consoanei *s*, în momentul în care silabele devin flexionare. Consoanele alcătuiesc partea fixă a silabelor și indică treptele: de aceea ele pot fi folosite în învățămînt și separat la citirea intervalelor prin trepte. Vocalele sînt flexionare, ele schimbîndu-se atunci cînd trebuie indicat accidentul: pentru diez vocala *i*, pentru bemoli fie vocala *u*, fie *e* sau, în unele variante ale acestei solmizații, chiar vocala *a*. În forma sub care se practică azi *Tonica-Do* este o solmizație relativă (folosește cu precădere citirea în transpoziție, pe baza tonalității *Do* major). Ea nu e exhaustivă, întrucît nu are denumiri pentru toate notațiile de înălțimi: denumirile dublilor accidenti îi lipsesc cu desăvîrșire, uneori silabele desemnative ale notelor cu diezi se confundă cu cele ale notelor naturale. Ea e susceptibilă de îmbunătățiri, dintre care unele i-au și fost aduse. O perfecționare radicală a sa ar trebui să ducă la citirea absolută și la exhaustivitate. Pentru a fi consecvenți cu principiul de formare al acestei solmizații, o asemenea reformă ar putea fi realizată de exemplu atribuindu-se cîte o vocală fiecărui accident (5 vocale = 5 forme de accidente diferite, incluzînd și becarul). Dar astfel deficiențele ei profunde devin evidente:

În primul rînd, pe măsură ce o tonalitate are mai mulți accidenti, sporește numărul silabelor cu aceeași vocală, ceea ce duce la un rezultat inestetic, monoton și confuz. În al doilea rînd — și acesta constituie defectul său esențial care nu poate fi remediat — *Tonica-Do* nu este sistemul care, întrucît modul în care aplică principiul flexionării, cu referire permanentă numai la gama naturală *i*, preluat aidoma de la denotarea alfabetică, face ca denumirile sale silabice să reprezinte o simțată repetare tautologică a notației. Procedul folosit de *Tonica-Do*, acela de a atribui unui accident o vocală anume, care inițial pare un avantaj, se dovedește ulterior cea mai de seamă slăbiciune a sa.

Denumirile unei solmizații corecte vor trebui să corespundă nu numai dezideratelor ochiului (legat de notație) cît mai ales celor ale urechii (în reprezentării auditive (legate de sistemul relațional al tonurilor)). Denumirile repetînd tautologic notația duc la pasivitatea gîndirii muzicale și la lenșirea reprezentării auditive, iar similitudinea cu denumirile alfabetice, înfeudate claviaturii pianistice, face ca această reprezentare să se efectueze prin mijlocirea instrumentului, ceea ce este incompatibil cu principiul just al educării auzului în independență față de instrument. O solmizație deplin satisfăcătoare va trebui să fie neapărat *non-tautologică*, adică va trebui să stimuleze activ și creator auzul prin reprezentarea noțională a raporturilor sonore. Dacă modalitatea folosirii consoanelor în *Tonica-Do* este valoroasă și rămîne partea sa utilizabilă, modalitatea folosirii vo-

calelor este defectuoasă și trebuie înlăturată, pentru a fi înlocuită cu una sistematic-relațională, raportată nu numai la tonalitatea *Do*.

5. *Das Tonwort*. Incontestabil, punctul de pornire științific al unui solfegiu sistematic trebuie căutat în *Tonwort*-ul pedagogului și teoreticianului german *Carl Eitz*. Preocupat de ideea de a făuri un sistem de denumire logic, perfect coerent și capabil să rezolve pe deplin nevoile practicii pedagogice muzicale, el a imaginat primul solfegiu flexional sistematic. Tot el a făcut critica solmizațiilor precedente, a explicat care sînt deficiențele lor și a arătat necesitatea folosirii cuvintelor-silabe adecvate la fiecare înălțime sau funcție sonoră deosebită, demonstrînd cu pasiune foloasele pe care le aduce întrebuițarea unor silabe corecte, precum și rolul hotărîtor al acestora pentru reprezentările auditive și fixarea lor.<sup>1)</sup> În silabele sale, alcătuite invariabil dintr-o consoană urmată de o vocală, principiul relațional flexionar care dictează așezarea vocalelor este diferit de cel folosit de *Tonica-Do*.

Tocmai în aceasta constă partea cea mai valoroasă a solmizației lui *Eitz*: evidențierea permanentă a semitonului diatonic, prin folosirea aceleiași vocale pentru silabele alăturate care designează aceste semitonuri. Silabele corespunzînd celor 7 sunete ale unei game diatonice, folosesc 5 vocale în ordinea lor normală *a e i o u (a)* — în permutarea circulară. Repetarea vocalei în două silabe consecutive indică existența semitonului diatonic. Această descoperire de o rară ingeniozitate este elementul care va fi preluat și va trebui să devină în mod obligatoriu parte constitutivă a oricărui sistem care caută soluționarea deplină a problemei solfegiului.

Nu tot atît de fericită a fost la *Eitz* folosirea consoanelor. Sistemul său complică inutil lucrurile, prin folosirea a 12 consoane, potrivit celor 12 diviziuni temperate ale octavei. Din această cauză silabele lui *Eitz* nu arată semitonurile cromatice cu aceeași evidență cu care ele sînt date în *Tonica-Do*, față de care, pe această linie, face un pas înapoi. *Eitz* a neglijat faptul că citirea muzicală trebuie să exprime, în egală măsură, atît realitatea sonoră cît și notația muzicală. El a rupt rădăcina consoantică a silabelor sale de suportul lor, citirea pe portativ, care nu depinde decît de trepte și în consecință nu cere decît 7 consoane deosebite.

6. Este meritul însemnat al continuatorilor lui *Eitz* de a fi preluat partea valoroasă a sistemului care, deslipită de partea sa greșită și greoaie, a fost îmbinată cu principiul de formare valabil al solmizației *Tonica-Do*. Toate eforturile în acest sens se concentrează în lucrările apărute în deceniul al 3-lea al secolului nostru și converg în esență spre cristalizarea aceluiași principiu: limitarea la 7 consoane la care să se adauge sistemul vocal preluat de la *Eitz*. Această idee excelentă apare încă de la prima lucrare, a lui *A. Schiegg*, deși umbrată de o punere în practică stîngace și întrucîtva arbitrară.<sup>2)</sup> Realizarea lui *Adalbert Hämel*<sup>3)</sup> apare mult mai clară, iar descendența sa din *Tonwort*-ul lui *Eitz*, ca simplificare a acestuia e vizibilă. Acest

principiu de constituire, incontestabil modul de rezolvare definitivă, deplin sistematică, a formării flexionare a silabelor ar putea fi caracterizat drept *sistematic-relațional deplin*. El a devenit o condiție stringentă, absolut necesară a solmizației zilelor noastre. Inițial solmizația a folosit un limbaj a cărui funcție era (ca în orice limbaj obișnuit) reprezentarea, fixarea, evocarea sau transmiterea noțiunilor despre prima calitate a sunetului, înălțimea sa și, în mod empiric, despre relațiile dintre înălțimile sunetelor. Dar întrucît cu timpul muzica și-a constituit un sistem riguros al acestor relații, a devenit imperios necesar ca și limbajul de care se folosește solmizația să capete o funcție nouă, aceea de designare sistematic-relațională deplină.

7. *Jale*. Numirile de trepte „Jale“ datorate remarcabilului pedagog și muzicolog Richard Műnich<sup>4</sup>) se așează pe aceeași linie. Recunoscînd cu modestie ceea ce datorează lui Eitz și școlii *Tonica-Do*<sup>5</sup>) Műnich realizează o alcătuire de numiri elegantă, fluentă, ușor de aplicat și de memorat. Prin aceasta și datorită poate și faptului că oferă o melodia de studiu al ritmului tot pe bază de silabe<sup>6</sup>) — „Jale“ a devenit răspîndită și folosită în educația muzicală, fiind totodată singura reprezentantă, astăzi în uz, pe linia continuării *Tonwort*-ului lui Eitz.

„Jale“ nu a urmărit satisfacerea principiului exhaustivității, întrucît nu are denumiri pentru accidentii dubli, deși o asemenea extindere se putea imagina și realiza. Autorul, punîndu-și ca scop doar aplicarea educativă elementară, nu s-a preocupat, nici măcar teoretic, de o cuprindere sistematică deplină, rămînînd în această privință mult înapoi față de cîmpul larg pe care îl deschidea Eitz. Mai mult decît atît, deși „Jale“ poate fi absolutizat, autorul, preluînd de la *Tonica-Do* prejudecata citirii relative, a recomandat permanent folosirea acesteia. Și aici trebuie să spunem că nu s-a mers pe drumul recomandat de Eitz, care a fost un vajnic propagator al citirii absolute.

Foarte justă și sugestivă este, în denumirile lui Műnich, plasarea vocalelor, cercul lor începînd cu *a*, care e așezat pe nota *ja*, corespondentă lui *do* (*c*). Printr-o fericită coincidență aceasta dă cea mai mare corespondență posibilă cu vocalele silabelor lui d'Arezzo și anume cu trei dintre ele: *re*, *mi*, *sol*.

Mai arbitrară apare în „Jale“ necesitatea alegerii consoanelor în ordinea lor alfabetică (începînd cu *j*). S-ar putea în replică spune că și vocalele sînt folosite tot în ordinea lor alfabetică, dar argumentația nu e valabilă, întrucît ordinea alfabetică a vocalelor este dată de natura lor (de la deschis la închis), pe cînd cea a consoanelor e absolut convențională, puțînd fi preferată d. ex. ordinea consoanelor silabelor *Tonica-Do*. Nedreaptă este de altfel critica lui Műnich la adresa solfegiului *Tonica-Do* — pentru faptul că acesta „este încă în sîmbure guidonic, în curînd vechi de aproape 1000 de ani“. De aceea, deși scopul său mărturisit este de a face o sinteză între *Tonwort*-ul lui Eitz și *Tonica-Do*, el nu o realizează pe deplin. Silabele lui Műnich, ca și cele ale lui Eitz, rup total cu denumirile curente uzuale, adoptate și cunoscute de toți muzicienii.

Între denumirile „Jale“ d.ex. singura silabă cores-punzătoare cu una dintre silabele solmizației tradiționale este cea care denumește nota *mi*. Să examinăm mai de aproape această rupere de silabele și denumirile tradiționale.

Cu toată ingeniozitatea denumirilor propuse de Műnich, cu toată valoarea pedagogică a sistemului său, ne putem întreba de ce totuși „Jale“ nu s-a încetățenit. Care este cauza că practica muzicală continuă să folosească solmizația lui Guido și nu adoptă una mai sistematică, suficient de simplă pentru a fi învățată cu ușurință, foarte practică?

Și ceea ce e mai grav, însăși pentru uzul pedagogic, cum se face că „Jale“ continuă să aibă un concurent mai puternic decît el în *Tonica-Do* — cu care pretinde că a fuzionat — chiar dacă aceasta din urmă nu este tot atît de sistematică? Înseamnă că *Tonica-Do* oferă o garanție și are o forță pe care „Jale“ nu o are — și această forță este legătura cu solmizația tradițională guidonică. Aceasta este cauza pentru care „Jale“ deși sistematic-relațional mai realizat, nu a putut elimina *Tonica-Do*, mult mai puțin bine construită, dar menținînd legătura cu denumirile tradiționale ale solmizației lui d'Arezzo. În practica educativă actuală *Tonica-Do* și „Jale“ coexistă, sînt cultivate paralel, oarecum anulîndu-se reciproc, în loc să se realizeze sinteza lor reală, deplină, pe latura atît de importantă a fuziunii elementului tradițional cu cel sistematic — înnoitor.

Nu trebuie uitat de asemenea, că unanimitatea muzicienilor folosesc cele două sisteme tradiționale de denumire (cel guidonic și cel alfabetic) și că prestigiul acestora este încă durabil, cum nu trebuie uitată nici imensa forță a tradiției care menține deprinderile verbale și denumirile. Dacă vrem ca o solmizație nouă să aibă sorti de izbîndă, ea nu numai că nu trebuie să rupă cu totul legătura cu cea uzuală, ci dimpotrivă va trebui să folosească tot ceea ce poate păstra — fără a aceasta să dăuneze, evident, sistematicii și consecvenței logice a construcției celei mai satisfăcătoare.

Silabele noii solmizații vor trebui să aibă o legătură atît de evidentă cu denumirile tradiționale cunoscute, încît trecerea de la o solmizație la alta să se facă cu mare ușurință, astfel încît solmizația tradițională să apară doar ca un caz particular, un „dialect“ al noului limbaj. Cel care, după ce a folosit solmizația lui d'Arezzo, va trece la cunoașterea și însușirea noii solmizații, nu va trebui să aibă senzația că învățarea noilor silabe echivalează cu învățarea unei noi limbi, cu totul alta decît cea pe care o cunoaște, a cărei comunicare cere o traducere incomodă. Noua solmizație va respecta denumirile tradiționale, menținînd ca punct de legătură tot ceea ce se poate păstra, pentru a deveni temelie unui limbaj mai complex, mai bogat și mai cu seamă deplin sistematic, corespondînd în întregime sistematicii muzicale la care a condus evoluția muzicii pînă la ultimele sale cuceriri. O soluție deplină a problemei solmizației nu poate fi găsită decît prin adaptarea solmizației lui d'Arezzo la situația creată prin evoluția muzicii pînă la stadiul ei actual. Trebuie fixat un



sistem de denumiri care să păstreze pe cât posibil tot ceea ce poate fi păstrat din elementul tradițional, dar în același timp să nu se aducă nici o schimbare principiului de formare sistematic-relațional, așa cum s-a cristalizat el prin modificarea sistemului lui Eitz. Aceasta este singura cale de realizare a unei solmizații cuprinzătoare, capabilă să rezolve complexele probleme ale citirii și intonării, de la diatonia extinsă prin cromatism pînă la muzica atonală, la fel de simplă și de practică pentru muzica actuală, pe cât era la timpul său solmizația lui d'Arezzo, de care nu trebuie să se rupă nici pe latura sa exterioară a denumirilor.

Desigur că păstrarea la maximum posibil al elementului tradițional nu trebuie să se facă cu riscul renunțării la principiile care condiționează alcătuirea unei solmizații sistematice deplin satisfăcătoare. Dar este evident că, înainte de toate, e nevoie să fie înlăturată ideea că defectuositatea solmizației lui d'Arezzo e iremediabilă. *Tonica-Do* a arătat că solmizația lui d'Arezzo e capabilă de progres, atunci cînd consoanele silabelor sale indică trepte iar silabele sale sînt flexionare. Pe de altă parte, reforma efectuată asupra *Tonwort*-ului de către continuatorii lui Eitz a făcut să fie învinsă opreliștea apropiării dintre sistematica radicală a *Tonwort*-ului și *Tonica-Do* — care propune linia reformei. A fost astfel deschis drumul aplicării principiului sistematice relaționale la solmizația tradițională și a fost realizat în simburile procedeul care poate servi de model. Sinteza postulată de către R. Münich, dintre *Tonica-Do* și *Tonwort*, realizată în bună parte în al său „Jale“, trebuie încheiată, atît pe linia exterioară a denumirilor, cît și prin aplicarea pînă la capăt a tuturor principiilor care condiționează solmizația deplină.

Noile numiri propuse sînt capabile să realizeze o asemenea solmizație, corespunzînd deșideratelor enunțate. Noua solmizație e o sinteză, atît a solmizațiilor tradiționale cu cele sistematice, cît și a tuturor procedeelelor valabile, preluate din solmizațiile precedente.

Ea poate fi utilizată cu deplin succes în învățămîntul muzical elementar, întrucît întrunește realmente tot ceea ce este prețios în cele două metode care își dispută întîietatea în pedagogia muzicală modernă: *Tonica-Do* și „Jale“, înlăturîndu-le totodată defectele. Noua solmizație nu este o a treia cale, alături de acestea două, ci una care le unește pe amîndouă, continuîndu-le și înlocuindu-le în mod ideal. Ea este răspunsul — cheie la marea problemă a alfabetizării muzicale, deși (sau poate tocmai pentru că) folosirea sa nu e limitată să se rezume numai la scopurile educației elementare, ci poate fi continuată nelimitat, pînă la cele mai complicate sfere ale muzicii profesionale: „Învățătura nu are sfîrșit“<sup>7)</sup>.

*Absolut și relativ.* Noua solmizație este de-o potrivă atît relativă cît și absolută, dar este concepută astfel încît să fie întrebuintată în ultimă instanță mai ales pentru citirea absolută. Vreau să spun cu aceasta că ea poate fi, pe primele trepte ale educației, o solmizație relativă, iar adepții citirii relative pot să o folosească ca atare un timp nelimitat, așa cum

se procedează cu *Tonica-Do* sau „Jale“. Dar ea a fost creată mai ales pentru o citire absolută, așa cum cere uzajul profesional și cum a recomandat Eitz, ale cărui prețioase indicații în această privință este păcat că au fost uitate. Aci noua solmizație găsește deplina înțelegere a celor ce utilizează actuala solmizație guidonică sau denumirile alfabetice, aducînd însă ca surplus o citire de o corectitudine ireproșabilă, cu o cuprindere completă a totalului sonor și în care e posibilă în permanență înțelegerea intuitivă a relațiilor dintre sunete, convingătoare prin sinceritate și cantabilitate. Pledăm cu căldură pentru un permanent contact cu muzica, inclusiv cu cea instrumentală, prin participarea directă, cu ajutorul solmizației. Îl vom cita din nou pe Schumann: „Străduiește-te, chiar dacă nu ai decît puțină voce, să solfegiezi după note, fără ajutorul instrumentului; în felul acesta îți vei perfecționa auzul“<sup>8)</sup>.

Înțelegerea muzicii simfonice, dramatice sau de lied cere însă neapărat ca cel ce citește muzica, să simtă caracterul tonalităților, să guste compararea modurilor omonime sau frumuseșea modulațiilor, complexitatea muzicii tonale extinse pînă la ultimele limite ale cromatismului așa cum se întîmplă în muzica lui Strawinski, Enescu, Bartók, sau Prokofiev, Hindemith sau Șostakovič sau să poată aborda prin solmizație muzica atonală, lucru foarte posibil prin metoda pe care o propunem. Pentru aceasta însă este cu totul indispensabilă folosirea citirii absolute.

*Descrierea noii solmizații.* Noua solmizație utilizează silabe asemănătoare cu cele folosite în solmizația guidonică, compuse dintr-o consoană urmată de o vocală. Acest principiu este păstrat cu consecvență, și nu există excepții, ca în cazul silabelor *sol* sau *ut* din solmizația lui Guido. Asemănarea cu silabele lui d'Arezzo nu se oprește însă numai la aspectul exterior, ci merge mult mai departe. Pentru a înțelege esența acestei asemănări, dar și avantajele obținute prin modificarea solmizației tradiționale, să arătăm mai întîi prin ce diferă noua solmizație.

Am arătat că o solmizație ideală trebuie să fie flexionară și mai ales că trebuie să adopte un anumit sistem de flexiune. Deosebirea dintre noua solmizație și solmizația lui d'Arezzo constă în primul rînd în faptul că pe cînd silabele lui d'Arezzo sînt invariabile, neflexionare, în noua solmizație silabele sînt flexionare: ele constau dintr-o consoană care formează rădăcina silabei și o vocală care formează flexiunea. Noua solmizație este în mod deliberat un sistem flexionar, dar care nu părăsește nimic din ceea ce poate fi păstrat, în acest cadru, din elementele tradiționale. *Ca și Tonica-Do, noua solmizație își asigură legătura permanentă și imediată cu denumirile tradiționale prin comunitatea consoanelor.*

Cele șapte silabe de bază ale noii solmizații care denumesc notele fără accidentări („clapele albe“ ale pianului) alcătuiesc punctul de plecare de la care, prin flexiune, se formează denumirile notelor cu ac-

cidenți. Noua solmizație păstrează legătura cu datul tradițional, prin faptul că cele șapte silabe de bază ale sale (și, în consecință, și cele derivate prin flexiune) mențin ca rădăcină consoanele corespunzătoare din denumirile tradiționale. Pentru șase silabe au fost preluate consoanele solmizației lui Guido, așa cum se practică ea astăzi. Pentru un singur caz nu e posibilă o asemenea preluare: la una din cele două denumiri ale solmizației guidonice, *sol* sau *si*, care folosesc aceeași consoană. Spre a evita ambiguitatea, confuzia care s-ar naște datorită flexiunii, ca urmare a dublei întrebunțări a consoanei *s*, în noua solmizație se apelează la o consoană inexistentă în solmizația guidonică, dar care e moștenită de la o tradiție la fel de puternică. Considerăm că e normal ca, în cazul unei schimbări, să se apeleze la o consoană existentă în designarea tradițională alfabetică. În dezacord cu *Tonica-Do*, care face o alegere neinspirată, prin înlocuirea lui *si* cu *ti*<sup>9)</sup>, noua solmizație preferă ca pentru silaba *sol* la care oricum mai apare o schimbare (prin căderea lui *l*, inutil), să fie adoptată consoana *g*, mult mai sugestivă, preluată din sistemul de denumire alfabetică<sup>10)</sup>.

Așadar consoanele care formează rădăcina celor șapte silabe de bază ale noii solmizații sint:

*d, r, m, f, g, l, s.*

Consoanele noii solmizații desemnează *trepte*, ele indică ceea ce în actuala solmizație guidonică este denumirea silabică, — și sint hotărâte (ca și la d'Arezzo) de locul *notei* pe portativ.

La aceste consoane vin să se adauge câte una din cele cinci vocale, în ordinea:

*a, e, i, o, u, (a)*

Evidențierea semitonului diatonic se face ca în toate solmizațiile sistematice, prin folosirea aceleiași vocale în cele două silabe consecutive.

Cele șapte silabe de bază ale noii solmizații (cele șapte denumiri de note fără accidenti) vor fi deci:

*Da, Re, Mi Fi, Go, Lu Sa (Da),*  
 $\frac{1}{2}$  Ton                       $\frac{1}{2}$  Ton

corespunzând silabelor guidonice:

*Do Re Mi Fa Sol La Si (Do')*

și notației alfabetice:

*c, d, e, f, g, a h (c')*

Se poate observa că asemănarea silabelor noii solmizații cu cea guidonică nu se mărginește numai la comunitatea de consoane; trei dintre ele: *re, mi, go*, au și aceeași vocală<sup>11)</sup>.

Pentru formarea silabelor care desemnează notele cu accidenti se păstrează consoana silabei la bază (= rădăcina) dar se schimbă vocala cu cea imediat succesivă de pe șirul vocalelor:

- spre dreapta, pentru diezi,
- spre stînga, pentru bemoli:

—————→ (diez)  
*a, e, i, o, u, (a)*  
 (bemol) ←————

Notele cu diezi se denumesc, în noua solmizație

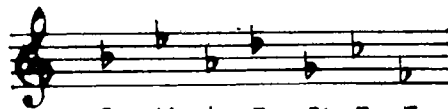


*Fo De Gu Ri La Mo Se*

sau, în ordinea treptelor — gama *De major (Cis dur)*:

*De Ri Mo Fo Gu La Se De*  
*cis dis eis fis gis ais his cis*

Notele cu bemoli se denumesc, în noua solmizație:



*Su Me Lo Ra Gi Du Fe*

sau, în ordinea treptelor — gama *Du major (Ces dur)*:

*Du Ra Me Fe Gi Lo Su Du*

*Gi* = sol bemol și *Ge* = sol dublu bemol, se citesc *Ghi, Ghe*.

Pentru înlocuirea vocalelor din silabele care denumesc note cu dubli accidenti se sare la a doua vocală respectivă de pe cercul vocalelor, în direcția dată de accidentul simplu corespunzător. Ca să aflăm mai ușor această succesiune, vom forma un nou cerc al vocalelor, în care operația este înfăptuită.

*a, i, u, e, o, (a)*

Noua solmizație folosește 35 de silabe, ușor de reținut deoarece sint formate printr-o combinare permutațională riguroasă. Ele sint dispuse în 5 grupe, câte 7 silabe pentru fiecare grup de note care au același accident.

*N. B.:* vocalele nu caracterizează în mod special vre-un accident ca în *Tonica-Do*! Silabele care aparțin aceluiași șir de semitonuri diatonice au aceeași vocală, cele care aparțin aceluiași șir de semitonuri cromatice au aceeași consoană. Reproducem mai jos un tabel complet al silabelor noii solmizații. Silabele notelor (și sunetelor) enarmonice se află pe aceeași coloană. Pentru fiecare din cele 12 înălțimi temperate din cuprinsul octavei avem 3 silabe; există o singură excepție (*Gu, Lo = gis, as*) unde nu sint decât 2 silabe: (pag. 22).

Spațiul restrîns al unui articol nu ne permite să demonstrăm și alte avantaje pe care le creează noua solmizație pentru muzicienii profesioniști. Ne vom mărgini doar să le enumerăm:

1) Deplina siguranță a memoriei muzicale și întărirea ei nebănuț de amplă și ușoară.

2) Formarea completă și sistematică a auzului muzical.

3 și 4) Facilitarea studiului armoniei și contrapunctului (în special cel răsturnabil)

5) Mijlocirea unui calcul mai adecvat și corect prin mașinile electronice.

6) O realizare ușoară a transpozițiilor.

7) Posibilitatea formării unor exerciții de studiu și de intonare, asemănătoare gamelor instrumentale, destinate antrenamentului zilnic.

8) Înlăturarea oricărui balast teoretic, prin includerea implicită a teoriei în procesul practic de citire muzicală cu noile denumiri.

În încheiere vom face câteva considerații cu privire la aplicațiile noii solmizații în învățămîntul muzical elementar și educația muzicală de masă.

Deși noul solfegiu rezolvă cele mai complicate și complexe probleme ale citirii muzicale, el este creat astfel încît să fie folosit cu ușurință de la primele

←
→
  
a e i o u (a)

Le Si Di Ro Mu Fu Ga Le Si Di  
 La Se De Ri Mo Fo Gu La Se De  
 Sa Da Re Mi Fi Go Lu Sa Da Re  
 Du Ra Me Fe Gi Lo Su Du Ra  
 Do Ru Ma Fa Ge Li So Do Ru Ma

trepte ale studiului muzical elementar. El satisface mult mai bine decât solfegiul tradițional sau oricare din modelele de solmizație în uz înseși nevoile învățămîntului muzical pentru începători și amatori, se adresează în mod deosebit acestuia și își arată forța încă de la folosirea lui pe primele nivele ale studiului.

Evident că trebuie să se înceapă cu însușirea sunetelor și a silabelor asociate care denumesc notele „naturale”. În acest stadiu nu se ivesc probleme diferite sau mai dificile, față de cele puse de asimilarea silabelor solmizației tradiționale. Dar chiar pe această primă treaptă apare un avantaj de mare însemnătate: copiii sau începătorii vor avea posibilitatea fixării locului unde survin semitonurile diatonice, acolo unde silabele vor avea aceeași vocală. Foarte gradat în timp se vor adăuga, unul câte unul, accidentii. Se va putea face astfel diferența între nota cu accident și cea naturală — întrucît silabele vor avea aceeași consoană dar vocale diferite — și vor apare semitonuri diatonice noi față de cele ale gamei naturale. Atunci cînd se va ajunge la tonalități cu trei accidenti, se va putea face comparația între modul major și cel minor omonim.

La un moment dat copiii vor deprinde singuri mecanismul formării tonalităților și nu va mai fi nevoie să fie urmăriți pas cu pas. Ei vor înțelege de asemenea că denumirile notelor cu accidenti nu sînt decât flexiuni ale celor 7 denumiri de bază.

O condiție a predării noii solmizații este, cum e și firesc, aceea ca ea să fie însușită în primul rînd însăși de educatori. Ei trebuie să-și învingă de la început prejudecata că noua solmizație, întrucît folosește 35 de silabe, ar fi mai dificilă decît solmiza-

ția tradițională. Aceasta este ca și cum am spune că folosirea cifrelor arabe e mai dificilă decît cea a cifrelor romane, întrucît ultima utilizează mai puține semne pentru nevoile de numărare elementară. De altfel trebuie să se înțeleagă cu claritate că, întocmai ca și solfegiul tradițional, noua solmizație folosește în fond tot 7 denumiri, cele ale tonalității de bază (în cazul primelor noțiuni, cea alcătuită din notele „naturale”) restul fiind doar variante ale acestora. Departate de a constitui un dezavantaj, utilizarea de către noua solmizație a unor derivări înfăptuite sistematic din cele 7 silabe de bază constituie un avantaj extraordinar al ei. Evident însă că pedagogul trebuie să țină seama, atît în studiul său personal cit și în procesul de predare, de faptul că pentru deprinderea acestor variante mai întîi trebuie bine însușite cele 7 silabe de bază (ceea ce, pentru cel care cunoaște solmizația tradițională nici nu e greu, întrucît silabele sînt asemănătoare, iar în unele cazuri sînt aceleași) și numai după aceea, în mod treptat și cu atenția îndreptată mai ales spre procedeele formării variantelor, să fie însușite și acestea.

Nu trebuie să se creadă că stăpînirea noii solmizații presupune învățarea imediată a tuturor silabelor. Întrucît întrebuintarea dublilor accidenti este cerută abia pe o treaptă înaltă de profesionalitate, ar fi un non sens ca silabele aferente acestora să fie predate în primii ani de învățămînt. Din cele 21 de silabe rămase sînt întrebuintate în mod curent doar 10—12 silabe, iar dacă se folosește un timp mai îndelungat citirea relativă, ne putem mîrgini la și mai puține. În metodică noii solmizații urmărim să

lăsăm o poartă deschisă continuu spre perfecționare a celor ce depășesc treptele elementare, nu fixăm un punct terminus pentru că studiul poate fi oricând încheiat mulțumitor potrivit nevoilor unor stadii, dar poate fi oricând deschis spre noi cuceriri. În aprecierea gradului de însușire al noii solmizații punem preț mai puțin pe numărul silabelor învățate, urmărind cu prioritate înțelegerea și deprinderea inteligentă, creativă a modalităților lor de formare, în permanentă legătură cu studiul viu al muzicii prin cîntec.

Din experiența proprie am constatat că celor ce cunosc solfegiul obișnuit le sînt necesare cel mult 2—3 săptămîni pentru deprinderea bazei de studiu a noii solmizații. Îmbunătățirile și completările apar apoi în mod natural, pe parcursul studiului ulterior. Nu este nevoie de o constrîngere specială în studiu. Este suficient dacă solfegiem avînd permanent în față tabelul dat. Într-o bună zi vom constata că nu mai e nevoie să recurgem la tabel. Nu sînt de povățuit nici prea multe exerciții speciale. Se poate trece direct la solfegierea cu noile silabe a cîntecelor pe care pedagogul intenționează să le predea și e suficient dacă studiul acestora este precedat de cîteva exerciții sumare de deprindere a asocierii dintre noile silabe și intonațiile tonalității cîntecului, precum și a acordurilor principale a acestuia.

Desigur noile denumiri nu pot face minunea ca citirea muzicală pe note să se realizeze la necititorii de muzică fără eforturile pe care le cere la început orice solmizație. Dar după depășirea acestei perioade, pedagogul va constata cu surpriză că învățarea devine mult mai ușoară, că dificultățile aproape insurmontabile pentru celelalte solmizații sînt rezolvate curent prin noua solmizație și că elevii instruiți cu ajutorul ei vor citi, chiar *a prima vista*, mult mai corect și cu o fluentă comparabilă cu citirea literară — toate acestea într-un timp care scurtează cel puțin la jumătate procesul de învățămînt.

Noile denumiri, reflectînd cu o absolută corectitudine și justete însăși sistematica și legitatea formării materialului sonor și a notării sale, îl vor ajuta pe elev să capete o imagine deplină adecvată a raporturilor de înălțime și a configurațiilor lor melodice, armonice, modale, tonale — oricît de extinse prin cromatizare — modulatorii și, în egală măsură, pe cele seriale. În felul acesta el va avea un instrument-cheie pentru cunoașterea prin mijloace proprii a unei muzici oricît de complexe și își va forma un auz structural viu, care va face mai ușoară și calitativ mai ridicată asimilarea și reproducerea materialului sonor, precum și o reprezentare muzicală de o deplină precizie. Prin folosirea noii solmizații se poate obține o reușită maximă în procesul de educare al citirii muzicale și rezultate care depășesc de departe pe cele date de solmizația tradițională guidonică sau oricare din celelalte solmizații folosite actualmente în învățămînt.

Pe lîngă faptul că noua solmizație continuă, întru-nește și dezvoltă tot ceea ce este valoros în solmizațiile precedente (înlăturîndu-le defectele) ea are o calitate nouă, aceea de a mijloci un *soflegiu structural*, denumirile sale fiind mai ales expresia *relațiilor* dintre sunete, așa cum sînt ele configurate în structura noastră muzicală sonoră.

Solfegiul care rezultă este un solfegiu complet, care realizează și rezolvă toate problemele puse solmizației de către evoluția organică a muzicii pînă la ultimele sale trepte, atinse în zilele noastre, fiind în același timp potrivit redării muzicii de pe oricare treaptă a acestei evoluții. Am convingerea că folosirea lui va duce la rezolvarea deplină a problemei solmizației.

<sup>1)</sup> *Carl Eitz : Das Tonwort. Bausteine zur musikalischen Volksbildung, Herausgegeben von Franck Benedik, Breilkopf und Härtel, Leipzig 1928 (I, 1911).* Cartea se citește cu un interes deosebit, datorită mai ales metodiciei educative muzicale — astăzi la fel de valoroasă — și pledoariei pline de pasiune pentru folosirea vie a solmizației, fixată în formulări demne de o antologie a textelor de aur ale pedagogiei muzicale. Cu unele corective ele sînt aplicabile și la solmizația pe care o propunem.

<sup>2)</sup> Anton Schiegg. *Zur Lösung des Tonnamenproblems. München und Berlin 1923.*

<sup>3)</sup> A se vedea : Raimund Heuler, *Ende der Eitzschen Tonwortmethode, Würzburg 1929.*

<sup>4)</sup> Richard Münich : *Jale, 1 Aufl. Lahr 1930 (Umgearbeitete zweite Auflage, Mösel Verlag. Wolfenbüttel, 1959).*

<sup>5)</sup> „Cu recunoștință și deplin respect mărturisesc : Tot ceea ce am realizat a crescut pe baza învățămîntului Tonica-Do, iar fără Tonwort-ul lui Eitz numirile mele nu s-ar fi născut“.

<sup>6)</sup> Aici latura de educație ritmică nu face obiectul preocupărilor noastre. De altfel, cu toate că autorul ei o prețuia mai mult decît numirile de înălțimi — o socotim caducă.

<sup>7)</sup> „Es ist des Lernens kein Ende“ (Schumann).

<sup>8)</sup> Schumann : *Precepte muzicale pentru casă și viață* (cuprînsă în volumul „Din cronicile Davidienilor“ trad. rom. Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor București, 1972).

<sup>9)</sup> Folosirea consoanei *t* este greoaie, lipsită de orice suport tradițional, prea asemănătoare lui *d*, iar succesiunea *t — d (ti-do)*, în Tonica-Do este dezagreabilă și fără fluentă.

<sup>10)</sup> Legătura dintre nota guidonică *sol* și consoana *g* se face instantaneu de către orice muzician, denumirea *g* avînd o tradiție la fel de puternică. Forța ei intuitivă se mărește datorită faptului că îi succede consoana *f*, preluată din silaba *fa* a solmizației guidoniene, dar existentă, pentru desemnarea aceiași note (aceluași sunet) în denumirea alfabetică. În felul acesta noua solmizație preia două din consoanele consecutive ale denumirilor alfabetice. În rest designațiile alfabetice nu sînt folosite pentru acest scop: două dintre denumirile sale sînt vocale; consoana *c* are o inconstanță de pronunțare (se pronunță diferit de către limbile germanice, față de cele latine) și provoacă de altfel confuzie cu *g*; consoana *h*, este neadecvată formării unei silabe. În notația alfabetică lipsește consoana *r*, foarte potrivită solmizației.

<sup>11)</sup> În restul silabelor realizarea asemănării și prin vocală nu ar fi fost posibilă fără renunțarea fie la principiul de bază al flexiunii sistematice-relaționale, — care cere ca silabele care designă semitonurile diatonice să aibă aceeași vocală, — fie la ordinea cea mai comodă și firească a vocalelor — foarte importantă pentru operațiile de flexiune, acceptată ca atare de către majoritatea adepților solmizației sistematice. O coincidență fericită face ca satisfacerea dezideratului maximei asemănări prin vocale cu solmizația tradițională să ducă la adoptarea, de către noua solmizație, la o localizare a vocalelor identică cu cea uzitată de Jale — singura (și cea mai bună) dintre reprezentantele solmizației sistematice, folosită în zilele noastre. În felul acesta trecerea de la Jale la noua solmizație este cît se poate de facilă. Adoptarea noii solmizații, care înfăptuiește sinteza reală dintre Tonica-Do și Jale, ar pune capăt sciziunii existente în educația muzicală.

# La semicentenarul morții lui Giacomo Puccini

Printr-o iluzie mai curînd optică decît auditivă, Giacomo Puccini (1858—1924) este socotit de unii un compozitor al trecutului. Iluzia se datorează înde-părtării calendaristice a maestrului lucchez de înno-irile limbajului muzical din ultimele cinci decenii ale secolului, nicidecum lipsei de circulație a creației sale. Statistica întocmită la centenarul nașterii lui de o revistă engleză arăta că, din o sută de opere prezentate în teatrele lirice de pe glob, treizeci și cinci-patruzeci sînt ale lui Puccini! Într-adevăr, *Manon Lescaut* (1893), *Boema* (1896), *Tosca* (1900), *Madame Butterfly* (1904), *Gianni Schicchi* (1919) și *Turandot* (1924) continuă să „țină afișul“, fiind lucrări curente ale repertoriului de pretutindeni, cu o audiență constantă ce sfidează opiniile contradic-torii ale muzicologiei. De altfel, criticile ce i s-au adus încă în timpul vieții sînt azi locuri comune, ele concretizîndu-se în afirmația că muzica, chiar cea lirică, e *idee*, ca Puccini, la rîndul său, să răs-pundă că muzica este *sentiment*. De pe această pozi-ție, arta lui va putea fi controversată la infinit, după unghiul estetic din care e considerată, fără ca asta să dăuneze, deocamdată, difuzării ei în public și apropierei ei de simpatia artiștilor interpreți, care descoperă în operele pucciniene o asociație neîntru-ruptă de emoții „naturaliste“, vii și eficiente pentru capacitatea apercceptivă a spectatorului.

Metoda întrebuițată de Puccini în creația sa e metoda intuitivă. Muzica este, după el, expresia sin-ceră a afectelor umane, izvorînd din ele și tălmă-cindu-le fără bizantinisme intelectuale. Aceasta este de altfel teza fundamentală a verismului, adoptată în întregime de compozitorii francezi și italieni din secolul al XIX-lea și începutul secolului XX. Puccini îi aduce însă notele proprii, universul inedit de miresme, culori, rezonanțe care îi aparțin aproape în exclusivitate. Prin ele, de altfel, genul liric — care a cunoscut timp de două veacuri o remarcabilă înflorire pe continent — își epuizează ultimele posi-bilități expresive, socotite de istoricii muzicii drept acordul final al teatrului muzical, experimentele ulterioare apucînd, în cea mai mare parte, pe panta declinului.

Opinia ni se pare oarecum sterilă și nivelatoare, odată ce chiar după Claude Debussy și Richard Strauss au apărut drame muzicale pe care le privim ca fiind totuși mai mult decît niște ultime recapitu-lări ale genului liric, deși ele nu constituie, evi-dent, o renaștere răspicată a operei, nici o întinerire categorică a organismului liric. Oricum, Puccini rămîne în succesiunea stilurilor o etapă definitivă, ireversibilă, țîșnind din transformările sensibilității umane și din evoluția modurilor de exprimare artistică.

Cum a ajuns compozitorul italian la un stil atît de exclusiv al său, încît manipulînd scala undelor radiofonice, ne sînt suficiente cîteva note, un acord dintr-o romanță, o singură intonație orchestrală spre a-l identifica fără greș? Avem de-a face în pri-mul rînd cu coeficientul personalității artistice moște-nite în „dinastia“ pucciniană, continuată la Lucca

de-a lungul a cinci generații de muzicieni, organiști, compozitori, și dezvoltată printr-o educație cores-punzătoare. Bazzini și Ponchielli i-au fost îndrumă-tori adevcați, care și-au dat seama de originalitatea talentului latent în Puccini, de nota proprie pe care va putea s-o reprezinte printre muzicienii generației sale. Lecțiile lor au constituit articulații vii, sintetice și intuitive pe fondul înzestrărilor native ale disci-polului toscan. Se adaugă la acestea sensibilitatea plastică, aproape feminină a lui Puccini, pe care un comentator o numea sensibilitate „fotografică“, capa-bilă să răspundă spontan atît la diversele solicitări emotive, cît și la cuceririle de tehnică artistică ale contemporaneității. Dar mai e ceva, care nu a fost destul reținut de muzicologie. Este vorba de inte-resul *social* pe care Puccini l-a manifestat în opera sa față de subiectele și personajele sale.

După cum ne informează biografiile și prietenii apro-piați ai compozitorului, omul Puccini a nutrit neîn-trerupt un interes pasionat față de faptul real, concret. Gîndirea sa artistică s-a orientat mereu spre o reprezentare cît mai fidelă a acestei realități, nu fără o mărturisită intenție de a se ridica deasupra ei, de a o depăși prin sinteză estetică. Acesta este punctul în care Giacomo Puccini se distanțează de ceea ce istoria muzicii italiene numea, către sfîrșitul veacului trecut, *la giovane scuola verista*. Mascagni, Leoncavallo, Catalani, Cilèa și alții, mai neînsem-nați, folosind același limbaj emoțional și aceeași teh-nică a scriiturii vocal-instrumentale, se mulțumesc cu ilustrarea, nu lipsită de vigoare dramatică, a vieții de toate zilele, epuizată în concepția lor estetică de tripticul pasional: dragoste — gelozie — răzbunare, și făcîndu-ne să credem că singurele evenimente în stare să tulbure echilibrul psihic al omului sînt de natură pasională. Puccini depășește această optică, oarecum limitată, ca să-și plaseze personajele într-o ambianță mai largă — în societatea unor epoci bine definite, care exercită asupra mentalității și evoluției lor umane o înrîurire puternică. Fără să se des-prindă de viață, compozitorul face reflecții asupra ei, relevînd amănunte inovatoare în operele sale întemeiate pe o poziție realistă. Merită a fi reținute cuvintele lui adresate primului libretist, Marco Praga, al operei *Manon Lescaut*: „Nu mă interesează transpunerea în muzică a unor eroi și peripe-ții din alte vremuri, ci retrăirea lor cu vivacitatea omului de azi!“

Această „retrăire“, asupra căreia stăruie Puccini și care duce la un adevărat război continuu cu libret-iștii, cu editorul, cu regizorii, este una din virtuali-tățile artei moderne. El înțelege că aceeași situație, același fapt poate avea alte înțelesuri, altă însemnă-tate, altă funcție, după cadrul organismului social și al epocii în care sînt implantate. De asta își pla-sează estetic eroii și limbajul lor în cronologia pro-prie timpului în care trăiește el, *artistul*, și nu ei, ficțiunile artei. Iată, clarificată dintr-o dată prospe-țimea, vigoarea, actualitatea mereu vie a personajel-or pucciniene, comunicabilitatea felului lor de a se exprima.

În pofida strămoșilor săi muzicieni și compozitori, a decorului urban în care s-a format, Puccini pre-zintă o relație am spune de natură *rustică* cu reali-tatea, nu prin obîrșie și îndeletniciri agricole, ca Verdi, ci prin fiorul poetic cu care înțelege lumea

fizică, viața, oamenii. Fiorul acesta, care îl sensibilizează la amănuntele existenței, descoperindu-le semnificații complexe, împrumută stilului său un timbru personal deosebit de al celorlalți compozitori din epocă. Așa cum Cehov era privit de criticii vremii lui drept un scriitor „al lucrului de nimic“, Giacomo Puccini este considerat de contemporanii săi cîntărețul „faptului divers“, al „nimicurilor dulcege“ : sărăcia lui Des Grieux, lipsa de bani și perspectivă a boemilor din Cartierul Latin, gelozia bancagiului din *Mantaua*, șiretenia lui Gianni Schicchi și lăcomia vulgară a rudelor lui Buoso Donati, amenințarea ștreangului din *Fata Vestului sălbatic* etc. Dar cîtă poezie scormonește el în dramele mărunte ale vieții de fiecare zi, cum știe să găsească în ele, dincolo de aspectele minuscule și triste, elanurile curate ale inimilor sensibile !

Cu toate acestea, Puccini a rămas dușman neîmpăcat a tot ce este banal și filistin în arta muzi-

cală. Dacă a căzut uneori în manierism, prin repetarea cîtorva formule ritmice și armonice, el are darul de a afla mereu melodii noi, sugestive, amănunte revelatoare în armonizare și în dozarea culorilor instrumentale, trăsături proprii doar creatorilor cu o mare exigență față de arta lor. Limbajul său adînc teatral este un limbaj al acțiunii, o intonație a textului luat din viață, cum remarcă și Stanislavski. „*Muzica ilustrează un conflict dramatic, a fost scrisă ca atare și trebuie interpretată ca atare*“, atrage atenția compozitorul însuși asupra artei proprii, care — iată — la cinci decenii de la dispariția creatorului ei trăiește, constituind pentru publicul de pretutindeni prilej de delectare, iar pentru autorii genului un motiv de studiu și de dezbateri.

George SBĂRCEA

## VIATA MUZICALĂ

### Manifestări omagiale

În cursul lunii noiembrie 1974, în toate centrele artistice ale țării au avut loc ample manifestări dedicate de instituțiile muzicale, de creatori, interpreți, organizatori ai vieții de concert, celui de-al XI-lea Congres al Partidului.

La Craiova a avut loc o impunătoare „Săptămîină a muzicii românești“. La Sala Filarmonică, la sala operetei, în sala de festivități a Liceului energetic au avut loc concerte corale, concerte simfonice, o seară de muzică de cameră, prezentată de Cvartetul „Academica“, un spectacol cu opereta lui Gherase Dendrino, *Lăsați-mă să cînt*, un spectacol muzical pentru copii, un recital susținut de soliștii secției de operetă, precum și un impunător spectacol de muzică și poezie, realizat în colaborare cu Teatrul Național.

Am participat la concertul simfonic al Filarmonicii ce i-a avut drept protagoniști pe dirijorul Emil Simon și pe pianista Liana Șerbescu.

Pe primul plan în agenda concertului au figurat lucrări din literatura muzicală națională. Am ascultat *Sonata per orchestra* de Emil Simon, scrisă în 1972, o lucrare de densitate, vehiculînd o largă paletă de culori, de combinații sonore pline de prospețime. Alături de această Sonată, Emil Simon a programat în concert, una din capodoperele lui Enescu — *Simfonia I*. Dirijorul, ajutat de colectivul orchestral, a reușit să lumineze adîncurile eroicii enesciene, frumusețea imnului enescian închinat omului, luptelor sale pentru marile idealuri.

Tot o „Săptămîină a muzicii românești“, reunind concerte simfonice corale, spectacole lirice, a avut loc și la Galați.

La Iași, în concertul festiv dedicat Congresului, Filarmonica „Moldova“ a interpretat sub bagheta lui Ion Baciuc, *Concertul pentru vioară* de Caudella (solist Daniel Podlovschi) și Cantata *Sub steagul Partidului* de Dinu Stelian și Sergiu Sarchizov.

La Constanța, în zilele dinaintea Congresului, artiștii Teatrului Muzical au prezentat în premieră opera lui Tudor Jarda — *Pădurea vulturilor*.

La Cluj-Napoca, după întoarcerea din turneul întreprins în Capitală, (în săptămîinile în care Filarmonica bucureșteană se afla într-un turneu de concerte în Marea Britanie), Filarmonica clujeană a prezentat un concert festiv de muzică românească în care au figurat lucrări de Grigore Nica, Sergiu Sarchizov, Cornel Țăranu.

În concertul omagial al Filarmonicii timișorene, dirijorul Remus Georgescu a înscris — alături de lucrări de Enescu, Dimitrescu, Nottara, Ion Crișan — și balada sa, intitulată *Amintirile pămîntului*.

Impunătoare manifestări au avut loc în Capitală. Forțe artistice de prim ordin — unii dintre cei mai buni actori din teatrele Capitalei, Orchestra de studio și corul Radioteleviziunii, cîntăreți cunoscuți dintr-o susținută activitate concertistică, — E. Neculce-Carțiș, P. Hărășteanu — și-au dat concursul la spectacolul festiv organizat de redacțiile emisiunilor culturale și muzicale ale Radioteleviziunii, spectacol ce și-a propus, înainte de toate, să treacă în revistă unele din cele mai noi lucrări concepute de creatorii noștri în cinstea Congresului, creații în care am regăsit toată efervescența anului jubiliar, hotărîrea artiștilor noștri de a întîmpina cu lucrări de înaltă încărcătură emoțională, Congresul Partidului.

În aceeași ordine de idei trebuie să amintim concertele festive de la Ateneu în care Filarmonica din

Braşov, cu concursul corului Filarmonicii „George Enescu” a interpretat sub bagheta lui Ilarion Ionescu-Galaţi, (bucurîndu-se de colaborarea unei prestigioase echipe de solişti — Emilia Petrescu, Martha Kessler, Antoniu Nicolescu, Octav Enigărescu şi Gh. Crăsnaru) oratoriul lui Gh. Dumitrescu — *Zorile de aur*, iar formaţiile Conservatorului bucureştean au interpretat un program special de muzică românească.

## I. SAVA

# Manifestări muzicale în cadrul „Zilelor Culturii Sovietice”

Tradiţionalele relaţii culturale româno-sovietice au cunoscut o remarcabilă dezvoltare în anul 1974, odată cu organizarea în U.R.S.S. a „Zilelor culturii româneşti” cu prilejul celei de-a XXX-a aniversări a eliberării României, acţiune de mare amploare, căreia i-a corespuns manifestarea nu mai puţin amplă a „Zilelor culturii sovietice”, desfăşurată în România între 4 şi 13 noiembrie, în perioada sărbătoririi celei de-a 57-a aniversări a Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie.

Programul „Zilelor culturii sovietice” a cuprins numeroase acţiuni în domeniile muzicii, teatrului, literaturii, filmului, artelor plastice, prevăzute a avea loc în diferite oraşe ale ţării noastre. Astfel, spectacole ale Ansamblului academic de stat de dansuri populare, condus de Igor Moiseev, au avut loc la Bucureşti, Ploieşti, Braşov şi Cluj-Napoca; pianistul Emil Ghilels a concertat la Bucureşti, iar violonistul Ghidon Kremer la Bucureşti şi Timişoara; formaţia vocal-instrumentală de muzică uşoară, „Pensinari” a apărut pe scenele oraşelor Sibiu, Mediaş, Deva, Hunedoara, Petroşani şi Piteşti; grupuri de balerini de la Teatrul „Bolşoi” din Moscova şi de la Teatrul mic academic de operă şi balet din Leningrad au dansat la Bucureşti, Cîmpina şi Cluj-Napoca, în timp ce pianistul Grigori Sokolov, cântăreţii Maria Bieşu, Boris Ştokolov, Evghenia Gorohovskaia, Anatoli Solovianenko şi dirijorul Aleksandr Dmitriev au evoluat la Bucureşti. În afară de toate acestea, au mai avut loc spectacole ale Teatrului academic de dramă „A. S. Puşkin” din Leningrad la Bucureşti şi Tîrgu Mureş, „Zilele filmului sovietic” la Bucureşti, Craiova, Reşiţa şi Drobeta-Turnu Severin, „Decada discului sovietic” la Sibiu, expoziţia de artă decorativă sovietică la Bucureşti şi Galaţi, „Decada cărţii sovietice” la Bucureşti, Iaşi şi Tîrgovişte, expoziţia de carte la Bucureşti şi Timişoara, expoziţia de afişe sovietice şi expoziţia graficianului F. Konstantinov la Bucureşti.

În rîndurile ce urmează ne vom ocupa de manifestările din domeniul muzical, prezentate în cadrul „Zilelor culturii sovietice” la Bucureşti. Nota dominantă a tuturor concertelor şi spectacolelor susţi-

nute cu acest prilej a constituit-o prezenţa unor interpreţi şi a unor formaţii de un prestigiu internaţional unanim recunoscut, începînd cu Ansamblul academic de dansuri populare, condus de artistul poporului al U.R.S.S. Igor Aleksandrovici Moiseev, cu al cărui spectacol s-au deschis în mod oficial „Zilele culturii sovietice”.

## ANSAMBLUL MOISEEV

Revăd cronica pe care am publicat-o în *Scinteia* din 26 noiembrie, 1945: „Fantezia extraordinară a concepţiei, stilizarea desăvîrşită a elementelor populare, bogăţia costumelor, tehnica coregrafică excepţională a executanţilor, minuţiozitatea pregătirii fiecărui amănunt, toate acestea au contribuit la fixarea unei impresii covîrşitoare”. Sînt aprecieri care pot fi reluate *ad litteram* pentru a caracteriza impresia produsă de spectacolul de astăzi al ansamblului, deşi — fără îndoială — niciunul dintre dansatorii care ne încîntau privirile cu aproape treizeci de ani în urmă nu mai evolua în faţa noastră. Minunea aceasta, de a menţine neatînsă coregrafia unui spectacol peste decenii, deşi în acest timp s-au schimbat cîteva generaţii de balerini, este opera neîntrecutului maestru al baletului popular Igor Moiseev, pe care l-am revăzut cu acest prilej la fel de tînăr şi de entuziasmat ca şi acum treizeci de ani. Desigur, el este astăzi ajutat de asistenţii săi, dintre care unii (Tamara Zeifert, Lev Golovanov) ne stăruie în amintire ca solişti dansatori la spectacolele susţinute de ansamblu la Bucureşti, în mai 1962. Cu sprijinul acestora şi al altora, Igor Aleksandrovici reuşeşte performanţa de a prezenta — de pildă — suita ucraineană *Vesnianki (Primăvara)* absolut la fel ca în urmă cu treizeci de ani, pornind de la dansul lent, plin de poezie bucolică, al fetelor, căroro li se adaugă apoi băieţii într-un iureş mereu crescînd, pentru ca întregul ansamblu să ne uimească prin precizia cu care se strînge pe grupuri, se desfăşoară în diferite formaţii, se întretaie în şiruri care vin din direcţii variate, totul oferindu-ne imaginea perfecţiunii. Aceleaşi impresii le stîrnesc şi celelalte scene de ansamblu, *Suita de dansuri ruseşti*, *Suita moldovenească* şi dansul românesc *Muşamaua*, în care colectivul vădeşte o uimitoare virtuozitate pe parcursul unei evoluţii desfăşurate într-o viteză ameţitoare.

În acelaşi timp, Igor Moiseev ştie însă să creeze atmosferă şi cu grupuri mici, mergînd de la un cuplu pînă la 4—6 perechi. Aci, ca şi în momentele de mare amploare, el se dovedeşte un extrem de abil culegător şi prelucrător al folclorului coregrafic al diferitelor naţionalităţi ce alcătuiesc statul sovietic: un dans eston (*Polca peste picior*) pentru un singur cuplu de balerini, un dans calmic pentru trei bărbaţi, cu caracteristice scuturări corporale, un dans de luptă adjan (*Korumî*) pentru cinci bărbaţi acompaniaţi doar de un singur toboşar (virtuoz desăvîrşit), dansul başkir *Şapte fete*, de o ţinută hieratică, executat de micul grup de dansatoare în formaţie strînsă, cu paşi mărunţi, dansul azerbaidjan *Ciobanii*, pentru trei băieţi înarmaţi cu ciomege, pe

care le minuiesc cu o mare fantezie în ritmul dansului; apoi dansul uzbek cu vase interpretat de un singur bărbat în sunetul tobei și vestita *Luptă a doi pui*, dans nanaian, în care cele două personaje în luptă se dovedesc a fi în cele din urmă unul singur.

O notă nelipsită din spectacolele ansamblului este aceea a umorului, întilnită sub cele mai variate forme. Iată-l de pildă pe eroul principal din dansul bielorus *Iurocika*, dornic să-și găsească o parteneră, dar nefiind hotărît pe care s-o aleagă dintre trei fete, apoi dintre alte trei; în cele din urmă, toate cele șase fete apar însoțite de partenerii lor, iar *Iurocika* rămîne mofluz... De un umor evocator irezistibil este și *Cadrilul* din ciclul *Tablouri din trecut*, în care cele patru perechi execută diferitele figuri ale popularului dans de odinioară cu o siguranță desăvîrșită, dar totodată și cu o asemenea expresie șagalică în gest și mimică, încît totul capătă un caracter de amabilă și veselă parodie. Nota umoristică animă și numărul coregrafic intitulat în mod sugestiv *Polca-labirint*, în care doi dansatori execută cele mai incredibile contorsiuni corporale în ritmul precis al dansului, pentru a nu da drumul miinilor de care se țin reciproc pe tot parcursul scenei.

Ca și la turneele anterioare ale ansamblului, de un succes spontan de public se bucură tabloul *Partizanii*, uimitor prin măiestria cu care întregul grup pare să plutească prin scenă, sugerînd mersul călare prin mijloace de o extremă simplitate, dar de un efect sigur, datorită desăvîrșitului sincronism al mișcărilor.

Dincolo de execuția coregrafică propriu-zisă, desfășurată — în prezent ca și în trecut — sub semnul perfecțiunii individuale și colective, impresionează la spectacol cromatica rafinată a costumelor, jocul subtil al luminilor, antrenul și punerea la punct a acompaniamentului instrumental (prim dirijor Anatoli Gus, dirijor Aleksandr Radzețki) și în general omogenitatea desăvîrșită a întregului ansamblu, care justifică aprecierile superlative obținute pretutindeni în lume.

#### EMIL GHILELS

Audierea lui Emil Ghilels constituie întotdeauna o experiență pasionantă, dar încă atunci cînd programul anunță *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră în Si bemol major* de Brahms, cea mai complexă creație concertantă pusă la îndemîna pianiștilor pînă la finele secolului al XIX-lea și totodată lucrarea care depășește — din punct de vedere pur tehnic — tot ceea ce se scrisese pînă atunci pentru pian, incluzînd și piesele lui Liszt.

Datorită discului, am putut cunoaște mai dinainte modul în care Ghilels concepe interpretarea acestui concert. Mă refer aci la prima sa înregistrare a lucrării, realizată în 1946 cu Orchestra simfonică de stat a U.R.S.S. dirijată de Kiril Kondrașin, dar mai ales la cea mai recentă, pe care a efectuat-o în 1958 în S.U.A., cu Orchestra simfonică din Chicago, condusă de Fritz Reiner. Comparația cu ceea ce ne-a fost dat

să auzim la concertul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii Române, desfășurat sub bagheta dirijorului Remus Georgescu, ne-a permis să tragem concluzia că Ghilels este în primul rînd egal cu el însuși. Ca și în discul său cu Reiner, el domină materia sonoră cu o ireproșabilă tehnică pianistică, desfășurînd totodată discursul muzical cu o plenitudine și un echilibru caracteristice unui artist deprins să treacă interpretările sale nu numai prin filtrul afectului, ci și prin acela al gîndirii. În plus, Ghilels posedă și arta de a crea momente de destindere, propice înfloririi melodiei, a liniei cantabile. Iar dincolo de toate, impresionează la el rafinamentul sonorităților, atenția acordată frumuseții tușeului, reliefării unor detalii adeseori trecute cu vederea. Energie controlată și gîndire precis orientată, hedonism sonor și tehnică transcendentă, — iată cum s-ar putea defini pe scurt arta marelui maestru sovietic al claviaturii.

La pupitru, Remus Georgescu s-a lăsat antrenat de prezența ilustrului său solist într-o execuție precisă, autoritară și avîntată, contribuind activ la succesul acestui punct al programului.

Din restul seriei, în afara unei interpretări mai degrabă cerebrale decît sensibile, mai degrabă obiective decît bahice a *Suitei nr. 2* din baletul *Daphnis și Chloé* de Ravel, remarcăm *Simfonia* lui Remus Georgescu, pe care dirijorul-compozitor a prezentat-o cu o firească elocință. Scrisă în 1971 și dedicată memoriei lui Igor Stravinski, lucrarea vădește — cum pe bună dreptate remarcă Luminița Vartolomei în Contemporanul — mai degrabă influențe enesciene decît stravinskiene, atît în privința conținutului de idei, cît și a structurii aparatului interpretativ (cor de femei cu funcție instrumentală suprapus orchestrei). Începutul Simfoniei, cu zvonul sonor ce se iscă parcă din neant la contrabași, apare promițător; apoi, treptat, amplul colectiv instrumental (90 de persoane) se pune în mișcare, parcurgînd succesivele urcușuri și coborișuri de tensiune, cu folosirea unei orchestrații transparente, în care se integrează corul și o solistă vocală (soprană). De fapt, nu este vorba de o simfonie în sensul tradițional al termenului, ci mai degrabă de o lucrare simfonică, în care Remus Georgescu afirmă certe însușiri de compozitor cu un orizont apreciabil și de abil orchestrator; păcat doar că substanța muzicală are un „suflu“ cam scurt pentru un opus de asemenea dimensiuni. Relevabilă a fost aci, în schimb, realizarea dirijorală a lui Remus Georgescu, antrenînd orchestra, corul „Madrigal“ și solista Virginia Manu într-o execuție străbătută de forță expresivă și — după caz — de viguroase pulsații ritmice.

#### GHIDON KREMER

După concertul susținut în aprilie 1974 cu Orchestra simfonică a Radioteleviziunii Române, violonistul Ghidon Kremer revine în toamna aceluiași an la București pentru a prezenta un program de recital structurat — în mod neobișnuit — în ordinea in-



versă a evoluției istorice: Stravinski, Prokofiev, Schubert, Bach. Impresia generală produsă cu acest prilej a fost întru totul remarcabilă. La vârsta de 27 de ani, Kremer apare ca o personalitate artistică deplin formată, adeseori captivantă prin însușiri de prim ordin: mare forță de concentrare interioară, participare emoțională intensă, capacitate evidentă de aprofundare a conținutului și formeii lucrărilor executate, tehnică violonistică impecabilă, simț al coloritului.

Punctul din program în care toate aceste calități au ieșit la iveală cu maximă putere de convingere a fost *Sonata nr. 1 în fa minor*, op. 80 de Prokofiev, o lucrare de un înalt grad de dificultate sub toate aspectele, dar mai ales sub acela al redării conținutului ei filozofic, de o mare profunzime și de un răscolitor dramatism. Elev al lui David Oistrach — care figurează pe partitura sonatei în dubla calitate de dedicatar și de redactor al părții de vioară —, Kremer a învățat de la maestrul său să redea cu deplină autenticitate stilistică intențiile autorului. Ne-a impresionat cu deosebire în diafanul *Andante*, interpretat cu un rafinat simț poetic și cu o subtilă paletă de nuanțe între *piano* și *pianissimo*, și în dinamicul final *Allegro*, realizat într-un tempo extraordinar de rapid, în ciuda marilor greutăți provocate de frecvențele schimbări de măsură. La pian, Oleg Maizenberg i-a fost un partener demn de toate elogiile, precis în reacții, suplu, stăpin pe o tehnică impecabilă.

Centrul de greutate al părții a II-a a programului l-a constituit *Partita nr. 6 în Mi major pentru vioară solo* de Bach. Aci, execuția lui Kremer a fost plină de viață, de unitate ritmică, adeseori (ca de exemplu în *Preludiu*) extrem de rapidă ca tempo și totuși de o precizie exemplară. Mai multă profunzime și varietate a expresiei, păstrând cadrul perfect și stabilități metronomice, și-ar putea găsi locul în interpretarea lui Kremer. Desigur, odată cu vârsta, vor veni și acestea...

Biografiile lui Ghidon Kremer menționează preferința artistului pentru lucrări, care se prezintă rareori în programe de concerte și recitalului. Două exemple de asemenea lucrări ne-au fost oferite și în seara la care ne referim: *Elegia pentru vioară solo* de Stravinski, o piesă scurtă, străbătută de tensiune dramatică, și *Introducere și variațiuni pe melodia liedului „Flori uscate“* din ciclul „*Frumoasa morăriță*“ de Schubert, o piesă nu prea semnificativă pentru geniul schubertian, în care rolul principal i-a revenit mai degrabă pianistului Oleg Maizenberg, de altfel remarcabil ca sonoritate, cantabilitate și finețe a tușului.

Interesul publicului a fost relansat în micro-recitalul de „bis-uri“, în care Kremer a fost de-a dreptul uimitor ca rafinament coloristic în *Patru piese op. 7* de Webern, ca strălucire a focurilor de artificii violonistice în *Variațiunile pe tema Capriciului nr. 24 de Paganini* de Eugène Ysaye (un adevărat „inventar“ al tuturor dificultăților tehnicii violonisticii), ca antren și fantezie în *Hora staccato* de Dinicu-Heifetz. Într-adevăr, câștigătorul ediției 1969 a concursului internațional Paganini de la Genova și al ediției 1970 a concursului internațional Ceaikovski de la Moscova și-a onorat „cartea de vizită“!

Pentru închiderea „Zilelor culturii sovietice“ s-a desfășurat la Opera Română un spectacol festiv, care a întrunit o seamă de remarcabile forțe interpretative ale oaspeților în domeniile muzicii simfonice și concertante, ca și ale operei și baletului.

Dirijorul întregului spectacol — realizat cu concursul orchestrei Operei Române, prezintă fie pe scenă, fie în fosă — a fost Aleksandr Dmitriev, reprezentant de frunte al generației mijlocii a dirijorilor sovietici, asistent al lui Evghenii Mravinski, fost discipol al lui Hans Swarowsky la Viena, iar în prezent dirijor principal al Teatrului Mic Academic de Operă și Balet din Leningrad. La pupitru, Dmitriev inspiră orchestrei, ca și soliștilor vocali sau instrumentali, o deplină încredere, datorită siguranței cu care stăpânește partiturile cele mai variate ca stiluri și epoci. Sub conducerea lui, *Uvertura festivă* de Șostakovici a avut strălucirea și solemnitatea necesară, iar *Rapsodia română nr. 1* de Enescu și-a desfășurat șiragul de cîntece și jocuri populare cu izul românesc specific, dar și cu o cuceritoare sensibilitate. Tot sub conducerea lui Dmitriev s-au realizat și momentele concertante, ca și cele de operă și balet, prilej ca dirijorul oaspete să vadăască experiența lui de conducător de spectacole lirice.

Doi soliști instrumentiști din tînăra generație de artiști sovietici au demonstrat că ștafeta artei concertante se află în curs de predare de la marii maeștri de reputație mondială consacrată către succesorii de pe acum afirmați pe arena vieții internaționale de concerte. Primul dintre soliști a fost din nou violonistul Ghidon Kremer, pe care l-am reîntîlnit într-o interpretare marcată de un mers motoric implacabil al finalului *Concertului nr. 2 în mi minor* de Prokofiev. Celălalt a fost pianistul Grigori Sokolov, o nouă stea de primă mărime pe firmamentul pianisticii sovietice, câștigător strălucit — în 1966, la vârsta de 16 ani — a premiului I la concursul internațional Ceaikovski de la Moscova. Între timp, Sokolov a absolvit Conservatorul din Leningrad, desfășurînd în paralel o susținută carieră concertistică internațională pe toate meridianele lumii. Pretutindeni, lucrarea considerată drept cea mai reprezentativă pentru marele său talent este *Concertul nr. 1 în si bemol minor* de Ceaikovski, pe care l-a și imprimat pentru disc în URSS, după care înregistrarea a fost reeditată de către case de discuri din Japonia, Franța, Olanda și S.U.A. Afinitatea lui deosebită pentru această lucrare ne-a fost demonstrată prin executarea finalului *Concertului*, în care Sokolov a impresionat deopotrivă prin uimitoarea ușurință a tehnicii pianistice și prin marea sa forță de concentrare.

Arta lirică a fost reprezentată la acest spectacol prin patru cîntăreți de diferite generații, în frunte cu artiștii poporului din URSS, Boris Ștokolov și Maria Bieșu. Pe basul Ștokolov, solist al Teatrului de Operă „Kirov“ din Leningrad, l-am mai urmărit la București cu cîțiva ani în urmă, cînd a realizat

remarcabile creații în rolul titular din *Boris Godunov* și în rolul lui Don Basilio din *Bărbierul din Sevilla*. Pentru spectacolul festiv, Boris Ștokolov a ales o arie din opera *Aleko* de Rahmaninov, pe care a interpretat-o în stilul său propriu, cu multă interiorizare și o mare bogăție de nuanțe și culori. Soprana Maria Bieșu, cea mai bună *Butterfly* la concursul internațional de la Tokio, din 1967, a demonstrat remarcabilele sale calități de muzicalitate, de sensibilitate și de tehnică vocală (filaje subtile, acute cu voce deschisă) în arioso-ul Cumetrei din *Vrăjitoarea* de Ceaikovski și în celebra arie *Casta diva* din *Norma* de Bellini. Acestor două personalități de frunte ale teatrului liric sovietic li s-au adăugat doi cântăreți tineri de mare talent: mezzosoprana Evghenia Gorohovskaia, dotată cu un glas penetrant și cu acute puternice, vădite în aria Azucenei *Stride la vampa* din *Trubadurul*, și tenorul Anatoli Solovianenko, al cărui glas spinto-dramatic însoțit, cu un *legato* specific stilului belcanto și un registru acut impresionant ca forță și strălucire, a putut fi apreciat într-o electrizantă interpretare a ariei lui Turiddu *Mamma, quel vino* din *Cavalleria rusticana*.

Întreaga parte secundă a spectacolului festiv a fost rezervată baletului, reprezentat prin două valoroase grupuri de dansatori de la Teatrul „Bolșoi” din Moscova și de la Teatrul Mic Academic de Operă și Balet din Leningrad. Cea mai remarcabilă personalitate a celor două grupuri a constituit-o artistul poporului al R.S.F.S.R. Maris Liepa, prim solist al vestitei scene lirice moscovite, laureat al Premiului Lenin și deținător al Premiului Nijinski decernat de Academia de Dansuri din Paris. Alături de partenera sa Marina Kondratieva, Maris Liepa a apărut în acest spectacol într-o întruchipare coregrafică plină de eleganță și de finețe a *Valsului nr. 7* de Chopin. Tot de la „Bolșoi Teatr” provine și cuplul Natalia Filipova — Vladimir Nikonov, care au desfășurat întreaga gamă a tehnicii baletului clasic, cu salturi, piruete, ridicări etc., în marele *pas de deux* din *Don Quichotte* de Minkus, demonstrând o virtuozitate tehnică ieșită din comun. În fine, Andrei Smirnov, solist al aceleiași scene, a dansat un viguros *Gopak*, pe muzica lui Soloviov-Sedoi. Balerinii de la Leningrad s-au produs cu deosebire în grupuri mai mari, de 3—4 perechi, remarcându-se într-o succesiune de scene, pline de grație și de eleganță, din baletul *Mozartiana* de Ceaikovski, într-o suită de dansuri comice de factură populară, cu figuri acrobatice, din *Precauțiunea inutilă* de Herold și într-un fragment din *Coppelia* de Delibes. Din același grup s-au desprins Evgheni Miasîșcev și Oleg Ujinski pentru o evoluție de mare forță sugestivă în *Dansul săbiilor* de Hacıaturian și trioul Serghei Kopadrev, Iurii Țvetkov și Evghenii Miasîșcev într-un *joc rusesc* de mare virtuozitate acrobatică. În final, Boris Ștokolov a intonat — acompaniat de orchestră și de corul Filarmonicii „George Enescu” — *Cîntecul despre Lenin* de Kolminov, încheind spectacolul festiv într-o ambianță solemnă, plină de forță evocatoare.

EDGAR ELIAN

## Turneul Filarmonicii din Cluj—Napoca la București

În perioada în care Filarmonica „George Enescu” s-a aflat în deplasare din țară, locul ei a fost ocupat pe podiumul Ateneului Român de către Filarmonica din Cluj-Napoca pentru o micro-stagiune de cinci concerte cu trei programe diferite, toate conduse de dirijorul permanent al instituției, Emil Simon. A fost pentru muzicienii oaspeți un prilej binevenit de afirmare în fața exigentului public bucureștean, prilej de care au știut să profite din plin. S-a vădit cu această ocazie o dată mai mult că orchestra simfonică a Filarmonicii din Cluj-Napoca este un corp instrumental matur, capabil să „atace” cu succes un repertoriu vast, care se întinde de la creația barocului pînă la aceea a compozitorilor celor mai avansați ai zilelor noastre. Fără îndoială, performanțele artistice ale colectivului clujean sînt supuse unor firești fluctuații de nivel calitativ, în funcție de numeroși factori, printre care nu în ultimul rînd acela al personalității dirijorului sau mai bine-spus al gradului de afinitate al acestuia cu repertoriul interpretat. Dar niciodată — cel puțin din cîte ne-am putut da seama personal asistînd la numeroase concerte ale instituției, fie în cadrul unor turnee, fie „acasă” — nivelul manifestărilor nu scade sub o anumită limită, vîdindu-se astfel că instrumentiștii orchestrei posedă nu numai o calificare profesională ridicată și o experiență bogată, ci și un simț de răspundere artistică demn de toată cinstea. Principala calitate a formației o constituie omogenitatea compartimentelor sale, atît în interiorul fiecăruia, cît și în perspectiva sonoră de ansamblu. Aprecierea aceasta se referă deopotrivă la suflători — lucru care nu ne surprinde, date fiind excelentele rezultate obținute cu deosebire în acest domeniu de către învățămîntul artistic mediu și superior din Cluj-Napoca — și la coarde, a căror sonoritate apare catifelată, sensibilă sau — după necesități — somptuoasă. Toate aceste însușiri au apărut evidente pe parcursul celor trei programe susținute la București, de care ne vom ocupa pe scurt în rîndurile următoare.

EMIL SIMON — ȘTEFAN RUHA

Primul concert a fost inaugurat în sunetele voioase ale fanfarei alămurilor, cu care debutează *Uvertura festivă* de Șostakovici. Acordajul fără cusur al trompetelor și cornilor a fost de bun augur pentru interpretarea întregii lucrări, căreia Emil Simon a știut să-i insuflă strălucirea necesară.

În următoarea piesă a programului, *Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră în Re major* de Paganini, Ștefan Ruha s-a regăsit într-una din lucrările favorite ale repertoriului său. Familiarizarea înde-

lungată cu o piesă concertantă are desigur avantajele sale pentru solistul respectiv, dar comportă și unele pericole. În cazul de față, stăpînirea deplină a pasajelor celor mai „riscante“ de virtuozitate violonistică l-a determinat pe Ruha să accentueze latura spectaculoasă a cîntului său, în dauna rigorii ritmice și formale — atîta cît există în acest concert — ceea ce a dus la o execuție întrucîtva arbitrară a popularelor pagini paganiniene, potențată și de tempoul excesiv de rapid, adoptat încă de la primele măsuri.

Cunoscînd reușitele majore ale lui Emil Simon în redarea creației muzicale din perioada începutului de veac XX (în special Debussy și Ravel), am așteptat cu mult interes realizarea sa în *Sărbătoarea primăverii* de Stravinski, convins fiind că-i va prilejui un nou succes de prestigiu. Așa a și fost în bună măsură, dacă avem în vedere caracterul specific al acestei lucrări, care a determinat la prima ei audiție, în 1913, un nemaîntîlnit scandal, deoarece „niciodată nu se auzise o muzică mai brutală, mai sălbatică, mai agresivă, cu aparență mai haotică“ (Roman Vlad). Dincolo de aceasta, interpretarea muzicii baletului stravinskian mai pretinde însă și o vitalitate imensă, un simț al progresiunii dinamice neîncetate, o grijă pentru menajarea unor culminații sonore impresionante. Aci, viziunea întrucîtva lucidă, cerebrală, a lui Emil Simon n-a favorizat valorificarea tuturor elementelor incluse potențial în partitură. Am avut, în final, impresia că atît orchestra cît și — mai ales — dirijorul, puteau obține mai mult. Poate altă dată...

#### „ANOTIMPURILE“ DE HAYDN

Inițiativa Filarmonicii clujene de a prezenta în concert oratoriul *Anotimpurile* de Haydn ni s-a părut deosebit de temerară, avînd în vedere că partitura lucrării rezervă un loc foarte important corului, iar formația corală a instituției are abia două stagiumi de existență. Cu atît mai mare ne-a fost surpriza, constatînd nu numai că tînărul ansamblu coral posedă remarcabile calități de omogenitate, de precizie a atacului, de exactitate a intonației, de adaptabilitate la stilul haydnian, dar și că a izbutit să polarizeze în jurul său interesul primordial al publicului, devenind eroul principal al serii. De fapt, la o mai atentă cercetare a împrejurărilor nașterii corului, rezultatul excelent, obținut într-un răstimp atît de scurt, nu are nimic miraculos. Explicația constă în aceea, că nucleul noului cor al Filarmonicii îl reprezintă cunoscutul cor de cameră „Cappella Transylvanica“ al Conservatorului „George Dima“ din Cluj-Napoca, formație care a beneficiat de îndrumarea competentă a profesorului Dorin Pop, însușindu-și un vast repertoriu preclasic, odată cu tehnica specifică „non vibrato“ aplicată și de Marin Constantin la corul „Madrigal“. Pornind de la acest colectiv educat în anii de studiu la Conservator,

dirijorul noului cor al Filarmonicii — care nu este altul decît tot profesorul Dorin Pop, ajutat de Florentin Mihăescu — și-a lărgit colectivul, apelînd tot la voci tinere, apte să deprindă stilul de cînt al grupului de bază. În acest mod, Filarmonica a ajuns să posede într-un timp extrem de scurt o formație corală de prim rang, pe care nu ezităm s-o considerăm printre cele mai bune, existente astăzi în țara noastră. Marele succes obținut de cor la București cu prilejul executării oratoriului *Anotimpurile* a constituit o confirmare elocventă a calităților sale ieșite din comun. Iată în fine un cor cu soprane penetrante și bași masivi, care cucerește prin prospețimea vocilor și totodată prin disciplina sa artistică, însușiri care i-au permis să se afirme deopotrivă în pasajele de mare amploare sonoră (*Cîntecul bucuriei* din secțiunea *Primăvara* sau marele cor dublu final), ca și în cele de însuflețire populară (scena bahică din concluzia secțiunii *Toamna*) sau cu caracter pastoral (*Corul țaranilor* din *Primăvara*).

Alături de cor, roluri importante sînt rezervate în oratoriu celor trei soliști vocali. Aci, reușita interpretării s-a ridicat doar parțial la nivelul atins de cor. Cea mai izbutită realizare a fost aceea a tenorului Florin Diaconescu, un cîntăreț care se impune tot mai mult ca un demn urmaș al lui Valentin Teodorian, pînă în prezent „senator de drept“ indiscutabil al părților de tenor din cantate și oratorii clasice. Muzicalitatea rafinată se împletește la Florin Diaconescu cu o tehnică vocală aproape fără cusur, cu forța de pătrundere a glasului și cu un excelent simț al stilului. Mai puțin ne-a satisfăcut basul Mircea Moisa, posesorul unei tehnici defectuoase de emisie a vocii, datorită căreia sunetul nu este proiectat integral în afară, ci rămîne parțial nevalorificat, dînd impresia că este „înghițit“. Cît despre soprana Virginia Manu, ea posedă fără îndoială unele calități de tehnică vocală și o oarecare experiență concertistică, dar rămîne deficitară la capitolul stilului, unde Emilia Petrescu rămîne în continuare fără rivală.

Orchestra s-a impus la rîndul ei ca un organism disciplinat, capabil să cînte expresiv pe un fond ritmic precis menținut, în spiritul muzicii viguroase și optimiste, care caracterizează acest opus haydnian tîrziu. Meritul principal al realizării îi revine lui Emil Simon, care a dovedit cu acest prilej capacitatea — prea puțin întrevăzută pînă în prezent — de a aborda un repertoriu destul de îndepărtat ca stil și epocă de acela al romantismului și impresionismului, predominant în programele sale de concert. După acest succes indiscutabil, calea îi este deschisă pentru a persevera în aceeași direcție.

EMIL SIMON — CORNELIU GHEORGHIU

Cel din urmă concert al turneului, cu un program schimbat în ultimul moment din cauza necesității înlocuirii șefului de orchestră englez Maurice Hand-

ford prin același Emil Simon, a debutat cu o foarte reușită execuție a piesei *Scoarțe* de Mihai Moldovan, pe care dirijorul a aprofundat-o cu o evidentă simpatie, comunicată orchestrei și — prin intermediul acesteia — publicului. În acest fel, lucrarea lui Moldovan și-a revelat o seamă de însușiri noi, pe care le sesizasem într-o măsură mai redusă la o audiere anterioară. Începând cu imitațiile de tulnice și de fluieră suprapuse zvonului contrabașilor, trecând prin involburarea treptată a întregii orchestre și prin efectele rafinate de *glissando* și *pizzicato*, pînă la finalul liric, cu atmosfera pastorală sugerată de solourile de vioară, flaut și corn, totul a contribuit la cristalizarea impresiei că *Scoarțe* este una dintre reușitele majore ale lui Mihai Moldovan, în care evocarea universului folcloric este realizată prin mijloace simple și directe, dar totodată de o evidentă subtilitate și originalitate a limbajului. Convingerea aceasta o datorăm modului precis în care Emil Simon a valorificat potențele partiturii, cu ajutorul colectivului său orchestral și al unor soliști instrumentiști capabili să descifreze în egală măsură sensurile muzicii clasice, ca și ale celei exprimînd sensibilitatea creatorilor de muzică ai veacului nostru.

Pentru susținerea părții solistice în *Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră* de Dinu Lipatti, s-a făcut apel la Corneliu Gheorghiu, artist sobru, de mare probitate, care prezenta și avantajul de a fi fost coleg cu Lipatti, în epoca studiilor cu profesoara Florica Musicescu. Afinitatea solistului cu lucrarea a fost evidentă: totuși s-ar fi suportat un plus de culoare pianistică, dacă avem în vedere că — deși clasic ca sursă de inspirație — *Concertino*-ul este totuși scris în secolul al XX-lea, filtrînd stilul unui Bach sau Scarlatti prin optica unui compozitor contemporan.

În concluzia programului, *Simfonia nr. 3 în Mi bemol major „Eroica“* de Beethoven a ilustrat — printr-o interpretare plină de înflăcărare — dedicația inițială a simfoniei către Bonaparte, în care Beethoven vedea un simbol al credinței revoluționare. Părțile rapide — mai ales prima și ultima — au fost parcurse cu o nedezmințită bravură, ca un „panaș“ nedomolit, discursul muzical înaintînd în chip hotărît fără a zăbovi în fața unor problematice de prisos. Deși în *Marsul funebru* dirijorul a adoptat un tempo prea rar, din care cauză expresia a părut oarecum trenantă, simfonia a constituit în ansamblu o certă reușită a orchestrei și a lui Emil Simon, încheind cu succes demonstrația asupra nivelului înalt al vieții de concerte din Cluj-Napoca, realizată cu prisosință de către micro-stagiunea bucureșteană a Filarmonicii din străvechiul centru cultural-artistic transilvănean.

E. E.

Sub conducerea compozitorului și dirijorului Cornel Țăranu, valoroasa formație „Ars-Nova“ din Cluj-Napoca a prezentat, în primă audiere, mai multe creații românești.

*Cadenza I* — pentru flaut și percuție — de Mihai Moldovan a atras atenția prin măiestria construcției și bogata fantezie coloristică a autorului. Noi procedee asociate unui folclor de o nobilă calitate creează un tot unitar plin de farmec. Structuri melismatice — în stil „oiseaux“ — altele cantabile, meditative, s-au îmbinat armonios. Dacă mai adăugăm concizia și firescul formei muzicale, avem imaginea unui compozitor autentic, care conduce mijloacele de expresie cu măiestrie și totodată, știe să obțină o sinteză originală între diferitele ramuri ale limbajului, departe de orice eclectism și ferit de tentațiile modei.

Piesa lui Ludevic Feldman — *Cinci poeme pe versuri de Mariana Dumitrescu*, recitator: Nicolae Gafton, de o nobilă sensibilitate artistică, — continuă în mod creator expresionismul vienez. Este vorba de o muzică dramatică, cu accente tragice, de o muzică în care dinamismul sonor cedează în fața meditației adînci, cu rezonanțe de orgă. În special finalul ne apare ca o pagină, într-adevăr, emoționantă!

Dan Constantinescu — în compoziția *Concert pentru două pianе și ansamblu instrumental* — începe prin a cultiva o muzică mai abstractă, cu structuri post-seriale, mai liber concepute. Pe parcurs, un lirism reținut se impune treptat, lirism obținut printr-o subtilă îmbinare de timbre. Totul — realizat cu un apreciabil simț al construcției sonore — ne apare asemenea unui tablou de vaste amurguri autumnale.

Liedurile lui Tudor Ciortea — *Trei istorioare despre vînt*, pe versuri de Federico Garcia Lorca, pentru voce și ansamblu instrumental — au constituit nuanța cea mai senină a seriei. Un neoclasicism, din care nu lipsesc elemente folclorice, rafinat transfigururate, un simț al instrumentației camerale, o tratare, de o eleganță neostentativă, a cantabilului și, nu în ultimul rînd, o formă într-adevăr echilibrată, reliefează calitățile componistice ale unui minunat autor de lieduri, original, care știe să reducă discursul muzical la esență. În finalul ciclului am intuit parcă o splendoare „grea de viață“...

În *Perspective*, Tiberiu Olah „alchimizează“ „nemuzicalul“ în „muzical“. Instrumentele de percuție joacă în acest sens un rol hotărîtor, reliefînd o certă măiestrie a compozitorului. După un „fond sonor“, conceput parcă pentru o pînză de Klee, urmează jocuri timbrale mai line, mai calde, „abstractul“ cedînd duioșiei umane.

*Ison* — pentru orchestră de cameră — de Ștefan Niculescu, ne-a dezvăluit un creator, stăpîn pe tainele compoziției. Faza tîrzie enesciană, noul tip de

structuralism, folclorul arhaic — cu sublimele lui eterofonii — iată câteva dintre elementele fuzionate cu har, într-un stil foarte personal.

Cornel Țăranu și soliștii Gavril Costea, Ninuca Oșanu-Pop, Harald Enghiurliu, Editha Simon, Grigore Pop, Imre Györkös, au fost la înălțime! Mulți compozitori ar dori să fie aprofundați și interpretați într-o asemenea atmosferă de dăruire și seriozitate.

Doru POPOVICI

## „Piccola suita” de Zoltan Aladar

Orchestra de Studio a Radioteleviziunii, dirijată de Liviu Ionescu, a prezentat publicului bucureștean două prime audiții: *Piccola suita* de Zoltan Aladar și *Variațiuni pentru pian și orchestră* de George Gershwin.

În *Piccola suita* (terminată în anul 1970), Zoltan Aladar și-a propus să dezvăluie o lume a miniaturii, contemporană ca stil, modală ca structură armonică, „parlando” ca ritmică; o lume care să cuprindă sintetic și stilizat unele particularități folclorice. Cele patru secțiuni ale lucrării poartă denumiri diverse: *Dedica* — un motto sonor exprimat de suflători, *Sus pe culme* — cu specificația „*Hommage à Ravel*”, *Gioco* — citind o variantă a *Paparudei*, *Toccata și fuga*. Întrepătrunderea de timbruri, de sonorități luminoase, conferă piesei acel echilibru necesar în stabilirea unității discursului muzical. Nu au lipsit unele dificultăți de intonație, prezente mai ales la compartimentul suflătorilor și care au fost trecute cu brio; în schimb, partida viorilor a avut momente de ezitare în redarea unor pasaje de agilitate. Dirijorul s-a exprimat printr-o gestică simplă dar sugestivă, imprimând o execuție precisă muzicii.

În continuare, o reîntâlnire cu coloratul stil specific lucrărilor lui Gershwin, în *Variațiuni pentru pian și orchestră*, subintitulate *I got rhythm*; variațiuni care se dezvoltă pornind de la o pentacordie indicată de clarinet-solo. Aici, orchestra s-a dispersat parcă în amalgamul armonic al piesei. Dan Mizrahi a descoperit, măsură cu măsură, plasticitatea muzicii impregnate de ritmurile de jazz.

Același program ne-a oferit, *Concerto grosso opus 6 nr. 6* și *Concertul pentru orgă și orchestră opus 4 nr. 2 în Si bemol major* de Händel.

În personalitatea organistului Ivan Sokol (Republica Socialistă Cehoslovacă) am regăsit muzicianul contrastelor în a cărui înregistrare originală se distingeau cu ușurință umbre și lumini. Dacă succesul celor două concerte de Händel a dovedit, o dată mai

mult, rezistența în timp a acestei muzici, cele două prime audiții au demonstrat că știința repartizării adecvate a tehnicilor de compoziție poate conferi girul valoric al unei lucrări (în cazul acesta, *Suitei Piccola* de Zoltan Aladar), iar *Variațiunile pentru pian și orchestră* de Gershwin au convins că plasticitatea unei compoziții poate menține oricând entuziasmul publicului.

Despina PETECEL

## O antologie vie a jazzului

Deși dispune de o istorie relativ scurtă — depășind abia cinci decenii — jazzul își are clasicii săi, ale căror personalități se află caracterizate cu lux de amănunte în enciclopediile de specialitate; biografiile lor sînt de regulă urmate de o discografie, cuprinzînd în majoritate înregistrări vechi, uneori reeditate în variante mai mult sau mai puțin abil recondiționate tehnic. Oricît ar fi de valoroase ca documente istorice, înregistrările acestea nu pot înlocui contactul viu, direct, cu artiștii, pe care numai sala de concerte îl poate prilejui. De aceea, adevărații iubitori ai jazzului așteaptă cu înfrigurare orice posibilitate de a-i putea urmări pe acești „monștri sacri” ai genului „în carne și oase”, lucru din fericire realizabil, deoarece mulți dintre ei, deși nu se mai află de mult la vîrsta tinereții biologice, dovedesc o remarcabilă tinerețe spirituală, întreprinzînd pînă în epoca senectuții turnee de concerte pe toate meridianele lumii. În felul acesta i-a fost oferită și publicului bucureștean ocazia de a se întîlni, în anii din urmă, cu câteva asemenea figuri, descinse direct din mitologia jazzului: Louis Armstrong, Duke Ellington, Earl Hines, Woody Herman, Thelonious Monk, Ornette Coleman, Gerry Mulligan, Dizzy Gillespie, Dave Brubeck și mulți alții.

O nouă asemenea întîlnire ne-a fost prilejuită în aceste zile de noiembrie, cînd un important grup de reprezentanți ai jazzului american a reluat la sala Palatului un program care a fost prezentat la cea mai recentă ediție a vestitului festival de jazz de la Newport. Ideea programului era de a evoca personalitatea marelui saxofonist Charlie Parker, unui dintre cei mai străluciți soliști din întreaga istorie a jazzului, care a exercitat în scurta sa viață de abia 35 de ani (1920—1955) o influență considerabilă asupra evoluției genului, aducîndu-i îmbogățiri esențiale pe plan armonic, melodic și ritmic, pe lîngă contribuția sa decisivă la conturarea stilului „be bop”, care a marcat — către sfîrșitul ultimului război mondial — apariția jazzului modern. Împărțind evoluția carierei sale în cinci perioade (afirmarea, consacarea, explozia „be bop”-ului, maturitatea, însemnătatea operei sale), inițiatorii programului au căutat să ilustreze fiecare din aceste capitole, aducînd în scenă colaboratori ai lui Charlie

parker din epoca respectivă și artiștii care s-au afirmat în același cadru cu el. Pornind de aci, grupul a fost astfel alcătuit, încît să cuprindă celebrități ale vremii, capabile să susțină programul cu maximă autenticitate stilistică. Cercetînd dicționarele de jazz aflate la dispoziția noastră, am constatat că nu mai puțin de opt din membrii grupului figurează cu biografii amănunțite, în frunte cu celebrul trompetist și șef de orchestră Dizzy Gillespie — alături de Charlie Parker unul dintre creatorii stilului „be bop” —, revenit pentru a doua oară la București. Evident, toți aceștia nu se mai află la vîrsta entuziasmelor juvenile (etatea medie a celor opt fiind de 56 de ani), unii dintre ei nu mai dispun de tehnica instrumentală sau vocală din anii tinereții, nu mai posedă resursele fizice necesare pentru a se lansa în improvizațiile care i-au făcut odinioară celebri. Trebuie însă să recunoaștem, cu toate acestea, că este emoționant să-l urmărești la pian pe Jay McSiann (astăzi în vîrstă de 65 de ani), cel în orchestra căruia a cîntat la Kansas City, în 1937, Charlie Parker, pe atunci un tînr de abia 17 ani! Sau să-l auzi pe cîntărețul Billy Eckstine (60 de ani), fost coleg al lui Charlie Parker în orchestra lui Earl Hines în 1943, chiar dacă vocea sa nu mai prezintă astăzi virtuți deosebite.

Nu este mai puțin adevărat că printre toți acești „veterani” ai jazzului există și unii care nu și-au pierdut cituși de puțin strălucirea de altă dată. În această categorie intră în primul rînd Dizzy Gillespie, virtuoz uimitor al trompetei și totodată animator plin de antren și de umor al „spectacolului” scenic, dar și Sonny Stitt, reluînd în chip impecabil improvizațiile lui Charlie Parker la saxofon alto, Eddie „Lockjaw” Davis, încă astăzi un excepțional interpret la saxofon tenor, Cecil Payne (saxofon bariton), Ray Copeland (trompetă și flügelhorn), Budd Johnson (saxofon tenor). Tuturor acestora li s-au adăugat cîțiva soliști din generații mai tinere, printre care o impresie deosebită a produs-o Charles McPherson, eminent saxofonist-alto.

Urmărind să redea ideile lui Charlie Parker sub toate aspectele lor, inițiatorii programului au prevăzut și ilustrarea uneia dintre ele, potrivit căreia tradiționalului grup de suflători și secției ritmice urma să li se adauge un grup de instrumente de coarde. Punerea în practică a acestei idei nu ni s-a părut fericită în primul rînd deoarece adăugîndu-se asemenea instrumente de factură mai mult cantabilă, jazzul pierde din forța sa de „soc”, iar în al doilea rînd pentru că a fost nevoie să se facă apel, chiar în ziua concertului, la un mînunchi de instrumentiști români, care n-au avut la dispoziție timpul material pentru a se încadra în stilul ansamblului.

Cu această rezervă, cele două concerte susținute la sala Palatului de către oaspeții americani au constituit o remarcabilă reușită, oferindu-ne numeroase momente de înaltă artă a muzicii de jazz și realizînd totodată o folositoare propagandă în favoarea acestui gen, care începe să numere tot mai mulți admiratori în rîndurile publicului nostru.

E. E.

## După-amiezele muzicale ale tinereții

Filarmonica „George Enescu” a reluat ciclul „După amiezile muzicale ale tinereții”, duminică 10 noiembrie, printr-un dublu recital: pianista Doina Jucu și flautistul Vasile Ganțolea.

Cei doi interpreți și-au asumat cu seriozitate, responsabilitatea spectacolului, lucru care s-a distins încă de la citirea programului lor. Iată de pildă, Doina Jucu, avea în program *Toccată și Fuga în mi minor* de Johann Sebastian Bach, *Sonata „Les Adieux”* de Beethoven, doi intermezzi (op. 119) de Brahms, *Passacaglia* de Sigismund Toduță și o *Sonată* de Prokofiev. Pianista a pășit cu emoție în primul său recital bucureștean: este cazul *Toccatei* și *Fugii în mi minor* de Johann Sebastian Bach. *Sonata „Les Adieux”* a solicitat interpretei maleabilitate în ilustrarea gamei de sentimente, de la tristețea despărțirii la bucuria regășirii. Avantajată de o bună tehnică pianistică, tînăra interpretă a abordat cu ușurință primii *Intermezzi* din ciclul op. 119 de Brahms, deși recunoaștem, sînt piese dificile în care compozitorul își expunea ideile fără economie de mijloace.

Repertoriul contemporan — Prokofiev și Toduță — pare familiar Doinei Jucu. *Sonata* de Prokofiev face parte din lucrările ale căror dificultăți tehnice le fac mai puțin cîntate, dar tînăra interpretă a abordat-o cu îndrăzneală. În ceea ce privește *Passacaglia* de Sigismund Toduță, pianista a condus cu inteligență discursul muzical, de la simpla temă de colind, prin numeroasele variațiuni ritmice sau ornamentale, prin dramaticele blocuri armonice din care tema reieșea cu claritate, pînă la triumfalul final.

Aceeași varietate de stiluri, aceeași minuțiozitate în alcătuirea programului le-am regăsit și în recitalul flautistului Vasile Ganțolea: *Sonata în Fa major* de Telemann, *Suita în la minor* de Bach, *Sonata* de Bohuslav Martinu, *Dansul caprei* de Arthur Honegger, *Rezonanțe* de Maya Badian (primă audiție) și *Mozaic II* de Dan Buciu.

Dacă *Sonata* de Telemann și *Suita* de Bach, intrate în repertoriul marilor instrumentiști au fost interpretate cu sobrietatea clasică (remarcăm și acompaniamentul discret al Doinei Prodan Ilioiu), *Sonata* de Bohuslav Martinu ne-a relevat un flautist ce trece cu ușurință de la sobrietatea clasică la stilul modern cu varietatea sa de accente și influențe. În *Dansul caprei* de Honegger, Vasile Ganțolea a pus în evidență duioșia și rafinata artă contrapunctică a compozitorului.

*Rezonanțe* de Maya Badian, lucrare care face parte dintr-un ciclu de piese instrumentale — monolog, este compusă pe baza unei serii de nouă sunete, derivate din rezonanța naturală a sunetului (cele 32 de armonice inferioare și superioare) din care au fost eliminate sunetele comune. Arhitecto-

nic, lucrarea e concepută în trei părți: prima și a treia exploatează toate efectele care se pot produce pe flaut (nepreparat) pe când a doua parte — o melopee — apelează la expresivitatea instrumentului pur (clasic). Această avalanșă de efecte tehnice nu a stînjinit relevarea de către Vasile Ganțolea a conținutului emoțional al lucrării.

În încheierea recitalului, *Mozaic II* de Dan Buciu, în care sînt exploatare moduri populare românești, tronsoane de baladă și doină (recitative recto-tono) alături de elemente de dans, ceea ce degajă un sentiment de permanentă fluctuație a stărilor.

Ritmice, lucrarea alternează între precis și liber (similitudine cu sistemele folclorice *parlando-rubato* și *giusto-silabic*), în care indicațiile nu sînt restrictive ci doar jaloane pentru interpret.

*Mozaic II* face parte dintr-un ciclu de piese concepute pentru instrumente de suflat (fagot, flaut, trombon) în care sînt exploatare posibilitățile tehnice ale acestora.

Pentru frumoasa seară petrecută în compania tinerilor interpreți Doina Jucu și Vasile Ganțolea, sincere felicitări Filarmonicii „George Enescu”.

Valentina STOICESCU

## Recital Brahms susținut de soprana Steliana Calos-Cazaban

Mărturisesc că, personal, rareori am fost martorul unei evoluții vocale similare celei pe care ne-o oferă — în ultimii ani — soprana Steliana Calos-Cazaban. Căci, dispunînd inițial de o voce cu posibilități strict delimitate, interpreta prezintă actualmente un potențial vocal capabil să servească — este drept, cu șanse diferite — atît genul operei italiene, cît și liedul sau muzica contemporană. Care este secretul acestei surprinzătoare evoluții? Desigur, unul deloc spectaculos, deloc neobișnuit! Fiecare concert al sopranei Steliana Calos este investit cu o imensă cantitate de muncă, fiecare apariție publică este atent și scrupulos pregătită, inteligent gîndită. În mod evident, dispunînd de aceste premise, fiecare ieșire în public capătă pentru interpretă semnificația unui eveniment, semnificație pe care publicul o intuiește și o apreciază ca atare. Și, înclin să cred că, așa cum, cu ani în urmă, primul concert de muzică contemporană a avut pentru interpretă semnificația unui eveniment, tot așa, recentul recital Brahms constituie o primă și importantă abordare a liedului german. Desigur, problema frazării, a specificului și autenticității acesteia a constituit pentru interpretă piatra de încercare pe care a abordat-o cu emoție, cu dăruire, și cu multă, foarte multă inteligență.

Căci, dispunînd de un aparat vocal ce prin amplexarea, prin calitatea emisiei s-ar potrivi poate mai bine stilului operei italiene romantice, Steliana Calos a găsit suficiente resurse — în special expresive — de a se apropia de specificul liedului

german, de tipul de rostire intim — înfiorată, conturată clar de o dicțiune de bună calitate.

Și semnificativ este faptul că lieduri de mare dificultate — privind susținerea vocală și expresivă a frazei — au beneficiat de o zicere firească, scrupulos nuanțată; am în vedere, în special, ultima parte a recitalului: *Moartea este noaptea întunecată, Ce melodii... și Tot mai lin coboară somnul*.

Indiscutabil, recentul recital Brahms marchează în evoluția sopranei Steliana Calos-Cazaban o prețioasă extensie în sfera culturii vocale, o extensie care atestă simțul acut al autoperfecționării continue de care dispune interpreta.

Și, tocmai de aceea, este cazul să ne întrebăm asupra evoluției ulterioare, asupra faptului dacă specializarea stilistică este sau nu utilă interpretului vocal și dacă ea va interveni și în cazul de față.

La pian, Lavinia Tomulescu-Coman a dovedit o prețioasă detașare față de comoda situație de acompaniator ce-i este, de obicei, hărăzită părții pianistice. Se poate afirma cu deplin temei că interpreta a jucat rolul unui partener egal, atent și sensibil, atît de util configurării universului poeziei brahm-siene.

Dumitru AVAKIAN

## DIN ȚARĂ

### Brașov

În cadrul concertelor ei săptămînale, Filarmonica „G. Dima” a prezentat o izbutită succesiune de aspecte creatoare românești. Muzica noastră își are de altfel întotdeauna un loc de cinste în întreaga stagiune brașoveană.

S-a început cu prima audiție a *Capriciului românesc* de Marcel Mihalovici. Perenitatea acestui capriciu și-a adus cu acest prilej noi evidențieri prin prospețimea intactă ce și-a păstrat-o după bunul număr de ani de cînd este scris, printr-un farmec melodic, coloristic și poetic rămas nealterat, prin accentul vădit al caracterului pe drept specificat în titlul lucrării, deși fără citate folclorice și departe de convenționalismul doinizărilor factice.

E un capriciu-poem, aș spune, de activă abundență de idei și simfonizare de maestru și una din piesele orchestrale ale noastre a cărei includere în repertoriu e o consecință firească a valorii ei mereu actuale.

*Uvertura* de Corneliu Dumbrăveanu denotă un condei ager, o dezinvoltă priză imediată cu motivele animatoare adoptate și de care nu duce lipsă, dîndu-le continuități și liber curs în dezvoltări sau evoluare cu claritate, mobilitate și elan. Un real temperament de compozitor, aflat în elementul lui în polifonia simfonică, pe care de altfel o stăpînește degajat și în certă organizare și de la pupitrul dirijoral.

În alt concert am putut reasculta *Serenada* de Miriam Marbe, compusă pentru cel de al cincilea Festival brașovean de muzică de cameră și n-am regretat-o. E o ambianță imaginativă și evocatoare fantezie de pitoresc timbral și poliritmice, contrapunctînd și împletind firului muzical propriu-zis onomatopeica și microimixtiuni de jucării sonore, totul cu multă libertate și finețe de gust.

*Serenada* face parte din „zestrea muzicală“ pe care compozitorii ce îndrăgesc Brașovul și Filarmonica lui i-o dăruiesc și măresc treptat. Se va implini astfel cu timpul o adevărată bibliotecă simfonică a locului în care găsemc nimerit să se facă uneori diverse incursiuni, pe dată ce se știe că nu pot fi decît fructuoase. De pe acum, sub semnaturile lui Dumitru Capoianu, Dumitru Bughici, Walter Klepper și a Irinei Odăgescu-Țuțuianu se află un apreciabil lot de partituri ce pot împlini programul unui întreg concert deosebit de variat și de atractiv, inițiativă care cred că ar putea fi adoptată de Filarmonica „G. Dima“ cu primul prilej.

În continuare, aceeași orchestră simfonică, împreună cu corul Filarmonicii „George Enescu“ din București de sîmb conducerea lui Vasile Pîntea, a susținut un concert festiv în cinstea celui de al XI-lea Congres al Partidului Comunist Român. Programul a fost împlinit în întregime de *Oratoriul „Zorile de Aur“* de Gheorghe Dumitrescu, pe versuri de Cicerone Theodorescu.

Impunătorul ansamblu vocal-sinfonic a fost coordonat și însuflețit în elocventă concentrare și caldă simțire muzicală de dirijorul Ilarion Ionescu-Galați, artist de mare înzestrare și capacitate de realizare căruia viața muzicală a Brașovului și creația românească îi datorează mult.

Gheorghe Dumitrescu este un amplu dramaturg al oratoriului istoric, al cîntărilor vieții, virtuților, suferințelor, faptelor vitejești și năzuințelor luminoase ale poporului nostru. În „*Zorile de Aur*“ reușește — deși adoptînd o factură complexă de mijloace instrumentale și vocale puternice și de diverse planuri — să nu devină intimidant și copleșitor ci să găsească expresii larg pătrunzătoare. Cu tot meșteșugul tehnic folosit — o dată ce nu i-a fost un scop în sine — lucrarea rămîne ușor de urmărit ca o ilustrare vie și directă a textului poetic și a ideii și sentimentului ce exprimă.

Sînt de subliniat frumoasa scriere a corurilor, însemnătatea dramatică și melosul emoționant al părților soliste, o mulțime de amănunte de orchestrare care fără a frînge linia mare a desfășurării, dau întregii caruri o pondere ferită de masivități și grosimi și adesea o sveltețe, o mlădiere, surprinzătoare.

Am găsit excepțional aportul solistic vocal, ceea ce nu poate surprinde cînd acesta aparține unor artiști ca Emilia Petrescu, Martha Kessler, Antonius Nicolescu, Octav Enigărescu și Gheorghe Crăsnaru, frunțași larg și strălucit recunoscuți ai artei lirice românești.

Romeo ALEXANDRESCU

## Arad — Craiova

Am asistat la Arad, în zilele de 3 și 4 noiembrie 1974, la cele două concerte ale corului Filarmonicii arădene, primul, educativ — pentru copii și tineret, al doilea-pentru publicul matur, ambele dedicate celui de al XI-lea Congres al Partidului.

Programul a cuprins în prima parte lucrări din repertoriul universal (Staden, Monteverdi, Gounod, Debussy, Kodaly, Bernstein), iar în partea a doua muzică românească de Jarda, Fatyol, Doru Popovici, Pașcanu, Comes și Radu Paladi.

Încep prin a menționa un fapt destul de rar întîlnit la concertele corale, mai ales la cele pentru copii: la ambele concerte sala era plină pînă la refuz, iar publicul — chiar și copiii — au păstrat de la început pînă la sfîrșit o impresionantă liniște și ordine, totul desfășurîndu-se într-o înălțătoare atmosferă. Calde și entuziaste aplauze răsplăteau după fiecare piesă eforturile corului și ale dirijorilor.

Spun „dirijorilor“ întrucît actualul dirijor, Doru Șerban a avut fericita și delicata idee de a-l invita să conducă trei lucrări, în afara programului propriu-zis, pe fostul dirijor, Paul Paradenco.

Ținuta și pregătirea corului sînt alte două elemente ce trebuie menționate. Și corul, și dirijorul Doru Șerban se află în plin progres. Asta mi-a lăsat o impresie deosebită. Munca de realizare a unei sonorități tot mai calitative nu se termină niciodată. Sub acest aspect și sub acela al însușirii tehnicii corale contemporane este de înțeles că trebuie să ne înarmăm cu neînteruptă răbdare și perseverență. Programul a fost însă prezentat la un nivel artistic remarcabil. Mă gîndesc îndeosebi la *Madrigalul* de Monteverdi, la *Seara* de Kodaly, la *Balada lui Iancu* de Doru Popovici, la *Chindia* (forma dezvoltată) a lui Alexandru Pașcanu, la *Mîndru-i Maramurășu* de Radu Paladi și la *Balada* de Liviu Comes, piese de mari dificultăți tehnice și interpretative, realizate cu gust și rafinament, cu bine gîndite contraste dinamice și de mișcare, construite cu pricepere și talent. Doru Șerban a condus cu autoritate și competență, poate puțin cam timid în unele momente în care ar fi fost binevenită o mai largă desfășurare temperamentală.

Două întrebări mi-au rămas însă fără răspuns: 1. cum poate ține piept acest mic cor de numai 48 de cîntăreți, unei orchestre de 70—75 membri, în marile cantate și oratorii?; 2. cum se poate ca la concertele de dimineață femeile să apară pe scenă îmbrăcate în bluze albe de stambă și fuste negre, ținută în care nu se mai prezintă nici formațiile de amatori?

Concertele corale de la Arad au mai avut și o altă semnificație, aceea de aniversare a 20 de ani de la întemeierea corului. Urez deci tuturor — și cu acest prilej — un călduros „La mulți ani!“

★

Dedicat tot Congresului al XI-lea a fost la Craiova Concertul din 19 noiembrie, dat de corul Filarmonicii „Oltenia“.

Bogatul program, întocmit cu bun gust, a cuprins lucrări de G. Dumitrescu, I. D. Chirescu, Alexandru



Pașcanu, N. Ursu, D. D. Botez, D. Cuclin, N. Oancea, C. Palade, R. Paladi, V. Grefiens, M. Jora, M. Bîrcă, V. Popescu, D. Popovici, C. Baci, Grieg, Karastoiarov, Kodaly, Schubert. Programul a fost nu numai bogat, ci și foarte dificil supunând corul la muncă intensă și mari eforturi vocale.

Dirijorul corului, profesorul Alexandru Racu, muzician distins, posedînd o bogată cultură muzicală, este un adevărat artist, înzestrat cu un admirabil simț al proporțiilor și dozării, cu o vastă experiență, cu o perfectă tehnică a brațelor. Cunoscînd îndeaproape posibilitățile corului său, Alexandru Racu a reușit să intre în cele mai mici amănunte ale pieselor din program, realizînd un concert de înaltă ținută. Siguranța gestului său acordă corului cea mai deplină încredere, încît nu e de loc de mirare că întregul ansamblu răspunde cu promptitudine intențiilor sale interpretative.

Corul este, fără îndoială, unul dintre cele mai bune ansambluri de profesioniști, încă destul de mic, cu o sonoritate bine lucrată, uneori stîmjenită de câteva voci ce plutesc pe deasupra. Remarcabile sînt acuratețea și elasticitatea corului, rezultat al unui studiu îndelungat, condus cu pricepere. Cu toate acestea corul dă semne de oboseală. Ansamblurile de profesioniști sînt în general prea mult folosite, în dauna calității.

O sală plină și entuziastă a răsplătit cu furtu-noase aplauze pe dirijor și cîntăreți, prilej pentru aceștia de adevărate satisfacții artistice.

Ca vechi militant pe tărîmul artei corale am simțit bucuria unor mari realizări, la Arad ca și la Craiova, ale unor coruri de prestigiu, ale unor dirijori înzestrați. Pușini sînt cei ce cunosc greutățile prin care trec dirijorii și cîntăreții în munca de realizare a unor astfel de performanțe, dar cu atît mai mare este meritul și mulțumirea celor ce depun asemenea eforturi.

**D. D. BOTEZ**

## Oradea

Maria Nistor — violonistă în orchestra de Studio a Radioteleviziunii — își făcea apariția, la 10 martie 1974, la Sala mică a Palatului, în calitate de dirijor al Orchestrei feminine de cameră, *Simfonia*.

În 20 noiembrie, urmăream, la Oradea, dezinvoltura și siguranța în gest pe care aceeași Maria Nistor le dobîndise între timp. În program: *Triptic de Florica Dimitriu*, în primă audiție, *Concertul pentru vioară și orchestră în Re major* de Paganini, solist Ștefan Ruha, și *Simfonia nr. 40 în sol minor* de Mozart.

Apariția la pupitrul Orchestrei de Stat din Oradea a relevat capacitatea dirigoarei de a pătrunde în esența muzicii, gestică sa conferind frazei suplețe, ritmului precizie, intrărilor diverselor instrumente sau compartimente instrumentale, promptitudine; stăpînirea unei tehnici în care ritmul pulsează fără să oscileze.

Interpretarea *Simfoniei în Sol minor* de Mozart a evidențiat nu numai cunoașterea amănunțită a

partiturii, ci și intuiția dirigoarei în a recrea atmosfera și nuanțele piesei.

Prestanța și sobrietatea ținutei Mariei Nistor la pupitrul Orchestrei de Stat din Oradea ne fac să nădăjduim că am întîlnit unul dintre dirijorii care merită a fi promovați în viața muzicală a țării.

**D. P.**

## Din activitatea muzicală de masă

Printre muzicienii care activează în cadrul misiunii artistice de masă, se află și pedagogul și compozitorul Ion Val. Margine. El a desfășurat, paralel cu activitatea didactică, o susținută activitate cultural-educativă în rîndul amatorilor, instruind sau conducînd diferite formații artistice, orchestre și coruri sindicale în cadrul unor instituții și întreprinderi: I. P. „Informația”, IPROMET, Sfatul Popular al Capitalei, M.A.I., Direcția Generală a rezervelor de muncă, Ministerul Sănătății, G.A.S. Bragadiru ș.a. Între anii 1946—47 a pregătit un Manual de solfegiu, pentru uzul claselor elementare.

Pasiunea vieții sale o constituie însă compoziția, afirmîndu-se în domeniul artei corale, dînd la iveală zeci de piese destinate formațiilor de amatori.

Lucrările sale au văzut lumina tiparului într-o serie de culegeri corale. În volumul „Floare de Buzău”, ediție îngrijită de Ion Nicorescu, apărut în 1970 sub egida Consiliului județean pentru cultură și artă, i s-au tipărit piesele *Partidul*, *În poiana dorului* și *Cine n-are nici un dor*. De asemenea, în broșura de cîntece editată în anul 1972 de către Comitetul pentru cultură și educație socialistă al județului Ilfov, i s-a tipărit lucrarea intitulată *Frumoasă Românie*. În anul 1974, volumul omagial „30 de ani de glorie”, apărut sub îngrijirea Centrului de îndrumare a creației populare și a misiunii artistice de masă, a inclus și lucrarea sa, *Partidul*.

Apocăpe întreaga sa creație de coruri, cîntece și romanțe, Ion Val. Margine o va publica însă în volumul intitulat „La fîntîna dintre doruri”, apărut în anul 1974 în cadrul Editurii „Litera”, volum ce înmănușchează 59 de piese corale „rînduite pentru două, trei și patru voci, melodii cursive, sincere și expresive, lipsite de artificialitate și împodobiri anume căutate” — cum se exprimă prof. univ. Ioan Vicol în prefață. Majoritatea corurilor sînt scrise pe versuri populare sau pe texte ale poezilor V. Alexandri, Șt. O. Iosif, I. P. Pincio, M. Beniuc, E. Frunză, M. Dragomir, Ion Socol (se pare, poetul său preferat). În prima parte sînt rînduite o serie de piese evocatoare (*Liniște*, *La fîntîna dintre doruri*, *Floarea florilor*, *Lăcrămioare*, *Amurg*, *Mi-e dor de Caraiman*, *În pădure* ș.a.). Urmează o serie de coruri despre patrie și partid, tineret, pace și prietenie, melodii simple, avîntate, de o sinceră vibrație artistică. Volumul se încheie cu o suită de prelucrări din folclor (*Mă miram puică*, *miram*, *În poiana codrului*, *Cine n-are nici-un dor*, *Arză-te focu pădure*, *Ia mai zi din frunză*, *Mai bădiță Gheorghieș*

etc.), în care autorul se dovedește un cunoscător al melosului nostru popular. În majoritatea pieselor se remarcă valorificarea cu eficiență a unor elemente melodice populare.

Seleționând 41 de piese din același volum, autorul a întocmit și tipărit, în cadrul aceleiași edituri, o variantă „de buzunar“, la unison, destinată soliștilor vocali și formațiilor restrinse ale amatorilor. Ea cuprinde cîntece simple, pe care „le-a crescut cu dragoste și le-a revăzut cu răbdare, de-a lungul cîtorva decenii de frumoasă și apreciată activitate didactică, dirijorală și componistică“.

Constantin RĂSVAN

## RECENZII

### Monografia „George Dima“ de Constantin Zamfir

Constantin Zamfir, pasionat al cîntecului popular românesc, ne-a oferit o substanțială carte, *Monografia George Dima*. Din capul locului trebuie să subliniem că în cazul lui Constantin Zamfir, munca de cercetare folclorică se îmbină armonios cu aceea de muzicologie propriu-zisă. Amplul studiu al autorului care ne-a dăruit, printre altele, nenumărate culegeri de muzică populară, se caracterizează prin seriozitate și profunzime. Am apreciat bogata documentare a capitolelor închinată vieții marelui fiu al Transilvaniei: *Copilăria și studiile, Tinerețe, Maturitate, Bătrînețe*; apoi, pe cele ce tratează epoca: *Om de vocație și de cultură (activist în contextul social al vremii, arta și patriotismul lui G. Dima)*; la toate acestea se adaugă analiza operei (*Lucrări muzicale, arta și tehnica de a compune în lumina concepției estetice*), continuînd cu *Editarea lucrărilor lui Dima* — și, în sfîrșit, o anexă plină de interes, urmată de o vibrantă confesiune a lui Dima, din care reținem:

— „Eu cred că acei compozitori care vreau să creeze o muzică populară superioară românească, trebuie să trăiască în contact cu poporul, trebuie să-l cunoască și fiecare fibră din sufletul lor să fie îmbibată de spiritul genuin al poporului, căci numai așa vor putea reuși să fie expresia artistică a neamului lor“.

Se remarcă o fuziune a stilului literar, — sobru, însă nu abstract — cu un stil muzicologic, — rod al unei bune cunoașteri a analizei discursului sonor. Constantin Zamfir reliefează fantezia armonico-poli-fonico-timbrală a lui George Dima, citînd exemple caracteristice, din deosebit de inspiratele lui compoziții, punînd accentul mai cu seamă pe lieduri și pe piesele corale. El arată că dualismul „major-minor“, în sens occidental, stă alături de modalismul sud-estului european, conferindu-se astfel un bogat colorit lucrărilor respective, întotdeauna excelent construite și legate de o aleasă scriitură vocală.

Am fi dorit o adîncire a unor procedee utilizate — mai ales în cîmpul polifoniei baroce, precum și al armoniei cromatice — fapt ce ar fi aduș studiului

o complexitate sub raportul compoziției propriu-zise. Poate ar fi fost binevenită și o secțiune cu titlul: „Ramificațiile operei lui Dima în muzica zilelor noastre“...

Dincolo de aceste considerente, cartea lui Constantin Zamfir despre acela ce a fost nobilul cîntăreț al Transilvaniei, George Dima, este o certă reușită, o realizare frumoasă a unui muzician, a cărui inimă arde de vitalitate și dor, totodată, profund ca apa tăcută și pururi senin.

### „Ciprian Porumbescu — O viață, o operă, un ideal“ de Nina Cionca

Despre Ciprian Porumbescu s-a scris enorm! Mai puțin în ceea ce privește muzicologia propriu-zisă și foarte mult sub raportul unei poetici sonore, legate de viața sa, straniu amestec de bucurie și durere.

Am citit cu emoție cartea Ninei Cionca!

Autoarea relevă o foarte bună cunoaștere a vieții compozitorului, accentuînd perioadele trăite în Bucovina, la Brașov, la Viena și în mirifica Italie. Nu lipsesc nici datele importante, referitoare la muzică sau la viața politică și socială a epocii. Și, în sfîrșit, la omul minunat, artist autentic și adînc, ce a trăit cîntînd cu sau fără cuvinte, inspirat de Vîntul care, — cum ar spune poetul — „poleniza îndepărtatele stele cu pulberea ce s-a ales dintr-o sfință iubire“...

Meritul cel mai important al cărții Ninei Cionca constă însă în comentarea vieții creatorului, prin prisma inspiratelor sale scrisori. Dincolo de faptul că Nina Cionca ne dezvăluie un aspect necunoscut, — talentul real de scriitor al lui Ciprian Porumbescu! — cartea ei, prin faptul că însăilează o bogată corespondență cu rezonanțe profunde de orgă, trebuie, de acum înainte, să fie socotită o bibliografie obligatorie pentru toți acei care-i vor adînci solara-i operă vocală, concepțiile estetice și istorice.

Cu mult farmec poetic ne sînt descrise locurile de lîngă cîmpiile Stupcăi. De o dramatică expresivitate rămîne secțiunea legată de procesul politic, — odios! — în care a fost pe nedrept implicat nefericitul Ciprian Porumbescu. Liric, delicat însă fără ieftine sentimentalisme, ni se prezintă portretul Bertei, de parte de orice edulcorare, autoarea identificîndu-se cu adevărul!

Din această carte reținem și frazele raportate la erudiția lui Ciprian Porumbescu:

„Astfel, el este primul muzician român care face investigații în acest domeniu și putem afirma că nici astăzi nu se pot aduce prea multe completări cu privire la muzica românilor.“

Lucrarea este foarte încheată și se ține de subiect fără divagații. Porumbescu urmărește cu atenție evoluția muzicii pe teritoriul viitoareii Italii, apoi decăderea ei în ultimele decenii ale imperiului. Indică numele „scriitorilor despre muzică“ ai secolelor II — V, ai erei noastre, care prin munca lor au consemnat tot ceea ce se știe despre muzica antică: Boetius, Martianus, Capella și Cassiodorus.“

Totodată, se cuvine a menționa și considerentele lui Ciprian Porumbescu — așa cum reies din scrisorile

lui — referitoare la opera franceză și germană — de pildă, la Gounod și Wagner — la frumusețile Vienei, la spiritualitatea ei răscolitoare, la viața artistică din Brașov și din Bucovina, dar mai ales la „nuanțele italiene.“ În acest din urmă sens cităm cuvintele :

„Astăzi am văzut și Roma veche, Columna lui Traian, Capitoliul, Forul, Coloseul, Panteonul, etc., etc. despre care îți voi scrie mai amănunțit din Nervi, deoarece astăzi sînt obosit. La sfîrșit am văzut în Panteon o clădire rotundă, colosală, cu o cupolă înaltă boltită și cu o singură deschizătură în vîrf, rămasă încă de pe timpul romanilor și care a fost prefăcută într-o biserică, mormîntul lui Victor Emanuel și al lui Rafael. O placă simplă de marmură în perete arată locul modest unde odihnește marele maestru.“

„...Spre a-ți scrie ceva din frumoasa mea călătorie la Roma, mi-ar trebui coli întregi și încă nu ți-aș

putea descrie frumusețile dumnezeiești ale eternei cetăți, antichitățile romane, operele de artă, antice și moderne. Am văzut și am admirat, de mi se suia pîru-n sus, am stat pe vechiul for roman, poate chiar pe același loc pe care a umblat străbunul Cezar și Cicero, am stat rezimat de un stîlp de granit și privind la rămășițele triste ale mărețului popor roman, am plîns ca un mucos.“

Multe sînt structurile acestei cărți minunate, care ne prezintă un Porumbescu, om de cultură, multilateral, dornic de a cînta, dornic de a lumina poporul.

Stilul Ninei Cionca este brăzdat de metafore alese, ce se înlanțuie cu mult farmec. Avem impresia că în sufletul de rouă al scriitoarei tremură cerul, cerul omului superior, de un înalt simț moral, care înalță luminos asemenea plaiului, memorie scumpă a dotului, imnuri nobile pentru patria noastră.

**Doru POPOVICI**

## PREZENȚE ROMÂNEȘTI

### Turneul Filarmonicii „George Enescu” în Marea Britanie

Agenda pe luna noiembrie a concertelor organizate la Royal Festival Hall adună nume celebre, formații celebre : New Japan Philharmonic, London Bach Society, New Philharmonia Orchestra, Orchestra Simfonică Brasileiră, Royal Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Bach Choir, Cvartetul Amadeus, London Mozart Players, Alfred Brendel, Heinz Wunderlich, Sir Adrian Boult, Ithak Perlman, Bernard Haitink, Claudio Arrau, Seiji Ozawa, Noel Rawisthorne.

Printre ele : Filarmonica „George Enescu”, dirijorul Mihai Brediceanu, violonistul Ion Voicu.

În impunătorul ei turneu prin Marea Britanie, Filarmonica bucureșteană a cîntat și la Royal Festival Hall, prezența ei într-un asemenea context n-a fost un simplu act de curtoazie, ci demonstrația forței artei românești, capacitatea de a se lansa în competiție cu marile ansambluri, cu marii artiști ai lumii contemporane.

În decursul celor 14 zile petrecute în Marea Britanie, Filarmonica bucureșteană a susținut 14 concerte la Londra și în alte centre artistice de prestigiu : Bristol, Newcastle, Nottingham, Ipswich, Leeds, Portsmouth.

În programele concertelor, (dirijor Mihai Brediceanu, soliști — Ion Voicu și Valentin Gheorghiu), au figurat simfonii de Brahms și Bruckner, lucrări concertante de Paganini, Ceikovski și Rahmaninov, rapsodiile lui Enescu, *Preludiul simfonic* de Ion Dumitrescu.

Cronicarii ziarelor engleze sînt unanimi în a recunoaște tehnica, cultura stilistică a orchestrei, frumusețea sunetului, virtuozitatea unor instrumentiști și bineînțeles valoarea dirijorului și a soliștilor.

Stephen Welsh scrie de pildă în *Times* că „Brahms a beneficiat de o expunere clară și competentă din punct de vedere stilistic, meritul pentru aceasta.

revenindu-i, fără îndoială, dirijorului Mihai Brediceanu cu înclinația ce-i este proprie pentru o gestică economică și cu sensibilitatea sa care răspunde emoției strunite în mod adecvat“, conchizînd că „Filarmonica din București este un ansamblu care reușește să facă lucrul cel mai greu din toate, să prezinte în mod memorabil marea creație muzicală fără a interpune o pecete personală străină de operă sau supărătoare“.

Ziarul *The Northern Echo* își intitulează cronică „O orchestră formidabilă“ iar cronicarul ziarului *Guardian* subliniază prestigioasa artă cu care Mihai Brediceanu a pătruns spre izvoarele celei de a 6-a simfonii de Bruckner.

După concertul pe care Filarmonica din București l-a dat la Albert Hall din Nottingham — Peter Palmer scria că *Simfonia a IV-a* de Brahms a avut grandoearea epică a unei nuvele clasice.

Orchestra, care a fost înființată încă din 1868, se prezintă astăzi în mod evident ca un ansamblu în măsură să intre în competiție cu formațiile din Occident în domeniul cultivării repertoriului tradițional.

Oprindu-se asupra cîtorva dintre momentele simfonice, Peter Palmer subliniază faptul că Ion Voicu „ne-a oferit o interpretare plină de sentiment a *Concerto-ului de Ceikovski*“ iar în „Brahms, orchestra a demonstrat cu adevărat măsura posibilităților sale în tragismul aproape neîndurător cu care a parcurs variațiunile finale, cu acel tulburător solo de flaut“.

Analizînd în ansamblu valorile concertului, cronicarul sublinia : „se poate afirma că ceea ce lipsește formației în materie de rafinament este mai mult decît compensat prin uriașa disciplină, prin impetuozitatea și dăruirea execuției și prin deplina unanimitate în ce privește ritmul și frazarea“.

**I. S.**

## Note de călătorie din Republica Populară Democrată Coreeană

de Aurel POPA  
și George SBĂRCEA

În octombrie, 1974, am petrecut două săptămâni în R. P. D. Coreeană, țara dimineților răcoroase și însorite, ce se desprind cu repeziciune din negurile în care noaptea învăluie munții de diferite înălțimi, niciunul nedepășind altitudinea de o mie de metri. În anotimpul senin și calm, chiar cald în miezul zilei, gazdele noastre — compozitorii coreeni — ne-au pregătit cu deosebită grijă un program bogat și variat, în care muzica și cultura artistică au avut un loc central.

De la Phenian, capitala Republicii Populare Democrate Coreene, unde am fost cazați, am avut prilejul de a întreprinde mici excursii și călătorii mai lungi prin țară. Phenian, orașul martirizat de războiul pentru întregirea patriei, nu mai poartă nici o urmă a conflictului și cruzimilor lui. În amintirea luptelor ce s-au dat aici, în grandiosul muzeu local sînt reconstituite episoadele războiului în impresionante panorame, ce se contemplează ca niște adevărate spectacole terifiante, dar și însuflețitoare, prin proiecții, jocuri de lumini, explozii miniaturale, zgomote de șenile, de mitraliere sau tunuri. Ele evocă luptele crîncene ce s-au desfășurat aici, transformînd orașul în cenușă, iar populația lui în mormane de cadavre. Ceea ce s-a construit în cei douăzeci de ani de la încheierea ostilităților este o metropolă modernă, cu blocuri impunătoare, cu mari clădiri majestuoase pentru autoritățile de stat, cu metro, numeroase parcuri scăldate într-o bogată vegetație continentală și un Teatru Național, aflat pe o colină înconjurată de pîlcuri de pini și salcii plîngătoare — arborele național al coreenilor.

Prin mijlocul orașului curge fluviul Tedongan, străbătut de mici motonave, șalupe și bărci mărunte, grațioase, agile ca niște caicuri ale pescarilor. Străzile sînt de o salubritate absolută, noaptea reflectoarele luminează imense panouri cu flori pictate.

Am vizitat marea plantație de meri din apropierea capitalei, al cărei inginer șef ne-a vorbit cu emoție de medicul român care, în războiul din 1951—1953, i-a salvat brațul drept de la amputare. Plantația este una din minunile poporului coreean care, printr-o muncă niciodată întreruptă, își transformă țara în grădini și ogoare fertile.

Grațiosul este de altfel o amprentă a țării, prezent în acoperișul de pagodă al caselor de țară, în marile panouri atîrnate deasupra șoselelor, în obrazul zîmbitor, cu ochi rotunzi de mură ai copiilor purtați în cîrcă de mamele lor. L-am descoperit de altfel și în mișcările, în dansurile, în atitudinile interpreților operei *Legenda Muntelui de diamant*, la al cărei spectacol am asistat într-una din seri, la Phenian,

într-o sală cu o acustică perfectă și cu un public de o admirabilă disciplină, participînd cu sensibilitate la întimplările de pe scenă.

Opera coreeană nu poate fi judecată din perspectiva genului consacrat în Europa. Ea nu a cunoscut o evoluție firească în timp, cu transformări, reforme și deveniri estetice de-a lungul mai multor secole, ci s-a născut oarecum spontan din îmbinarea teatrului tradițional cu cîntecele și dansurile naționale, cristalizîndu-se într-o melodramă cu anecdotică axată pe istoria ultimelor decenii ale patriei, în care ideea centrală rămîne dragostea de libertate a omului.

Subiectul operei la al cărei spectacol am asistat îl constituie viața compozitorului Hwang Seuk Min, care din sârman tăietor de lemne în pădurile din muntele Keumgang-san devine, datorită transformărilor revoluționare și cu ajutorul partidului, un muzician de seamă. Evenimentele singeroase dezlănțuite de ocupația japoneză, apoi războiul de eliberare a țării îl separă de soția și de fiica sa, pe care după douăzeci de ani le mai caută, deși fără mari speranțe de a le regăsi. Revenind în locurile unde fusese fericit, în decorul feeric al muntelui plin de legende cu zîne — pe care scenografia le vizualizează în proiecții impresionante, combinate cu balet — el își re trăiește trecutul, pentru ca în cele din urmă să se întilnească cu familia pe care o credea pierdută.

În cele șapte acte, cu un preludiv și un final, anecdota este țesută cu iscusință, într-o logică succesiune de episoade cu momente de culminație dramatică, cărora muzica le dă un suport emoțional eficient. Muzica aceasta folosește ariile închise, cu momente de ansamblu coral și interludii coregrafice, într-o evoluție scenică pitorească ce servește subiectul și stările afective ale eroilor.

Că ne aflăm într-un alt univers decît cel de pe continentul nostru, cu concepții estetice de altă substanță, ne-au demonstrat-o afixul și mai ales programul de sală, tipărit în cîteva limbi occidentale, pe care nu figura nici numele libretistului, nici numele compozitorului. În convorbirile pe care le-am avut cu compozitorii coreeni și cu președintele lor ni s-a arătat că operele în Coreea sînt lucrări colective, la crearea cărora regizorul intervine, chiar din faza incipientă a elaborării subiectului, pînă la finisarea libretului și a partiturii, ca un element principal coordonator. El este cel care sugerează ideea de bază, punctul de declanșare a anecdoticii, pe baza propunerilor lui urzindu-se de către colectivele de creatori canavaua dramatică, versurile și apoi cîntecele, interludiile orchestrale, momentele de balet și finalurile operei. Cu toate acestea, nu există inadvertențe stilistice în mozaicul de scene ce se articulează fluent pe o desfășurare dramaturgică pe cît de clară, pe atît de impresionantă.

Muzicienii coreeni cultivă tipul romanței, și limba-jul orchestral adaptate la necesitățile libretului. Structura pentatonică a vechilor cîntece populare apare în unele melodii vocale, ca și în scenele coregrafice, ilustrînd legendele țării. O deosebită forță de convingere au cîntecele de masă, intonate de solist și cor; ele trăiesc și detașate de operă, preluate de mase și cîntate în împrejurări diferite. De altfel, cîntecul revoluționar, cîntecul cu conținut patriotic, imnurile slă-

vind munca și frumusețile țării, idealul de unificare constituie o preocupare permanentă a compozitorilor din Coreea. Ei cunosc forța stimulatorie a melodiilor cu accente răscolitoare, felul cum ele au contribuit la electrizarea maselor în cele două războaie duse de popor cu mari pierderi, într-un interval de mai puțin de patru decenii. În școală, în uzină, în unitățile



militare, cîntecele răsună permanent, aparținînd ritualului cotidian, iar copiii din orașe și sate pornesc dimineața la școală sau după-amiaza la muncile patriotice încolonați, cu tobă și trompetă în frunte, care le ritmează pașii și împrumută o cadență ostășească mersului, atitudinii copiilor ce participă la obligațiile cetățenești încă de la vîrsta primei școli.

Muzica, arta, poezia, plastica slujesc în R. P. D. Coreea un țel precis : progresul țării, al oamenilor,



idealul mare al unificării. Piesele instrumentale, concepute în formă de intermezzo sau scurt poem, poartă titluri ca *Fericita recoltă a anului 1970*, *Întîlnire cu Marele Conducător*, *Pe șantier*, *Sărbătoarea culesului de mere* și altele asemănătoare, toate avînd un conținut strîns legat de viața de fiecare zi, cu preocupările practice, ardente ale întregului popor.

Străbătînd plajele de nisip, cînd vaste, cînd îngustîndu-se printre stîncile cafenii ce răsar din oglinda verde a Mării Japoniei, am ajuns, trecînd prin orașul Keson — singurul care nu a suferit distrugerii masive în conflictul armat încheiat în 1953 — la paralela 38°. Am fost conduși în zona neutră de la Panmunjon, laț de patru kilometri, unde se află pavilioanele și amplasamentele celor două părți. În marea baracă centrală, unde s-a semnat armistițiul, a fost amenajat un muzeu al războiului, cu exponate — zguduitoare pentru privitor — care vorbesc despre

cruzimile săvîrșite de agresori, despre sacrificiile aduse de poporul coreean pentru libertatea și demnitatea sa națională, despre provocările pe mare, în aer și pe uscat ce nu au încetat să facă victime pe linia de demarcație, dar cărora poporul și armata coreeană le dau de fiecare dată riposta cuvenită, denunțînd opiniei publice mondiale în ce fel înțelege regimul de la Seul să-și respecte angajamentele. Ceea ce ne-a impresionat în mod deosebit a fost hotărîrea îndrîjită — exprimată în fiecare gest, în fiecare cuvînt, de militarii coreeni aflați de strajă pe o graniță vremelnică — de a întregi țara și de a pune capăt unei nedrepte divizări a ei printr-o decizie internațională, dictată de arbitrarul unor interese politice străine de năzuințele firești ale coreenilor din nord și din sud deopotrivă. Comandantul micii garnizoane de frontieră ne-a explicat, cu o pasiune cristalizată în focul mornit al privirilor, că ostașii, poporul, tineretul prețuiesc cîntecele bune, cîntecele mobilizatoare, cîntecele care îndeamnă la veghe continuă, la înarmarea morală a tuturor în vederea atingerii idealului național. El ne-a cerut și nouă cîntece de masă, arătînd că pentru coreeni asemenea cîntece, venite de la compozitorii țărilor socialiste prietene, care susțin aspirațiile drepte de unificare a poporului coreean, sînt dovezi de neprețuit ale sprijinului frătesc dat de țările lagărului socialist și stimulenți de o mare tensiune etică pentru oamenii care năzuie necurmat spre eliberarea poporului coreean și întregirea țării al cărei nume istoric este *Cio-son*, de fapt „dimineața răcoroasă”.

Muzica, avînd o menire eminentă socială, patriotică, educativă, este prezentă în toate împrejurările vieții coreenilor. Ea răsună acompaniind munca din uzine și de pe cîmp, serbările colective, întîlnirile de familie, ba pînă și mesele alcătuite cu o rară fantezie gastronomică în restaurantele hotelurilor internaționale. Cîntecele străbătute de simțire, de sentimentul fierbinte al dragostei de țară, de Conducător, sînt apreciate după valoarea lor.

Cu toată distanța de peste zece mii de kilometri, călătorul venit de departe și venit dintr-o țară în care socialismul se construiește cu aceeași dăruire descoperă mereu aspecte, simțăminte, elanuri apro-



piate de sufletul lui, păstrînd amintirea unei calde simpatii și a unui profund respect uman pentru seriozitatea, fermitatea, însuflețirea unui străvechi popor, urmărind cu întreaga sa energie idealurile nobile ale libertății naționale, ale păcii, ale demnității omenești.

# NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

---

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

### Notre mission est notre destinée

Interview avec ION DUMITRESCU, le président de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie.

**Projets de travail, idées fécondes issues du Programme du Parti Communiste Roumain et qui doivent germer des oeuvres de la plus vaste résonance, s'amassent dans le portefeuille de chaque compositeur... destinées à répondre à l'appel contenu dans le Rapport présenté au Congrès du Parti, à refléter l'histoire du peuple roumain et l'immense oeuvre sociale qu'il est en train d'édifier, à illustrer les réalités contemporaines en Roumanie.**

— Comment entrevoyez-vous l'accomplissement du rôle de la musique dans le vaste processus d'éducation nationale, esthétique, des masses, tel qu'il a été tracé par le Congrès du Parti ?

— Je pense qu'il faudrait relier la question de l'éducation par la musique ou, généralement parlant, par l'art, à la notion de l'accessibilité. C'est un problème valable pour tous les domaines de l'art : peinture, théâtre, littérature et qui, pour l'art des sons, se pose avec une acuité accrue. Une question doit accompagner en permanence les efforts de n'importe quel créateur : faut-il que l'art représente une réponse directe — un résultat — des doléances des auditeurs de toute catégorie, ou bien faut-il qu'il ouvre la voie à ces derniers ? Pour ma part je crois que l'art doit être réalisé à ce niveau de l'accessibilité où il puisse être compris par tout le

monde : mais, en même temps, qu'il représente une invitation permanente au public vers l'exigence, de manière à ce que celui-ci finisse par „sensibiliser“ son entendement musical, par avoir accès aux valeurs de l'art musical roumain et universel, à la grande musique.

— Pour atteindre à la „grande musique“ — telle que vous venez de là dénommer — il faut gravir de nombreuses marches d'initiation, d'éducation...

— **Bien mieux, dirais-je, par un effort intellectuel et de volonté, doublé d'une grande disponibilité envers les suggestions extérieures, qui doivent créer le climat et les conditions de rapprochement des valeurs véritables de la musique. Le problème de l'accession est étroitement, indissolublement relié à celui de l'enseignement musical, dans le vaste processus de l'éducation de la jeunesse. Pour être plus clair, de l'objet „Musique“, dans l'enseignement de tous degrés et dans toutes les formes de l'enseignement, y compris l'enseignement technique. Pareillement, un autre problème se pose : celui du professeur de musique, cadre didactique de spécialité, bien préparé du point de vue professionnel, bon citoyen, ardent patriote, conscient de la haute mission qui lui revient dans l'oeuvre de transformation sociale de notre société ; le professeur de musique**

— qui continue fidèlement la tradition positive des prédécesseurs qui, eux, dans un climat bien souvent hostile aux „dextérités“ ont su réchauffer les cœurs de la jeunesse de jadis par le charme envoutant de l'art des sons, en formant de dévoués amateurs de musique ; le professeur de musique — auquel revient la tâche de former aujourd'hui le public de demain, participants actifs des salles de concerts, membres des chorales des villes et des villages, des orchestres d'amateurs, des petits ensembles de chambre. Nous disposons en Roumanie de centaines de professeurs enthousiastes qui servent fidèlement l'art et qui ne refusent rien à l'effort entrepris pour l'éducation patriotique, artistique des jeunes générations. C'est à eux que nous devons l'éducation musicale de notre peuple, afin que par la suite, sur ces fondements, puisse fleurir la création musicale contemporaine. Et si l'enseignement — tel qu'il est prouvé — est appelé à dire son mot de façon plus efficace, n'oublions pas l'importance des „cycles d'initiation“, des émissions spéciales, des concerts-leçons, des conférences, des „médaillons“ que la Radio-Télévision et les différentes institutions de musique inscrivent aux programmes de leur activité courante. Ajoutons-y l'activité des cercles d'amateurs de musique dans les grandes entreprises du pays, le déplacement des interprètes dans ces mêmes entreprises et institutions — autant de moyens qui, bien organisés, bien dirigés, sont à même de contribuer au développement du goût et de l'amour de la musique.

— Musique-éducation, voici une relation qui aide à définir l'art des sons. Unesco affirmait que „chaque artiste contribue par son talent, son labeur, au culte du beau, lequel est destiné à impulsionner les nobles élans de l'âme humaine“. A votre avis, de quelle manière les compositeurs roumains peuvent-ils contribuer, en tant que participants actifs, à l'ample processus de l'éducation ?

— Nous, les Roumains, sommes possesseurs de l'un des plus riches fonds traditionnels de musique populaire. C'est une musique pleine d'expression, d'inédit, un véritable fond d'humanité étroitement relié à la vie millénaire du peuple roumain. Cette

musique populaire constitue pour les créateurs une source inépuisable d'inspiration, un modèle aussi vivant que puissant. D'autre part, nous vivons des années effervescentes et la vie elle-même constitue une source généreuse d'inspiration. Nos compositeurs ont répondu avec promptitude à l'appel du Parti. Ils s'efforcent de donner à ce pays et au monde une création musicale roumaine éclatante et pourvue d'une signification supérieure. En discutant de l'éducation nationale, de la formation du profil moral du citoyen, de l'éducation de la jeunesse au moyen et avec la contribution de la musique roumaine, voici qu'apparaissent clairement les tâches et la mission des créateurs de musique. L'enrichissement graduel de la musique roumaine de genres accessibles — musique chorale, musique légère de bonne qualité, musique symphonique pour tous les échelons de compréhension, musique vocale-symphonique, opéras-opérettes à thèmes révolutionnaires empreints d'optimisme — constitue le souci principal et les tâches de l'Union des Compositeurs. La musique roumaine, épanouie sur le champ fécond et profondément humain de la création populaire et s'inspirant des réalités contemporaines, est forcément une musique humaine, qui chante l'homme et ses aspirations, l'homme et ses élans, une musique qui s'adresse aux masses larges du public. En tant qu'artistes, nous sommes fiers d'entendre l'appel prononcé par le secrétaire général du Parti au XI<sup>e</sup> Congrès : „Les écrivains, les peintres, les compositeurs, tous les serviteurs de l'art et de la littérature n'épargneront rien de leur labeur et leur talent pour créer des oeuvres de prestige nouvelles, empreintes d'un humanisme révolutionnaire, d'un esprit social robuste, qui rendent sous des formes aussi variées que possible les préoccupations, les pensées laborieuses, les vœux et les aspirations de notre peuple“.

Nous sommes fiers et conscients des tâches qui nous reviennent. Aussi, disons-nous que notre mission est notre destinée. Les tâches qui nous incombent sont autant de pas fermes sur la voie d'un art musical de l'avenir de la plus grande résonance.

Smaranda OȚEANU

Parmi les mélodies populaires roumaines qui ne sont pas reliées de façon organique à une coutume quelconque, à un rite ou à un cérémonial, il convient de mentionner en premier lieu la vieille „doïna“. L'interprète populaire la fait résonner lorsqu'un certain état d'âme le pousse à rendre, par sa mélodie, les pensées et les sentiments qui l'animent.

Originellement, à ce qu'il paraît, un terme technique folklorique destiné à une chanson d'un certain type, le mot a acquis, depuis le poète Vasile Alecsandri (1821—1890) une large popularité, désignant „de manière vague et poétique“ — suivant l'expression de Constantin Brăiloiu — toute mélodie à rythme libre, traînant et à caractère plus ou moins mélancolique. Les définitions se bornaient à désigner la poésie, en négligeant le fait que les vers n'existent qu'accouplés à la musique et, qu'avant tout, la doïna est chantée.

De nos jours, les spécialistes roumains de la musique populaire entendent par „doïna proprement-dite“ un véritable style mélodique, par excellence lyrique, une mélodie à forme libre basée sur l'improvisation, qui emploie à cette fin un nombre d'éléments mélodiques typiques. Certaines formules introductives et conclusives spécifiques constituent les limites au-dedans desquelles, sur certains degrés caractéristiques, s'étendent des passages de caractère récitatif, s'établissent des cadences ou se déploient d'amples tournures mélodiques ornementales. En bref, les doïnas peuvent être identifiées d'après les propriétés suivantes :

1. Habituellement, un mode de Ré avec le quatrième degré fluctuant (parfois naturel, parfois altéré ascendant) :



2. Les doïnas commencent par une formule introductive composée :

a) d'une interjection chantée sur le cinquième ou sur le quatrième degré, longuement tenue, attaquée directement ou de bas en haut, par un élan mélodique (appoggiature, portament ou roulade) ;



d) d'un récitatif *recto-tono* sur l'un de ces deux degrés de l'échelle musicale ;



c) l'alternance des sixième et cinquième degrés par l'appoggiature du cinquième effectuée par le sixième degré ou, parfois, l'alternance des cinquième et quatrième degrés ; une telle alternance de degré peut se trouver au début de la mélodie ou suivre l'une des deux formules introductives mentionnées.



3. Après la formules introductives suit une partie richement improvisée caractéristique par les passages ornementaux qui se déploient autour des 5—4—3—2 degrés (plus d'une fois avec la seconde augmentée entre les troisième et quatrième degrés, par l'altération en hausse du quatrième degré), en alternant avec des cadences sur les quatrième et cinquième degrés, longuement prolongés et avec des recitatifs sur le quatrième, deuxième et premier degrés.



4. Les doïnas finissent par une formule conclusive caractéristique, d'habitude un récitatif sur le premier degré (la note fondamentale de l'échelle). Dans certains cas, la cadence finale s'effectue par un récitatif sur le second degré ou par un glissement partant de la note fondamentale sur un son d'appui, situé une quarte plus bas.





5. Le rythme libre (parlando) et le mouvement également libre (rubato) correspondent à la manière de chanter plus ou moins selon le bon gré de l'exécutant, lequel chante en prolongeant ou en abrégeant légèrement les sons, en hâtant ou en retardant insensiblement le chant, selon sa maîtrise de l'interprétation. Il combine et fait varier les formules mélodiques-rythmiques traditionnelles spécifiques du genre, dans les limites des restrictions établies par une longue pratique artistique musicale.

6. La forme, telle que l'avons déjà signalée, en est improvisée librement. On rencontre cependant aussi des cas où la forme s'est pétrifiée, le nombre des sections mélodiques autant que leur succession étant les mêmes chaque fois que la mélodie se répète. Cette cristallisation de la forme est propre surtout aux régions où la doïna enregistre un déclin.

Nous devons à Béla Bartók la première définition (1923) des éléments qui composent les styles des chansons de type „long“, „prolongé“, „allongé“, „de forêt“, „de départ“, etc., tel que le peuple dénomme généralement la doïna proprement-dite. Les recherches entreprises ont établi sa présence sur tout le territoire de la Roumanie : en Olténie, Valachie, Dobroudja, Moldavie, Bucovine, Maramuresh, Salaj, Nasaud, le long du Somech et du Muresh, des Tirnave, dans Țara Bîrsei, Țara Oltului et à Sibiu ; des vestiges de la doïna ont été découverts au Banat et dans les régions transylvaines voisines, sous des formes instrumentales. Par suite de leurs éléments constitutifs similaires, les doïnas rencontrées dans toutes les régions de la Roumanie sont unitaires. Elles tiennent à un style de chant homogène, qui ne comprend que quelques types relativement peu différenciés, teintés par endroit d'une couleur locale.

Les thèmes littéraires des doïnas sont particulièrement nombreux et variés. Le „melos“ spécifique de ces doïnas a été spécialement favorable aux poésies d'abattement, de chagrin ou de nostalgie, d'exil et autres soucis, nées de la vie dure que menait jadis le peuple travailleur, assombri par ses tourments et accablé de privations de toute sorte. Pourtant, l'essence de ces chansons n'est pas „pessimiste“. Pour le créateur populaire, anonyme, l'injustice sociale était évidente. C'est de là que pro-

viennent les accents de révolte, parfois l'aveugle colère, qui ont percé dans les vers des doïnas. Le labeur incessant et sans espoir sur un terrain stérile et l'oppression cruelle sont une exhortation vers le chemin vengeur des grands bois touffus. La grande majorité des poésies lyriques des hors-la-loi a trouvé une magnifique interprétation dans les riches ressources d'expression de la doïna proprement-dite. Par analogie, mêmes quelques créations épiques des hors-la-loi sont souvent chantées sur des mélodies de doïnas. Les mélodies de doïnas proprement-dites servent aussi à chanter les délicats vers d'amour, les louanges aux beautés de la nature, les textes du cérémonial nuptial parfois, ou bien même certaines créations poétiques contemporaines, échos de la conscience sociale nouvelle. Dans chaque cas, l'exécutant cherche à rendre aussi bien que possible le contenu de la poésie qu'il anime. Au service de l'interprétation se déroule, cependant même que la chanson est interprétée, un processus de création propre à la musique populaire, facilité toutefois dans ce cas par la forme de l'improvisation libre spécifique du genre.

Il est évident que du fait de la complexité de ses propriétés, de sa structure et de son interprétation, la doïna roumaine a acquis un caractère spécifiquement national. Elle s'intègre organiquement dans le trésor folklorique forgé par le peuple roumain le long de son histoire.

Les recherches ont prouvé cependant qu'il existait des chants semblables chez les Ukrainiens, les Juifs de la Galitzie, dans toute la Péninsule Balkanique, dans le Proche-Orient, en Inde, Indochine, Indonésie, au Thibet, enfin dans certaines régions de la Chine septentrionale et en Mongolie.

L'ethnomusicologue roumain de brillante notoriété, Constantin Brăiloiu, a pu recueillir le 5 septembre 1936 à Istanbul, deux „chansons de route“ de Soliman Aircourt, 42 ans, habitant de Karacoçeni, et de Hussein Balzadé, 20 ans, habitant de Maçika en Trébisonde. Non seulement que ces mélodies témoignent d'une série d'éléments s'apparentant à la doïna roumaine, mais, de plus, leur propre appellation „Iol havasi“ (Chanson de route, de voyage) rappelle la terminologie roumaine „de ducă“ (Chanson de départ) donnée parfois en Olténie au „chant long“, la doïna locale. D'ailleurs, cette dernière appellation („chant long“) a, elle aussi, son correspondant dans la musique turque : „uzun hava“ qui veut dire également „chant long“. Entre la musique turque et la musique roumaine, par exemple, toute sorte d'empreints et d'influences ont eu lieu. Une étude approfondie des relations musicales roumano-turques aurait beaucoup à nous appren-

# Le phénomène musical contemporain et la théorie de la musique<sup>1)</sup>

par VICTOR GIULEANU

dre. Je pense, en l'affirmant, à ces deux faits que relate le musicologue turc Raouf Yekta : à ce musicien roumain, originaire de Moldavie, Miron de son nom, devenu un excellent virtuose du *keman* au temps du Sultan Sélim III (1789—1808), ou à Hilmi Bey, celui qui à l'époque du Sultan Medgid (1839—1860) a introduit „l'accordage européen“ au *santour* turc, ainsi qu'il l'avait appris des musiciens roumains).

La parenté des doïnas de la Macédoine yougoslave se retrouve dans la danse „*Teškoto*“, plus précisément dans sa partie introductive, lorsque les danseurs esquissent une sorte de pantomime. Et ainsi de suite...

Voici des faits qui peuvent nous donner à penser. S'agirait-il d'une immense diffusion d'un type certain de chant ? Ou bien de chants similaires qui auraient pris naissance chez des peuples différents, se trouvant placés dans des conditions d'existence et de développement similaires ? Toujours est-il que la réponse ne sauraient venir qu'à la suite de longues et solides recherches.

Ce qu'il faut cependant relever c'est que de simples similitudes mélodiques ou de style ne signifient point, implicitement, des emprunts ou des influences réciproques. Constantin Brăiloiu, déjà cité, nous enseigne dans ses derniers écrits, qu'une série d'éléments musicaux primaires (rythmes, échelles, formules mélodiques, structures formelles, intonations et émissions vocales, etc.), ont leur source dans la constitution psycho-physique même de l'être humain. La rythmique des enfants, par exemple, est la même — jusque dans les moindres détails — sur tous les méridiens du globe, en dépit des différences de langues, ces différences étant parfois fondamentales ! Dès lors, les chansons fondées sur le récitatif — dont la doïna roumaine — se ressemblent forcément non seulement par le nombre généralement réduit de leurs degrés, mais surtout par une préférence spontanée accordée à certains degrés, conséquence logique de certaines attractions naturelles qui se produisent dans le monde des sons musicaux.

Tout cela — et combien d'autre encore ! — devra nécessairement être envisagé par les spécialistes qui se porteront vers de semblables et fascinantes recherches.

Nous sommes tous pour connaître les multiples aspects offerts par le phénomène musical contemporain, ainsi que les difficultés qu'il soulève tant dans la formulation de ses principes générateurs que dans la corrélation de ces derniers avec ceux de la musique traditionnelle.

A la lumière de ces deux importantes charges qui reviennent à la théorie musicale contemporaine — et bénéficiant aujourd'hui d'une excellente ambiance dans votre institut — j'essaierai, avec votre permission, de vous soumettre quelques unes des idées qui m'ont guidé dans l'élaboration d'un récent ouvrage (en deux tomes se trouvant sous presses) se proposant de résoudre l'épineux problème du phénomène musical contemporain tel qu'il se reflète à travers les principes généraux de la théorie, puisqu' aussi bien, hors ces principes, il ne saurait y avoir de pénétration des oeuvres de musique contemporaine dans le réseau des biens culturels nationaux et universels.

1. Le phénomène musical offrant un vaste champ à l'activité théorique, intellectuelle et cognitive, la théorie de la musique effectue des opérations d'analyse et de synthèse, d'abstraction et de généralisation, afin d'arriver à connaître les lois et les formes complexes de manifestation de ce phénomène.

L'étude et la recherche musicales ne découlent pas seulement d'un intérêt purement théorique, disons académique, mais aussi d'une nécessité d'ordre pratique : pareillement à d'autres domaines culturels, la musique n'a jamais cessé de subir des transformations de valeurs (par la continuelle addition de procédés chaque jour plus nouveaux) ; en s'accumulant, ces transformations successives forment l'ainsi-nommée *expérience musicale de l'humanité*, qui, au même titre, comprend les moyens de travail *du passé* de la musique — dans la mesure où, par différentes voies, ils sont arrivés jusqu'à nos jours —, ainsi que ceux *du présent* — du moins, une bonne part de ces derniers, ceux mêmes qui préfigurent en quelque sorte *l'avenir* de l'art sonore, c'est-à-dire ses éléments de progrès.

Dialectiquement parlant, le développement futur de la musique — de ses moyens d'expression — est étroitement lié aux procédés et modalités imposés par ces chefs-d'oeuvre déjà entrés dans le patrimoine des cultures nationales et universelles comme des valeurs incontestables. Le rôle de la théorie musicale n'est donc pas seulement celui de consigner les successives conquêtes obtenues sur le champ technique-artistique, mais, en même temps, celui de créer

Exposé présenté au CONGRÈS INTERNATIONAL SUR LA MUSIQUE MODALE d'Istamboul (24—27 Juin 1974).

une perspective du travail dans le domaine de la pratique artistique de composition et d'interprétation.

Aujourd'hui cependant, le développement de la musique se présentant au spécialiste dans des conditions particulièrement complexes, la théorie doit en appeler aux méthodes les plus variées et provenant non seulement de la musique, mais aussi d'autres domaines, tels que la *phénoménologie* (science moderne étudiant les méthodes de recherche d'un phénomène donné), *l'histoire*, la *sociologie*, la *littérature*, la *peinture*, *l'esthétique*, la *physiologie*, la *psychologie*, etc. et surtout, plus que jamais, du domaine des sciences positives, *physiques* et *mathématiques*, ces dernières notamment s'insinuant avec leurs méthodes de travail dans tous les recoins de l'activité intellectuelle de notre monde contemporain.

Sans plus parler qu'à la suite des progrès atteints par *l'électronique*, la théorie de la musique se voit de nos jours obligée de se transporter jusque dans le laboratoire acoustique, lequel est devenu un précieux auxiliaire de l'étude inter-disciplinaire de la musique. Et ce n'est pas sans raison d'ailleurs, compte tenu des conditions actuelles de recherche et d'étude du phénomène musical, que certains auteurs de traités de musique considèrent *l'électronique* comme *la science systématique* (par excellence) *de la musique*<sup>2</sup>.

Par conséquent, avant tout autre investigation dans les zones de l'essence spirituelle artistique, où se produit le processus de formation et de création du langage musical —, de même qu'avant tout autre étude concernant la technique de travail spécifique, la théorie de la musique se doit de connaître les principaux éléments qui constituent les bases de l'acte artistique musical, autrement dit les conditions physiques, physiologiques et psychologiques qui l'engendrent, chose que les anciens traités ignoraient pour une bonne part.

„La musique est un acte de l'esprit humain qui met de l'ordre dans le monde des sons“, disait fort justement Stravinsky seulement, pour être à même de réaliser un ordre artistique — celui-là même auquel, sans doute, se référerait le distingué musicien de notre siècle —, faut-il tout d'abord être maître de l'ordre matériel (physique) qui gouverne le monde des sons. Du reste, n'importe quel abord humaniste de la musique — sur plan philosophique, psychologique, historique ou pédagogique, et tout particulièrement son abord proprement-dit théorique — est immanquablement conditionné par la connaissance de ses bases scientifiques.

Dès lors, des processus aussi complexes que la production et la propagation des vibrations avec leurs conséquences de nature psycho-physiologique, la résonance naturelle, l'analyse et la synthèse par voie électronique de la matière sonore, la transposition des données respectives en méthodes mathématiques de travail — et tant d'autres semblables — constituent actuellement des instruments (des moyens) de travail absolument nécessaires à la recherche scientifique du phénomène musical. Et puisque la *sensibilité* et *l'émotivité* — données du règne affectif — forment par excellence le domaine de la musique, c'est par le trajet psychologique que l'on

cherche à établir le rapport qui les relie aux éléments d'expression qu'elles engendrent à la suite des transformations et des devenir successifs qu'elles subissent au cours de la création et de l'interprétation d'une oeuvre musicale.

C'est pourquoi, tout en soumettant le fait artistique musical à la recherche et à l'étude, par l'emploi de procédés modernes, nous partons de cette vérité aussi incontestable que puissante dans son essence, notamment que *la musique ne connaît ni hasard, ni désordre, ni chaos*.

Les plus grands chefs-d'oeuvre de musique — expression de l'envolée artistique du génie humain — sont en même temps des modèles de construction ordonnée et organisée selon des principes et des lois esthétiques propres à l'art musical.

2. Cela dit, permettez-moi Mesdames, Mesdemoiselles et Messieurs, d'enchaîner directement par l'énoncé des principaux éléments dont traite la théorie de la musique, en essayant, pour chacun, de tracer en quelques mots le tableau des problèmes qu'ils posent de nos jours. Retenons tout d'abord :

— *la notation* (la sémiographie) soumise aujourd'hui à des changements, à des modifications radicales lesquelles, tout comme celles du parler, représentent en fait les modifications survenues dans le langage musical même. De quelle manière se traduisent-elles dans la théorie musicale ?

Si, quelques dizaines d'années auparavant, on pouvait encore parler d'un *système de notation unitaire et bien agencé* — dans le sens que toute innovation qui serait survenue n'aurait fait qu'ajouter sa jeune sève à un fond de signes existant —, de nos jours par contre lorsque la partition a modifié du tout au tout son aspect, ressemblant tantôt à une liste de laboratoire acoustique où les chiffres et les relations mathématiques remplacent les notes, tantôt encore à une page hiéroglyphique, véritable labyrinthe graphique de signes et de codes où seuls les nombreux renvois à la légende peuvent nous aider à nous guider, parfois même à une composition d'art graphique en couleurs, lignes et volumes, on ne saurait plus parler d'un système de notation unitaire, mais de *procédés* variant certaines fois d'un compositeur à un autre, ce qui, certes, constitue une difficulté considérable dans la diffusion des oeuvres respectives.

Mentionnons, parmi les causes plus importantes ayant engendré de nouveaux procédés dans la notation musicale contemporaine :

— les modifications radicales survenues à l'intérieur du concept de création au XX<sup>e</sup> siècle ;  
— le développement de la musique électronique, concrète et aléatoire ;  
— l'enrichissement de l'arsenal orchestral d'instruments de musique offrant un caractère de nouveauté (instruments électroniques, bande magnétique, etc.) ;  
— l'emploi d'effets sonores nouveaux, qu'il s'agisse de la technique instrumentale ou de la technique vocale, lesquels ne trouvent pas de correspondants dans la musique traditionnelle ;  
— l'introduction dans la partition du langage parlé, du chuchotement, du murmure, du chant parlé (le *Sprachgesang*) et autres effets de timbre s'approchant du langage humain ;

— la tendance de traduire en mathématiques les relations intervenant parmi les éléments du langage musical et de procéder par calculs et moyens strictement mathématiques, non seulement dans le processus analytique de l'oeuvre en question, mais aussi dans celui de la création même ;

— le caractère extrêmement personnel de certains ouvrages du domaine de la musique expérimentale, amenant le compositeur à la nécessité d'inventer son propre mode de notation, tout en usant de copieux renvois à une légende explicative.

Dans la mesure où de semblables partitions représentent des valeurs musicales authentiques, la théorie et la pratique artistiques de notre époque ont le devoir de les connaître, de les analyser, de les déchiffrer et de les diffuser dans le circuit courant des biens spirituels.

3. *Le problème central* de la théorie musicale reste, comme par le passé, *le traitement de la mélodie*, celle-ci étant le facteur primordial de l'expression musicale, l'élément le plus noble de l'art des sons. Olivier Messiaen l'affirme lui-même — et si joliment — dans „Technique de mon langage musical“<sup>1</sup> : „Primauté à la *mélodie*. Élément le plus noble de la musique, que la mélodie soit le but principal de nos recherches. Travaillons toujours mélodiquement ; le *rythme* restant souple ou cédant le pas au développement mélodique, l'*harmonie* choisie étant la „véritable“, c'est-à-dire voulue par la mélodie et issue d'elle“.

Aussi bien, lorsque l'on a tout simplement renoncé à la mélodie en tant que principe du processus créateur, l'on a inévitablement abouti à des ouvrages formels, inexpressifs, dépourvus de contenu idéal et d'émotivité et qui n'ont pu, à côté des grands chefs-d'oeuvre de musique de l'humanité, résister aux preuves de pérennité.

La mélodie constitue *le principe suprême* de l'art des sons ; les lois de l'harmonie, du rythme, de la dynamique, du coloris musical ainsi que les formes de construction lui sont soumises, tous ces éléments tirant leur origine de la mélodie, dont ils font leur aboutissant, en contribuant à son élévation. C'est pourquoi, dans le déchiffrement du message artistique du musicien, c'est la mélodie qui représente le point de départ autant que le centre vers lequel convergent tous les traits de l'image musicale si complexe. De plus, lorsque, pour des raisons d'ordre théorique, on procède à l'analyse et à la décomposition de la mélodie en ses éléments morphologiques, c'est qu'on affirme en même temps l'indispensable condition sur plan esthétique de cette dernière : *devant être perçue comme un tout, comme une unité bien agencée, le sentiment qu'on en tire ne doit être nullement altéré ou modifié par une surenchère de ses parties composantes.*

Dans notre vision contemporaine, *l'étude morphologique de la mélodie* concerne ses multiples aspects, depuis ceux qui descendent du chant populaire jusqu'à ceux qui découlent des plus récentes structures mélodiques apparues dans la musique savante de nos jours.

Cet arc théorique si vaste envisage *la configuration modale de la mélodie* (théorie des modes), laquelle peut être néo-modale, tonale (suivant le concept classique ou suivant un concept moderne, élargi), atonale, etc., ainsi que sa *configuration métrorhythmique* avec toutes les complexités inventées par la création musicale contemporaine.

Le revêtement *harmonique* de la mélodie, son traitement *polyphonique*, les arrangements *orchestraux* sont l'objet d'autres disciplines qui, ne l'oublions pas, puisent les éléments de travail à cette même théorie de la musique.

4. La théorie des modes — que nous venons seulement de mentionner — trouve, par suite du folklore autochtone si riche, une place de choix dans le cadre de l'enseignement supérieur musical de notre pays ; elle concerne — en tant que titres : la structure du grand système modal, les modes oligocordes, pentatoniques et pentacordes, hexacordes et heptacordes — qui embrassent aussi les modes antiques grecs, les modes médiévaux occidentaux (*cantus planus*) avec leurs illustrations polyphoniques, enfin les modes byzantins qu'implique directement l'analyse du chant populaire des pays orientaux (la Roumanie tout particulièrement) ; la théorie des modes s'occupe encore du caractère fonctionnel des structures de type modal — avec ses conséquences dans le traitement harmonique des modes — ainsi que de bien autres aspects, aussi de nature modale, qui ouvrent de larges perspectives à la création savante roumaine et aux recherches de folklore effectuées dans l'Institut spécialisé de l'Académie.

Jugeant opportun d'introduire dans le circuit théorique universel les modes comportant des microtons (tiers et quarts de ton), nous faisons tenir du grand système modal aussi les modes arabes *datgahé* et *maqâm* ainsi que les modes hindoux *raga*, auxquels réfléchissent de nos jours de toujours plus nombreux compositeurs de renommée mondiale, à la recherche de nouvelles ressources de facture modale offertes par l'espace sonore micro-tonique et qui, on s'en rend compte, s'annoncent fort prometteurs.

C'est dire, en quelques mots, qu'une grande partie des opérations contemporaines d'analyse et de synthèse musicale portent sur *les modes* qui „à nouveau et sur d'autres échelons, impliquant de vastes significations, engendrent la nouveauté et assure la viabilité et la fraîcheur de la musique, ses liens organiques avec la vie des peuples“<sup>3</sup>.

5. Conséquemment au développement maximal du concept tonal de création, *la théorie de la tonalité* — dans la vision contemporaine — porte non seulement sur les principes issus de la musique classique, mais aussi sur les systèmes polytonaux et polymodaux, sur les systèmes tonals-modaux intégrés par Stravinsky, Bartók, Hindemith, Boulez, Ives, Copland, etc. ; sur les systèmes de caractère fonctionnel complexe qui se sont assimilés le fond sonore diatonique et chromatique de plusieurs autres systèmes de structures différentes, utilisés jadis par les compositeurs classiques ; ajoutons-y les systèmes hexatonaux (chez

Debussy), sériels (dodécaphoniques), aléatoires et hétérophoniques, ces derniers étant fréquemment utilisés par les compositeurs roumains contemporains qui, le faisant, s'inspirent en somme à l'hétérophonie du chant populaire ancestral.

A présent que les choses se configurent de manière plus nette qu'il y a une vingtaine d'années, nous pouvons mieux préciser, théoriquement parlant, quels sont les rapports qui s'établissent, selon le cas, entre la tonalité classique et la tonalité évoluée (tenant du concept moderne élargi), ou entre les procédés propres aux systèmes tonals et ceux qui appartiennent aux systèmes modaux, ou enfin entre la tonalité et l'atonalité, puisque, dans l'acception contemporaine de la musique, ces différents éléments peuvent fort bien coexister dans une même oeuvre musicale, en constituant par ailleurs le signe de l'évidente richesse de moyens expressifs que le compositeur de nos jours trouve à sa portée.

Sans doute, ne saurait-on, dans un contexte pareil, omettre les procédés mathématiques d'organisation et d'analyse du processus créateur contemporain : ils procèdent de la linguistique mathématique et, en fait, répondent au prodigieux enrichissement de la base technique de la musique : instruments électroniques, enregistrements (véritable miracle) sur bande magnétique et sur disque, stéréophonie, relations son-lumière, etc., autant de moyens dont la connaissance et la maîtrise supposent le déplacement du *studio* et des méthodes précises d'investigation du domaine des éléments de la musique à celui des *relations s'établissant entre eux*.

Et si, aujourd'hui, on emploie l'ordinateur pour certaines techniques de composition (puisqu'il permet toutes les combinaisons de hauteurs et d'accords, qu'il élimine certaines combinaisons non souhaitables, etc., etc.), encore ne faut-il pas oublier que c'est bien *l'homme*, autant dire le spécialiste du domaine en cause, qui *doit se poser les problèmes*, la machine restant son simple auxiliaire. Lewis Lockwood le résume ainsi : „Avoir un ordinateur, ce n'est pas avoir un remplaçant pour l'idée qui vous manque“<sup>4</sup>.

6. En ce qui concerne *le rythme*, cet autre élément principal d'expression dont s'occupe la théorie de la musique, on sait qu'il n'y a pas longtemps encore, les traités de spécialité lui réservaient une place insuffisante, allant même jusqu'à être confondu — sur plan théorique — avec la métrique musicale.

La musique de notre siècle exige cependant une méditation beaucoup plus profonde sur le rythme, afin de découvrir le principe des lois qui le gouvernent et qui le font agir à l'intérieur d'une oeuvre musicale, de même que pour préciser les relations complexes engendrées par ce facteur impulsif et propulsif du langage sonore.

Pour autant que le rythme vienne du dehors de la sphère de l'art sonore, nos études concernent des thèses comme celles-ci : le rythme dans la nature et la société, le rythme comme élément d'expression commun à tous les arts, le rythme musical défini par ses caractéristiques spécifiques.

Le concept du *rythme musical* concerne également ses relations avec les facteurs d'ordre physique et physiologique qui lui donnent naissance, à savoir : *rythme-durée*, *rythme-hauteur*, *rythme-intensité*, *rythme-timbre sonore*. Par conséquent, la musique contemporaine fait valoir non seulement la classique relation *rythme-durée*, mais aussi ces autres : *rythme-intensité* (due à l'extrême complexité du jeu des accents dans la nouvelle rythmique) ; *rythme-hauteur* (par l'association directe du rythme à la configuration de la mélodie et de l'harmonie) ; *rythme-timbre sonore* (si l'on pense à ces ouvrages de musique contemporaine qui, par le jeu des timbres des différents instruments, apportent des structures variées en tant que rythme — l'ainsi nommé „rythme timbral“ — de caractère tout nouveau).

D'après des considérations plus récentes, le *tempo*, c'est-à-dire le degré auquel se déroule un morceau de musique, serait un élément intrinsèque au rythme musical, à côté du *rythme proprement-dit* et du *mètre*, en tant qu'expression du *temps matériel* de déroulement de n'importe quel rythme musical. Puisqu'aussi bien, on ne saurait parler d'une „oeuvre de musique“, en dehors d'une référence à la durée (au rythme proprement-dit) et au *mètre établi à certain tempo*, fût-il même *ad libitum*.

La théorie du rythme couvre non seulement les procédés classiques de développement rythmique (répétition d'une formule donnée, pauses, augmentation ou diminution des valeurs, syncopes et contre-temps, formules rythmiques d'exception, polyrythmies et polymétries, et ainsi de suite), mais aussi des notions nouvelles, se dégagant la plupart des oeuvres de musique actuelles, telles que par exemple : le rythme sériel, le rythme „ajouté“, le rythme non-rétrogradable, la technique des personnages rythmiques, les modes de durées, la métrique variable, la métrique en diagonale, la rythmique électronique, les rythmes non métriques, etc.

Quant aux compositeurs roumains, ils accordent — dans la théorie aussi bien que dans la pratique musicale — une importance toute particulière à ces rythmes spécifiques de notre musique populaire, à savoir les rythmes *parlando-rubato*, *giusto-syllabique* et *aksak*.

— Le *rythme parlando-rubato* se déroule sur une intonation à peu près parlée, aussi est-il intimement lié au texte poétique (c'est le cas des *doinas*, des lamentations et des ballades) ;

— Le *rythme giusto-syllabique*, appelé ainsi par Constantin Brăiloiu, le célèbre folkloriste roumain, parce qu'il est exécuté en mesure (*giusto*) et rien que sur deux valeurs : la *noier* et la *croche*, conçues de manière indépendante l'une de l'autre (tel, dans la rythmique de l'Antiquité, les syllabes *longe* et *brevis*) ; il se pratique surtout dans les chansons épiques, lyriques, rituelles et tout spécialement dans les *colindes* ;

— Le *rythme aksak*, de structure asymétrique (des combinaisons de 2 + 3) est exécuté à un tempo extrêmement vif (300 à 600 unités rythmiques étalon par minute).

En fin de comptes, rappelons, dans ce même contexte de la pensée musicale contemporaine, l'idée qu'en appliquant au rythme les méthodes de travail utilisées dans la construction de la mélodie et de l'harmonie (imitation, récurrence, variation, pédale, séquence, etc.), on démontrerait une fois de plus de quelles capacités d'expression est rempli le rythme et, partant, de quelles possibilités il bénéficie dans la réalisation de l'image musicale, surtout lorsqu'il est employé avec l'ingéniosité dont relève la création musicale contemporaine.

Nous en venons aux *éléments dynamiques-expressifs*, qui, eux déplacent les limites de la théorie musicale du domaine purement morphologique concernant la mélodie et le rythme, jusqu'à celui de l'expression dont est justiciable une image artistique musicale. C'est dire qu'ainsi, la théorie musicale pénètre dans la problématique de *l'interprétation d'une oeuvre de musique*.

En ajoutant à ces éléments certains principes de *coloris des timbres*, de *syntaxe* et de *tectonique musicales*, la théorie de la musique s'échappe du contexte classique de sa propre problématique en jetant un pont de liaison avec *l'orchestration*, les *analyses des formes et des styles de composition*, tel que d'ailleurs le requiert tout débat autour du phénomène musical envisagé sous son aspect contemporain.

Arrivés au terme de notre bref tour d'horizon, nous ne saurions ne pas nous rendre compte de la difficulté d'embrasser entre les limites de quelques considérations théoriques ces innombrables progrès — véritables mutations — des moyens d'expression

que, de tout temps, l'art des sons a enregistrés, mais jamais, dirions-nous, à ce rythme révolutionnaire de nos jours.

C'est le devoir, cependant, de nous autres spécialistes, de ne jamais cessé de soumettre ces progrès à nos observations scientifiques, de les consigner et de les propager, afin que de la sorte le message musical puisse toucher plus rapidement le coeur, non seulement de l'homme du métier, mais aussi du public auditeur, auquel en somme il s'adresse.

Bien mieux, en agissant ainsi, nous pourrions démontrer une fois de plus que par le continuel développement de ses éléments d'expression, la musique — art des sons — est arrivée à *un degré très élevé de manifestation des sentiments et de la pensée humaine*. Cette capacité qu'elle possède à rendre la vie psychique de l'homme, a non seulement contribué à une meilleure connaissance de l'être humain — envisagé tant comme individu, que dans la cadre social qui lui est propre —, mais aussi, à côté des autres domaines culturels, à la transformation de sa spiritualité et du monde environnant.

---

1. Exposé présenté au Conservatoire National de Musique de Dijon — France, avril 1974.

2. Wilhelm Keller, *Handbuch der Tonsatzlehre*. I. Gustav Bosse-Verlag, Regensburg, 1957, p. 9.

3. Wilhelm Berger, *Moduri și proporții* dans *Studii de Musicologie*, vol. II, 1965, Bucarest, Ed. Musicale de l'Union des Compositeurs, p. 306.

4. Lewis Lockwood, *Musicology and the Computer*, p. 22.