

CUPRINSUL

<i>RADU ȘERBAN</i> (muzica) și <i>AUREL STORIN</i> (versurile)	
„În fruntea țării“	(planșă)
Neasemuitul deceniu	(planșă)
<i>ION DUMITRESCU</i> O sărbătoare a culturii bucureștene	1

PUNCTE DE VEDERE

<i>VASILE DONOSE</i> Creația muzicală — act de profundă angajare morală	3
---	---

CERCETAREA MUZICALĂ

<i>NICOLAE BELOIU</i> Incursiuni în lumea sonoră enesciană	6
---	---

CREAȚII

<i>LUMINIȚA VARTOLOMEI</i> Simfonia a II-a de Anatol Vieru	14
---	----

DISCUȚII

<i>GHEORGHE HAMZA</i> Tehnica modernă a interpretării Cvartetului de coarde	18
---	----

ANIVERSĂRI

<i>Dr. VASILE TOMESCU</i> Nicolae Kirculescu și Elly Roman la 70 de ani	23
<i>CONSTANTIN RĂSVAN</i> Nicolae Lungu la 75 de ani	24

COMEMORĂRI

<i>THEODOR BĂLAN</i> Clara Haskil	25
<i>LISETTE GEORGESCU</i> Prietenia dintre Clara Haskil și Dinu Lipatti	28

VIATA MUZICALĂ

Semnează :
Grigore Constantinescu, Alfred Hoffman, Doru Murgu, Edgar Elian, Constantin Drăgoi, Doru Popovici, Fred Popovici, Dumitru Avakian, Vasile Șirli, Romeo Alexandrescu, Constantin Răsvan.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

<i>VIOREL COSMA</i> George Enescu et la culture musicale française	46
--	----

SOMMAIRE

<i>RADU ȘERBAN</i> (musique) et <i>AUREL STORIN</i> (vers)	
A la tête du pays	(planche)
L'Incomparable décennie	(planche)
<i>ION DUMITRESCU</i> Une fête de la culture bucarestoise	1

POINTS DE VUE

<i>VASILE DONOSE</i> La création musicale, un acte de profond engagement moral	3
--	---

RECHERCHE MUSICALE

<i>NICOLAE BELOIU</i> Incursions dans le monde sonore d'Enesco	6
---	---

OEUVRES

<i>LUMINIȚA VARTOLOMEI</i> La II ^e Symphonie d'Anatol Vieru	14
---	----

DÉBATS

<i>GHEORGHE HAMZA</i> La technique moderne de l'interprétation du Quatuor à cordes	18
--	----

ANNIVERSAIRES

<i>Dr. VASILE TOMESCU</i> Nicolae Kirculescu et Elly Roman à leurs 70 ans.	23
<i>CONSTANTIN RĂSVAN</i> Nicolae Lungu à ses 75 ans	24

COMMÉMORATIONS

<i>THEODOR BĂLAN</i> Clara Haskil	25
<i>LISETTE GEORGESCU</i> Sur l'amitié de Clara Haskil et de Dinu Lipatti	26

LA VIE MUSICALE

Signent :
GRIGORE CONSTANTINESCU, ALFRED HOFFMAN, DORU MURGU, EDGAR ELIAN, CONSTANTIN DRĂGOI, DORU POPOVICI, FRED POPOVICI, DUMITRU AVAKIAN, VASILE ȘIRLI, ROMEO ALEXANDRESCU, CONSTANTIN RĂSVAN

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

(en français par <i>ALEXANDRU VALIMĂRESCU</i>) <i>VIOREL COSMA</i> : Georges Enescu et la culture musicale française	46
--	----

ÎN FRUNTEA ȚĂRII.

I Versurile de AUREL STORIN

Muzica de RADU ȘERBAN

Andante

mf

Lîn-gă Olt ————— Ța-ră,
Cît pri-vești ————— Ța-ră,

s-a năs-cut ————— Fi-ul tău ————— Pe ca-re ————— I-ai cres-cut —
se des-chid ————— Ză-ri-le ————— Sub fla-muri de par-tid —

Si i-ai dat ————— În a-nii de fur-tuni ————— Vi-su — na-ri-paț ————— Moș-te-
El mi-a dat ————— Mîn-dri-a că e-xist ————— Și tră - iesc din plin ————— Tim-pul

nit de la stră-buni; L-ai con-dus a-şa
 Țos-tru co-mu-nist. Ce des-tin a-les,

rit poco Poco meno mosso

Pî-nă-n frun-tea-ta În frun - tea țā - rii
 Ța-ră, ți-ai a-les Și-n frun - tea țā - rii

Primo tempo

Fi - ul cel mai drag Ros - tind cu ȃnal - țā dem-ni-
 Fi - ul cel mai drag Ros - tin - du-i nu - me - le, Vor-

ta - te Vor-ba sfin - țā „Li-ber - ta - te,” I-a dat sens și-n-țe-
 beș-te Lu-mea-n trea-gă Ro-mâ-neș-te. Spui o țā - ră,cind

rit.

les
spui

Cel iu - bit,
Mîn-dru, nu

cel a - les.
- me - le

În frun - tea
lui. Și-n frun - tea

Poco meno mosso

fă - rii
fă - rii

Fi - ul cel mai drag,
Fi - ul cel mai drag,

Primo tempo

Pur - tînd pe u - meri Veș - ni - ci - a Ce se
Pur - tînd în su - flet O - me - ni - a Ce se

chea - mă Ro - mă - ni - a, Un se - nin Vi - i -
chea - mă Ro - mă - ni - a Și a - ces - tui po -

tor, Un des - tin și-un po - por,
por Un mă - reț vi - i - tor,

1.
În frun - tea țā - rii Fi - ul cel mai drag
În frun - tea țā - rii

2.
Fi - ul cel mai drag În frun - tea țā - rii,

rit. molto
Fi - ul cel mai drag.

NEASEMUITUL DECENIU

„O dată cu Congresul al IX-lea al partidului, în 1965, și proclamarea Republicii Socialiste România, se deschide o perioadă nouă în dezvoltarea socialistă a țării, în activitatea partidului“ — se arată în Programul Partidului Comunist Român adoptat la Congresul XI. Într-adevăr, după cei zece ani ce s-au scurs de atunci, acel for suprem al comuniștilor români, care a ales ca secretar general al partidului pe tovarășul Nicolae Ceaușescu, își confirmă pe deplin însemnătatea sa istorică în viața partidului și a poporului nostru, în procesul construcției socialiste a României.

Cu litere de aur va rămâne înscris în istorie acest glorios deceniu care a înregistrat trei congrese și două conferințe naționale ale partidului. Au fost acestea evenimente care au imprimat permanentă forță și vitalitate procesului dezvoltării țării noastre, proces ce s-a dovedit atât de fertil prin șirul transformărilor innoitoare petrecute în toate domeniile vieții sociale, prin succesiunea neabătută a progreselor cantitative și calitative, prin accelerarea fără precedent a ritmului general al împlinirilor socialiste, prin strălucita prefigurare a viitorului comunist al României. În istoria sa contemporană, România nu a cunoscut un alt deceniu atât de dinamic, dens și rodnic în înfăptuiri.

Ca urmare a orientării și liniei de acțiune elaborate la Congresul al IX-lea, au căpătat o îndreptățită prioritate pe agenda preocupărilor tocmai acele probleme care erau legate direct de dezvoltarea bazei tehnico-materiale — factor esențial al edificării civilizației socialiste —, ceea ce s-a reflectat într-o viguroasă creștere a ponderii industriei pe ansamblul economiei naționale, în crearea unor ramuri industriale moderne, în progresul agriculturii. A fost astfel asigurată temelia trainică a trecerii la o etapă superioară — construirea societății socialiste multilaterale dezvoltate —, precum și dinamismul politicii externe a României, prestigioasa ei afirmare în arena internațională, ca țară socialistă independentă și suverană. De pe înaltele platforme ridicate de Congresul al IX-lea au fost deschise perspective noi și fecunde, amplificate pe parcurs și culminând cu momentul cardinal al Congresului XI, care a adoptat Programul făuririi societății socialiste multilaterale dezvoltate și înaintării României spre comunism, Carta fundamentală pe baza căreia sînt mobilizate toate energiile creatoare ale poporului, pentru înălțarea patriei pe culmi de progres și civilizație.

În această perioadă de zece ani, activitatea multilaterală desfășurată de partid este indisolubil legată de contribuția hotărîtoare adusă de secretarul general al partidului și președintele Republicii, tovarășul Nicolae Ceaușescu, la elaborarea și aplicarea strategiei și tacticii dezvoltării construcției socialiste, la fundamentarea liniei generale a partidului. Prin devotamentul fierbinte cu care promovează interesele și aspirațiile națiunii, prin contactul permanent cu poporul, prin pasiunea revoluționară și consecvența cu care poartă pe meridianele lumii solia de pace și colaborare a României socialiste, prin spiritul creator și dinamic cu care abordează problemele internaționale de care depind destinele

umanității, prin întreaga sa operă teoretică și politică, tovarășul Nicolae Ceaușescu întruchipează în conștiința țării virtuțile dintotdeauna ale poporului român, care îl prețuiește ca pe cel mai iubit fiu al său, omul ale cărui merite de militant strălucit al socialismului, al gândirii marxiste contemporane, sint binecunoscute. Aceste trăsături care marchează activitatea secretarului general al partidului își reflectă valențele, ca într-un tot unic și armonios, în rolul de forță politică conducătoare pe care-l deține partidul în societatea noastră.

S-a vădit, încă o dată, rodnicia acestei identificări cu masele, în timpul înfruntării cu recente inundații, cind s-a dovedit însuflețitoare, determinantă, prezența secretarului general, a celorlalți conducători de partid și de stat, în momentele și în punctele unde era mai dramatică înclăștarea cu stihia apelor, pentru salvarea avutului obștesc. Capacitatea politică și organizatorică a partidului și-a dovedit inepuizabilele sale resurse și energii, mobilizînd toate forțele necesare pentru combaterea calamității și reluarea ciclului normal al producției, pentru strîngerea recoltei periclitate.

În etapa fecundă 1965—1975, o preocupare constantă a Partidului Comunist Român, a secretarului său general, a constituit-o făurirea profilului moral, cultural și ideologic al omului nou. O sarcină de mare însemnătate a activității partidului — arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu la Cîngresul IX — este intensificarea muncii politice de masă pentru formarea omului nou, însuflețit de idealurile nobile ale socialismului, de principiile moralei comuniste, cu un larg orizont cultural.

Potrivit filozofiei marxiste, care stă la baza concepției partidului nostru despre lume, arta și literatura, muzica sub multitudinea expresiei și varietatea mesajului, se conturează ca forme specifice ale conștiinței sociale și reflectă, în creațiile artistice respective, realitățile pregnante ale vieții sociale, economice, culturale, frămîntările căutărilor și strădaniilor pentru triumful progresului, pentru ridicarea valorilor morale ale societății socialiste pe terasele înalte ale unor creații artistice demne de patrimoniul culturii românești, demne de epoca eroică, revoluționară, pe care o trăim. Se dovedesc, într-adevăr, viabile numai acele opere care se inspiră din năzuințele, sentimentele și preocupările, din munca și viața poporului român, adevăratul creator al valorilor materiale și spirituale, al istoriei. Compozitorilor, ca și tuturor creatorilor de artă și literatură, le revine misiunea de răspundere de a urma, cu întregul lor talent, cu toată puterea lor de muncă, prețiosul îndreptar ideologic al partidului, înaltul îndemn al tovarășului Nicolae Ceaușescu: „Alegeți tot ceea ce credeți că este mai frumos în culoare, mai expresiv în grai, redați realitatea cît mai variat în proză, în poezie, în pictură, sculptură și muzică, cîntați patria și poporul nostru minunat, pe cei ce și-au închinat întreaga viață înfloririi României“.

Activitatea internațională — mai intensă și mai bogată ca nici o dată în trecut — desfășurată de partidul nostru de-a lungul acestui dens deceniu confirmă în mod grăitor justetea politicii sale externe. Prezența vie, activă, a țării noastre în arena mondială a însemnat — în limbajul enunțării sintetice — numeroase și importante inițiative, propuneri și acțiuni diplomatice, la O.N.U. și în alte forumuri internaționale, itinerarele istorice ale tovarășului Nicolae Ceaușescu în țări din Europa și alte continente, declarațiile solemne și acordurile încheiate cu un număr de state au adus o contribuție substanțială la dezvoltarea relațiilor de prietenie și colaborare, la afirmarea principiilor raporturilor democratice interstatale, la dezbateră și soluționarea marilor probleme ale contemporaneității, la o continuă consolidare a prestigiului României pe plan internațional.

Întreaga activitate teoretică și practică a partidului în această perioadă de intensă construcție socialistă corespunde unui bilanț rodnic, care demonstrează existența unor mari forțe capabile să accelereze dezvoltarea economico-socială a țării, să asigure înaintarea continuă a României socialiste pe calea progresului și prosperității, sub semnul unității și coeziunii în jurul partidului — nesecatul izvor de energie și încredere al societății noastre.

O SĂRBĂTOARE A CULTURII BUCUREȘTENE*

de **ION DUMITRESCU**

președintele Uniunii Compozitorilor din R. S. România

Nu m-am născut în București. L-am cunoscut și l-am îndrăgit tirziu, ca student. De-a-tunci îl am lîngă suflet. A devenit o parte din viața mea. El reprezintă oamenii alături de care ostenesc, alături de care visez, mă-ntristez și mă-nveselesc în fiecare zi și în fiecare ceas, de-atîția ani.

Ce repede se preface lumea, cum se schimbă viața oamenilor,... ce grăbită curge Dîmbovița!...

Luînd cuvîntul în această adunare, — mulțumesc frumos celor care m-au poftit, — și acordînd cîteva gînduri artei pe care o slujesc, — (colegii mei de simpozion procedează la fel, fiecare în sectorul respectiv, —) simt că-mi împlinesc, nu o obligație profesională, programată în carnetul meu de activități culturale, ci o datorie de inimă, aducînd un omagiu oamenilor care iubesc muzica, celor spre care țintesc strădaniile noastre, ale muzicienilor, tuturor, peste care orașul-capitală își revarsă generos luminile.

Adaug de asemenea în cuvîntul meu, din partea urmașilor, prinosul aducerii aminte și al recunoștinței pentru toți care au deschis porți și-au desțelenit ogorul artei muzicale în primul oraș al țării, înaintea noastră, înlesnindu-ne drumul.

E anotimpul florilor și al verdelui crud, e vremea iasomei și a trandafirilor urcători care se-mbracă în caftane purpurii pe gardurile Bucureștiului, continuînd o veche tradiție a acestei așezări poposite în cîmpie, pe fir de apă curgătoare, la pcală codrilor Vlăsiei.

Nu întimplător, socot, au ales organizatorii anotimpul, pentru a-i pofti pe bucureșteni la sărbătoarea culturii, nu fără rost i-au acordat emblema: „Primăvara culturală bucureșteană“, — o săptămîină destinată cinstirii artelor, literaturii, muzicii, teatrului, dansului, — simbol al înfloririi exuberante și multicolore, al exploziei de sevă spirituală, sub soarele politicii statului nostru față de cultură și slujitorii ei.

Nu zadarnice vor rămîne ostenelele celor care au hotărit în acest mijloc de mai, luminata sărbătoare a culturii pe întreg teritoriul Capitalei, în toate sectoarele, în toate instituțiile de artă, în toate casele de cultură. Inițiatorii au dreptul la deplina recunoștință, nu numai din partea creatorilor de frumos, ci și a tuturor iubitorilor de cultură, a tuturor oamenilor care știu că lîngă cele materiale, bunurile spirituale sînt de mare preț și folos.

Viața oamenilor de pretutindeni și dintotdeauna s-a împletit cu necazuri și bucurii. Peste capetele oamenilor din tirgul Bucureștiului, necazurile s-au abătut potop: focuri, cutremure, războaie, ciumă, foamete, boieri hră-

*) Cuvîntare rostită la deschiderea Festivalului „Primăvara culturală bucureșteană“, 19 mai 1975.

păreți, domnii smintite... Foc în '704, '716, '719, '739, '766, '787, '847, cutremur în '738, în '790, zăpadă de șapte palme în '715, foametea lui Papură Vodă, ciuma lui Caragea...

Au fost vremuri când în unele mahalale n-a rămas piatră pe piatră și țipenie de om.

Dar din sfărământuri s-a ridicat întotdeauna o așezare mai frumoasă, iar viața a înflorit atotputernică. Oamenii au uitat răul și-au mers înainte cu binele.

Ori de le-a mers oamenilor bine, ori de le-a mers rău, n-au încetat să cînte.

Cît privește oamenii din București, nici ei nu s-au abătut de la această regulă. Din cele mai de demult începuturi și pînă astăzi, viața le-a fost întovărășită de cîntec... E adevărat, că multe, prea multe cîntece de jale a trebuit să cînte românul de-a-lungul istoriei lui și prea puține de bucurie. Dar cînd cîntecul a răscolit mîndria și sentimentul patriotic, poporul a rupt cătușe, a sfărîmat zăgazuri și-a pornit iureșul înainte, sub faldurile steagului de libertate...

Cîntăm azi, în Bucureștiul României socialiste, imnul bucuriei din mii de glasuri tinere și ovaționăm cu inimi calde și brațe de oțel, Viitorul... Uitate să fie pentru noi și copiii noștri vremurile grele de odinioară !

Marea urbe europeană de astăzi, capitala unei țări libere și în plin avînt, este orașul nostru, al bucureștenilor și al țării întregi, al tuturor oamenilor Republicii, căliți în luptă și porniți pe calea înfăptuirii unei vieți noi și mai bune pe aceste meleaguri.

Din slobode glasuri, să cîntăm Bucureștiul, oamenii și faptele mărețe, care se împlinesc sub ochii noștri !

Pentru că mă aflu sub acest acoperiș consacrat, care adăpostește nu numai relicve de preț dar și munca eminentților cercetători ai istoriei Bucureștilor, nu rezist ispitei de a mă abate, discret, prin cîteva uliți cu istorie de muzică bucureșteană, a stîrni cîteva amintiri și a le evoca în cadrul momentului.

Pînă-n anii puterii populare, Bucureștiul deținea aproape integral ansamblul cultural al țării, celelalte orașe rămînînd mult în urmă, sau fiind total lipsite de hrană spirituală...

Astăzi, artele, cultura sînt deopotrivă pentru toți. Orașelul din fundul țării tresaltă la acordurile filarmonicii locale, iar corurile, ansamblurile, echipele artistice, întrețin gustul pentru frumos și susțin forțele creatoare ale poporului, oriunde s-ar afla ele...

Dar, dacă există o mare deosebire între Bucureștiul cultural de azi și cel dinainte de eliberare, apoi, între viața muzicală a Bucureștiului modern și a celui de odinioară, e o diferență enormă.

Nu mai înainte, în timp ce la Viena, divinul Beethoven era ovaționat pentru Simfonia a V-a, în București și în toată țara românească, muzica orășenească o practica lăutarul care era bătut la scară, dacă la zaiafet, boierul se nemulțumea de oftatul muzicantului ; iar tînașra jupîniță educată la cloașter, în cetatea Bra-

șovului, pentru vina de a fi atins clapele clavierului, a trebuit să moară de supărare, neînțeleasă de soțul și părinții potrivnici și afurisită de popa din mahalaua Sibilelor ; în iatacul domniței Ralu și în teatrul de la Cișmeaua roșie, au auzit cîteva bucureșteni, pentru prima dată, muzică de Haydn, Mozart, Beethoven.

Ce greu i-a fost muzicii mari, în luptă cu surlele, tobele, meterhanalele, tumblechiurile și pestrefurile, să pătrundă în Bucureștiul de odinioară !

Odată cu invazia trupelor de operă, bucureștenii au început să asculte pe toți cîntăreții europeni, de la cabotiniile obscure, pînă la celebritățile mondiale. Iar cîntăreții români, unii de valoare, din decepția și complexele desconsiderării locale își schimbau sau își completau numele : Contesa Marcollini (Frosa Popescu), Tomberlik (Toma Cosma), Nuovina (Margareta Iamandi), chiar și Hariclea Darclé, Giovanni Dumitrescu, Popovici (Bayreuth...)

Franz Liszt a vizitat Bucureștiul în 1846, cînd Cezar Boliac scria : „Nu suferi oare, domnule Liszt, ca toată tinerimea română să zică : —,Liszt a trecut pe la noi, dar n-am avut mijloace ca să-l auzim : „Scade prețurile pentru că cei bogați puțin te prețuiesc“ ! „... iar cu ocazia concertelor violonistului Wiest, același Cezar Boliac notează pitoreasca dojană, adresată publicului meloman bucureștean : „De unde aceste fesuri și giubele, aste chlaturi și tătirci?... Cine-i face pe acești ruginiți să vie pe lapoviță și pe geruri de foc la teatru?“ ca să motiveze : „arcușul magic al lui Wiest!“

Și între toți contemporanii și toate întîmplările, istețul și neîntrecutul Anton Pann cu *Spiritul Amozului* și cîntările bisericesti, intoarse pe motive auzite în operele italienești :

„Împlinindu-și datoria

Și talentul ne-ngropînd,

Și-a sfîrșit călătoria

Dînd în lume, altor, rînd“...

și breasla mare a lăutarilor, creatori de muzică și de versuri, interpreți de cîntece vechi și noi, martori și cronicari ai vremii.

„Pentru tine lăutările din București, de te cheamă Ruste-cobzarul, Timpa-diblarul, Stanaistul, Dragomir-cimpoeșul, Năstase ochi-Albi, Sava, muscalagiul Pompieru, Cioiac cel mare, Grigoraș Dinicu, oprese această clipă-n loc.

Tu ai picurat un strop de fericire peste obida săracului și ai strecurat o rază de omenie în gheena bogatului. În vremuri iuți și în clipele blinde, tu ai plîns, ai rîs și ai oftat pentru toți și de țî-a fost poftă, ori de nu țî-a fost ! Cio-cîrilia la ciripește azi pînă sus, în soare, ca s-o audă toată lumea și cîntecele tale au înconjurat pămîntul ! „Oricit de caldă țî-a fost inima și oricit te-ai ostenit pentru bucuria altora, tot sârman și umilit ai petrecut în lume, tot nerecunoscători țî-au fost oamenii !...

Însă, în toate vremurile peste toate piedicile și greutățile, poporul și-a creat și și-a cîntat muzica. Creatorii și interpreții populari au fău-

rit muzicii noastre un fond de aur, capabil să susțină azi, un grandios edificiu de cultură muzicală nouă...

Anii de după eliberare înseamnă pentru muzica românească și pentru muzicienii români, dintre care cei mai mulți își desfășoară activitatea în București, un permanent drum ascendent și luminos, o adevărată dezlănțuire a forțelor creatoare, ale interpretării și științei muzicale. În țara noastră a căpătat o semnificație socială calitatea de muzician. Astăzi facem multă muzică românească și din ce în ce mai bună și tot mai mulți oameni de la noi și de peste hotare o apreciază.

În Uniunea Compozitorilor se străduiesc azi toate generațiile de compozitori și muzicologi, în instituțiile care difuzează muzica, -filarmnici, ansambluri, teatre muzicale, — în școli și institute de învățămînt muzical, depun eforturi toți slujitorii muzicii să însuflețească poporul, să-i susțină elanurile, contribuind prin arta lor la educarea maselor largi de oameni, la transformarea profilului moral al acestora...

Muzica noastră de azi cîntă izbînzile minunate ale poporului, înveselește inimile, reconfortează mințile și oțelește brațele care construiesc o viață nouă oamenilor noștri.

Interpreți de valoare mondială duc faima țării și a geniului poporului român peste tot pămîntul.

Dezvoltăm astăzi legături tot mai strînse cu muzica și muzicienii de peste hotare. Sîntem vizitați de străini, lumea se interesează din ce în ce mai mult de realizările noastre...

La baza dezvoltării muzicii românești de azi stă contactul permanent cu poporul și cultura lui. Nu există în București inițiative și acțiuni educative de masă, la care Uniunea Compozitorilor să nu participe cu însuflețire și la care compozitorii de toate vîrstele să nu-și dea concursul. Cercurile de prieteni ai muzicii, legăturile directe cu oamenii muncii din întreprinderi și marile platforme industriale, vizitele de documentare, sprijinul acordat formațiilor artistice de amatori de pe întreg teritoriul Capitalei, participarea în jurii, comisii, crearea de cîntece pentru cît mai multe ramuri de producție, acordarea de premii, participarea cu entuziasm și competență a membrilor Uniunii și a celorlalți muzicieni interpreți la toate formele de educație a publicului larg prin conferințe, concerte-lectii, dialoguri, simpozioane, organizate în căminele culturale, case de cultură, în instituții muzicale, la Radio și Televiziune, reprezintă multiple și variate forme de acțiune, pentru ridicarea nivelului vieții spirituale a maselor.

Muzicienii noștri se simt onorați că prin forțele lor, prin pasiunea și entuziasmul lor, își aduc contribuția în cadrul eforturilor generale, pe care poporul nostru le face astăzi, pentru împlinirea cu succes a idealurilor societății noastre: viață mai bună, fericire, libertate, pace, pentru toți oamenii.

Creația muzicală—act de profundă angajare morală

de VASILE DONOSE

În nici o societate, cu excepția socialismului, morala nu a dobîndit conștiința de sine care să o impună între coordonatele esențiale ale comportamentului uman. În capitalism, de pildă, morala apare ca un deziderat cu aplicări sporadice și de folos restrîns, în timp ce socialismul face din valorile etico-morale un principiu politic de bază. Este o cerință care ține de esența însăși a socialismului pentru care perfecționarea morală a oamenilor ca și satisfacerea nevoilor lor materiale și spirituale constituie obiect și scop suprem. Se pornește, cu necesitate, de la premiza că cheia succesului în orice moment decisiv al devenirii sociale este Omul, omul conștient și sensibil, cu o înaltă cultură, exigent și drept, gata să-și asume, în răscuri răspunderi incomensurabile pentru destinul său și al colectivității din care face parte.

O puternică și definitorie implicare în problematica umană, cu aspectele ei complexe și concrete, în același timp pentru destinul omului în perspectiva socialismului și comunismului o au documentele celui de al XI-lea Congres al Partidului Comunist Român. În totalitatea sa, Programul apare ca o profundă meditație asupra destinului ființei umane într-o societate în care omul devine cu adevărat subiect creator de virtuți morale, dobîndite în procesul revoluționar de conștientizare, nu numai a rolului și rostului acțiunii sale imediate ci și, mai ales a idealului său social, ca membru al unei colectivități omogene. Creînd, omul se creează pe sine. Pentru a putea participa activ și conștient la transformarea revoluționară a societății, omul trebuie să se transforme, în permanență pe sine. „Omul — spune Marx — va fi liber nu prin forța negativă de a evita un lucru sau altul, ci prin forța pozitivă de a-și impune adevărata lui identitate“.

În Programul partidului este prefigurată o asemenea libertate a individului; ea coincide cu libertatea națiunii noastre socialiste, cu libertatea, astfel înțeleasă a întregii omeniri. Pentru că o societate a unui popor muncitor unic, în care Omul este în stare să deslușească

limpede marile schimbări al căror subiect și constructor este, să acționeze în mod conștient pentru transformarea lumii, nu poate fi decît o societate a umanismului deplin. Eliberat de orice formă a înstrăinării, muncind în egală măsură pentru sine și pentru societate, bucurîndu-se de cele mai largi condiții de a se manifesta ca personalitate distinctă în orice domeniu, în funcție de forța creatoare cu care este înzestrat, Omul își realizează visul de aur al libertății depline, devine stăpîn pe destinul său.

„Dacă împrejurările sînt acelea care îl formează pe om — spunea Marx — trebuie să facem ca împrejurările să fie omeneste“. Programul partidului, în principalele fundamente ale trecerii în viitor spre societatea comunistă, înfățișează, din toate punctele de vedere, o societate a omenescului.

Procesul de adîncă esență revoluționară al reconstrucției ființei umane, al dezvoltării multilaterale a personalității omului și îndeplinirii plene a talentelor, aptitudinilor și inițiativelor creatoare, în sensul și în lumina gândirii marxist-leniniste a Partidului nostru, prezintă, sau mai binezis implică determinări de ordin material și social-cultural deosebit de complexe. Un rol aparte, dintre cele mai importante, în acest sens îl are arta. Bineînțeles, arta valoroasă care, pătrunsă în universul de spiritualitate al oamenilor, devine, abia atunci, fapt de cultură autentică, valoare etică, contribuie la formarea unei atitudini morale superioare.

Există o conștiință de sine, abstractă a artei — conștiința adevărului : arta nu poate exista decît în lumina acestui atribut esențial prin care am privit trecutul și prin care sîntem datori să scrutăm viitorul. De fapt puntea de legătură dintre etic și estetic o formează tocmai această conștiință a adevărului și de rezistența ei depinde perspectiva omogenizării a celor două laturi ale existenței noastre spirituale : eticul și esteticul.

Relația dintre frumosul artistic și cel moral implicat a constituit o constantă a activității creatoare a tuturor marilor oameni de artă și de literă. O largă cuprindere, în exprimări diferite de la epocă la epocă, de la școală la școală și de la personalitate la personalitate, a tipologiilor umane, aduce în contemporaneitate, în sfera permanențelor spirituale, idei și sensuri ale existenței multimilenare a omenirii. Spațiul restrîns al acestor rînduri nu permite argumentarea cu exemple, a ideilor expuse. Mă voi referi, totuși, la cîteva din aspectele conceptului muzical spre a oferi, chiar și în cazul artei celei mai abstracte și celei mai concrete, în același timp, imaginea omului și a umanității ca permanență, obiect și esență, pentru arta adevărată. Născută odată cu omul, ca artă orală, exprimînd strigătele și chemările omului, în timpul muncii sale, muzica a fost considerată în scurtă vreme ca un dar divin care însoțea incantațiile magice, ritualurile, împletind magicul cu realul, divinul cu umanul. Mai tîrziu anticii considerau muzica o știință a nume-

relor al cărei fundament trebuie căutat în armonia cosmosului. Pentru Platon muzica va deveni puterea de a influența facultățile morale ale omului. Și tot Platon afirma în „Statul“ că muzica este fundamentul statului avînd o funcție socială, politică și morală extraordinară. Renașterea va reține pentru definirea muzicii expresivitatea și noblețea umană. Clasicii începînd cu Bach, Händel, Mozart, Beethoven și pînă la Brahms și Ceaikovski, mai tîrziu Debussy, Enescu, Bartok, Stravinski, pun semn de egalitate între arta lor și aspirațiile fundamentale ale omului de a se afirma în plenitudinea virtualităților sale de ființă superioară.

În zilele noastre, în societatea noastră, valorile estetice se cuprind, desigur, într-o conștiință de sine materială de structură socialistă. Ţelurile creației artistice actuale sînt și trebuie să fie în concordanță cu munca și lupta poporului pentru construirea socialismului și comunismului. Etica artei își impune respectul pentru acest tumult de luptă și muncă pe care îl reflectă ca pe propriul său adevăr. Este condiția prin care destinul artei în socialism este strîns legat, inseparabil legat, de destinul omului.

„Faceți din arta voastră un instrument de perfecționare continuă a societății, a omului ; de afirmare a dreptății și echității sociale, a modului de muncă și viață socialistă și comunistă“.

Aceste cuvinte rostite de Secretarul general al Partidului, exprimă crezul fundamental al artei : slujirea omului. Menirea socială a artei, înțelegînd prin aceasta tocmai capacitatea ei de a se integra valorilor spirituale perene ale societății, determinînd mutații calitative în conștiința oamenilor, este incompatibilă cu îngustimea tematică, cu șablonul stilistic. Încălcare delimitărilor specifice dintre diferitele forme de manifestare artistică, unilateralizarea orientărilor prin exacerbarea fenomenelor cu o percuție zgomotoasă dar cu atît mai limitată, sînt de natură să sărăcească arta de conținutul uman care să o impună conștiințelor însetate de frumos.

Confundat cu oportunitatea, oportunismul unor creatori mai determină încă apariția unor opere de artă, în speță muzicale, convenționale în care, în locul vibrației sentimentelor sînt evidente retorismul searbăd cu efect antiartistic în sensul funcției social-politice pe care pretinsa operă de artă și-o revendică. Timpul nu a validat niciodată și nu va primi niciodată, în „seiful“ său asemenea creații. Comoditatea, lenea intelectuală, mimetismul favorizează transferul, în stilul mimonistic al unor compozitori subtalentați, a unor mode de aiurea, născute, cu cauză, pe alte teritorii sociale și spirituale, în alte contexte istorice. Se vorbește, pe drept de o criză a muzicii contemporane în unele țări apusene. Pe drept pentru că muzica reflectă o criză a omului, ale cărui orizonturi, într-o societate în care inechitatea socială și morală este principiu suprem ; incertitudinile, teama

incep să pună stăpînire pe ființa umană fără apărare. Ce poate fi altceva opera lui Alban Berg, decît o expresie a disperării, a omului cuprins de anxietate. Sau ce pot fi altceva acele strigăte ale instrumentelor din muzica lui John Cage sau a lui Xenakis, dacã nu aceleași semne ale însingurării și incertitudinilor. Cu atît mai mult, în aceste condiții muzica își demonstrează capacitatea de a fi seismograf al sensibilității și vieții oamenilor. Forța artei sunetelor de a investiga problematica umană și de a reflecta în trăsăturile ei esențiale prin reproducerea acelor „stări de spirit“ reprezentînd conținuturi specifice, este favorizată de contextul efervescentei culturale în socialism.

Transfigurarea estetică a vieții complexe, plină de tensiune și de frumusețe a contemporaneității noastre socialiste, surprinderea trăsăturilor morale ale omului acestor zile, pătrunderea, cu forța de investigare a talentului autentic, în noul său univers de simțire și ideal și realizare, în acest fel a unor opere muzicale explicite, programatice sau a unor creații de mai largă amplitudine, în acord cu dinamica spiritualității specifică acestei epoci, constituie premise și condiții întru realizarea valorii artistice la înălțimea cerută. Este explicabil refuzul publicului de a primi în ordinea valorilor acceptate, produse ale nontalentelor, experiențe mimetice, elucubrații sonore care violentează auzul și atrofiază simțurile. Superesteții sint chiar dispuși, în acest caz, să acuze incapacitatea publicului de a-i înțelege. Ei pretind oamenilor să înțeleagă ceea ce, se cunosc foarte multe cazuri, chiar ei resping, în scurtă vreme de la „elaborare“.

Muzica exprimă stări de spirit cu identitate etică. Dacă omul ascultînd-o, nu găsește în ea

energia spirituală care să-l înalțe peste mediocritatea insensibilă, compozitorul are motive să mediteze asupra vocației sale.

Pe de altă parte, omul, oamenii, pentru a se putea bucura de valorile civilizației spirituale, deci pentru a putea percepe acele idei, meditații și opțiuni filozofice și ideologice, exprimate în „stări de spirit“ are nevoie nu numai de accesul, în sens larg, la cultură ci și de necesitatea artei, care să-i fie cultivată sistematic și permanent. Comunicarea artistică nu se poate realiza decît la nivele de comprehensiune reciproc acceptabile, ceea ce presupune, odată cu creșterea exigenței creatorilor, o creștere corespunzătoare a fondului apercetiv al publicului în materia respectivă.

Aici, instituțiile de învățămînt și educație muzicală, Radioteleviziunea, filarmonicile, teatrele de operă și de operetă, cluburile tineretului, casele de cultură ar trebui să găsească un sistem unitar și durabil de educație estetică, de cultivare a gustului pentru frumos, de deschidere a orizontului oamenilor spre perceperea unor valori superioare ale artei și culturii. Omul, factor activ al construirii societății socialiste multilateral dezvoltate, este conceput în perspectiva Programului celui de al XI-lea Congres al Partidului, ca o personalitate complexă, el însuși multilateral dezvoltat din punctul de vedere al civilizației spirituale, cu o înaltă cultură și o ireproșabilă ținută morală. De aici, decurg sarcini de mare răspundere pentru toți factorii implicați în acțiunea culturii noastre în general și, spre a nu trăda ideile care m-au determinat să-mi mărturisesc aceste gînduri, în acțiunea culturii noastre muzicale.



Incurstune în lumea sonoră enesciană

de NICOLAE BELOIU

George Enescu se numără printre acei făptuitori de valori muzicale care și-au călit și șlefuit din greu și cu migală uneltele personale ale creației, asemuindu-se din acest punct de vedere prea puțin — de pildă — cu un Maurice Ravel, care din prima lucrare și-a acomodat preafericit graiul la ceea ce avea de spus.

Definirea limbajului enescian face evident parte din marea dramă a expresiei muzicale ce-a răvășit mințile multor compozitori autentici din prima jumătate a veacului nostru. Spre deosebire însă de marea lor majoritate, Enescu a trăit această dramă într-un fel cu totul aparte — (poate chiar cu mai mare acuitate și mai profund) — datorită complexei sale formații spirituale, cu acces deopotrivă la marile categorii ordonatoare ce-au patronat peste două milenii de cultură mediteraneană și europeană, dar și la energiile vitale de esență contemplativă sădite în plămada sa de prin părțile soarelui răsare¹⁾. Și în trudnica conturare a fizionomiei creatoare proprii acestei naturi hrănită în aceeași măsură cu roadele pomului cunoașterii ca și cu cele ale pomului vieții, una din cele mai viguroase și mai de timpuriu emancipate atribute ale exprimării muzicale enesciene, intuiția sonoră, ancora fer-

1) Mă gândesc aici la aspectele semnificative ce s-ar putea desprinde la o privire mai atentă asupra demersurilor marilor personalități creatoare din acele decenii fierbinți ce-au pus în discuție vechi echilibruri conceptuale pentru a naște altele noi. Așa cum apar însă ele astăzi, când detașarea câștigată prin timp ne pune la adăpost de patimi coreligionare, permițând evaluarea mai lucidă a oștigurilor și pierderilor prin raportarea lor obiectivă la datele fundamentale ale culturii muzicale europene, cu ai săi parametri constitutivi și inseparabili.

S-ar putea atunci vedea — poate — că accentuarea tendinței constructiviste (printr-un control rațional riguros al dimensiunii liniare la Schönberg și Webern) a înviorat sensibil unele articulații formative, dar a atrofiat pernicios componentele vitale ale ritmului și verticalității armonice, implicit ale plasticității sonore; s-a refugiat astfel în ascetismul cameral neputând rodi prea convingător în arhitectonica orchestrală, ce se sprijină tocmai pe ritmarea cromatică, armonică, a volumelor sonore. (Alban Berg face oarecum excepție, dramatic suspendat între structurala sa senzorialitate fonică și severitatea principiului organizator). Sau că — la cealaltă extremă — tenta-

mă în senzorialitatea concretă a artei muzicale — (cu care Enescu a fost atît de generos înzestrat) — a avut o importanță covârșitoare, jucînd rolul de adevărat catalizator în sedimentarea aceluși original echilibru al tuturor dimensiunilor gîndirii sale componistice.

Strădania rîndurilor de față poartă tocmai asupra acestei prețioase capacități, încercînd să-i surprindă unele trăsături caracteristice. Asupra fanteziei și dramaturgiei sonore privită ca dimensiune conceptuală distinctă a creației muzicale și care la George Enescu a ocupat un loc de capitală importanță în complexul proces de elaborare, mai ales în cel îndelungat de finisare, de cît mai fidelă captare a intențiilor în concretul faptului sonor riguros notat.

Această captivantă fațetă a compozitorului dezvăluie cîteva aspecte; de la cele cu caracter general privind relațiile subtile ale viziunii sonore cu celelalte date ale acțiunii componistice și pînă la ultimele detalii timbrale și de punere în pagină. Cum însă cred că utilitatea acestui studiu nu poate sălășlui în inventarierea cît mai multor eşantioane de ingeniozitate în combinarea timbrurilor sau în transcrierea lor, (cu atît mai mult cu cît asemenea perle sînt presărate cu o dărnicie vecină cu risipa în toate paginile orchestrale enesciene), am considerat mai nimerită o selecție de mărturii despre originalitatea concepției lui Enescu în domeniul dinamicii și cromaticei sonore, despre prezența activă a imaginației timbrale și instrumentale la toate etajele și în toate etapele de realizare a lucrărilor sale orchestrale.

Am ținut să precizez din capul locului cîmpul și finalitatea investigației, deoarece asupra funcționalității dimensiunii sonore în muzica orchestrală în general planează o stranie confuzie. Obîrșia ei se află într-o limitată privire a orchestrației ca simplă tehnică de realizare finală, ca un act oarecum „complementar“ (în orice caz „ulterior“) în desăvîșirea creației și care poate fi mai abil sau mai nefericit înfăptuită, după harul și priceperea autorului. Evident, o asemenea optică s-ar putea eventual justifica ca simplă rațiune pragmatică a comodității analitice, aplicată — cei drept cu prea puține șanse de a vedea esenția-

tiva strawinskiană de a justifica discursul muzical în primul rînd prin declanșarea energiilor primare ale ritmului, duce la izolarea în static a celorlalți factori ai gîndirii muzicale, sacrificînd impactului plastic al spectacolului sonor mobilitatea și fluenta analitică a expresiei.

Și s-ar mai putea atunci observa că în contextul acestor elanuri de natură romantică, barocă, ce depășeau puternic centrul de greutate al artei sunetelor spre alte categorii de preocupări ale mentalului (cu precădere și cu consecințe mai serioase spre cele de ordin rațional, deductiv, scientist), George Enescu — aparținînd unei alte lumi spirituale — intuiește și caută cu înfrigurare un nou echilibru conceptual, de sinteză specific clasică, în care toate coordonatele gîndirii muzicale sînt angajate și supuse fără ostentație unei atît de personale reformulări.

lul — în zona limitată a jocului (uncori captivant) de-a culorile instrumentale. Ea lipsește însă în chip flagrant meșteșugul orchestrării de garanția superioară (bineînțeleș acolo unde ea există efectiv!) a fanteziei sonore generice, plenar și dintru început angajată — alături de cea arhitectonică, armonică, melodică, ritmică, — în fascicolul inseparabil al tuturor coordonatelor gândirii muzicale, în acel nucleu conceptual ce guvernează unitatea imaginativă, așa cum apare ea în orice compoziție simfonică născută orchestral, nu orchestrată, cu atât mai clar în cele ieșite de sub pana lui George Enescu.

★

Un prim aspect, cu caracter general, (prezent în stări și doze specifice în întreaga operă enesciană ce poartă girul personalității artistului), poate fi identificat în amprenta pe care matricea sonoră, instrumentală, o pune asupra întregului proces al creației.

Las la o parte exemplele oferite din plin de muzica de cameră, unde dacă este adevărat că Enescu transfigurează instrumentele pe care pune mâna, este tot atât de evident că pătrunde mai întâi în datele lor esențiale la care numai magicianul-interpret ce-a fost a avut acces. Mă mulțumesc numai să subliniez faptul că o aventură arhitectonică de proporțiile *Octetului* nu-și putea sprijini mai bine gesturile impetuoase și nu-și putea încrusta mai firesc vibrantele reliefuri, decât pe virtuțile expresive și resursele sonore — de o mare diversitate și în același timp omogenitate — ale ansamblului de coarde (bineînțeleș forjat la temperaturi enesciene!). Tot așa cum mi se pare semnificativă adoptarea tonului mai intim, mai liniar, (tocmai pentru a fi mai convingător prin argumentele intensive ale confesiunii lirice sau ale meditației grave), atunci când se exprimă printr-o formație alcătuită exclusiv (în *Dixtuor*) sau predominant (în *Simfonia de cameră*) din instrumente de suflat. Iar plasarea acțiunii componistice în cadrul marelui ansamblu orchestral, declanșează spectaculoasele întâlniri ale acestor categorii expresive — dramaticul și liricul — din lucrările simfonice enesciene, într-o dramaturgie sonoră, într-un spectru dinamic și spațial născute din angajamentul plenar, dar atât de specific nuanțat al instrumentalului.

Tot ca o mărturie despre organicitatea virtuților instrumentale în structura intimă a muzicii enesciene, poate fi adusă și suplețea cu care cele dintii se mulează pe semnificațiile cuvintului, ale textului cu manifest ascendent conceptual. Enescu este și aici de neconfundat. Cu acea aleasă ținută, cu repulsia sa față de orice corespondență facilă, dar mai ales cu acea capacitate de a degaja subtile sugestii, de a face din corpul sonor instrumental fie că este vorba de pianul cu chip de lăută

medievală din *Cîntecele pe versuri de Clément Marot* sau de marea orchestră ce participă cu reținută compasiune la tragedia lui *Oedip*) rezonator fidel al sensurilor ideii literare.

Este în această ardentă trăire instrumentală a muzicii lui George Enescu un plus de adevăr, de autenticitate ce-i împlinește ființa, făcîndu-te — din păcate — și să regreți soarta atîtor pagini purtătoare nu numai de semnături ilustre, dar și de muzică de certă valoare și care rătăcesc prin filele Istoriei Muzicii (mai vechi sau mai noi) în căutarea unor reale identități sonore.

★

Discuția asupra dramaturgiei sonore enesciene se poate duce cu mai multă ușurință răsfoind mai întâi citeva partituri ce poartă însemnele unor modalități și intensități specifice de implicare a imaginației timbrale și instrumentale în travaliul componistic și care se vor dovedi a fi — în fond — constante ale gândirii orchestrale în ansamblul creației simfonice a compozitorului²⁾.

Cele două *Rapsodii române* oferă o primă lectură a funcționalității invenției orchestrale în concepția lui George Enescu și încă în forma sa cea mai frustă, mai nemijlocit integrată actului creator. Nu atât deoarece aparțin tinereții — ce nu-și ascunde intențiile, — dar mai ales pentru că genul muzical în sine mărturisește prin excelență capacitatea de a fixa în fapt sonor cît mai plastic, virtuțile unei substanțe muzicale ce tocmai datorită limitatei libertăți de mișcare în celelalte modalități de exprimare, (melodică, armonică, ritmică, în mare parte date sau condiționate de citatul folcloric), presupune un apreciabil transfer de disponibilități imaginative în sfera sonoră, timbrală, a scriiturii orchestrale în general.

Problematica virtuozității orchestrale pare să fi convenit de minune unui Enescu de 20 de ani, deja încărcat cu roadele investigațiilor în domeniul arcuirii forme — (în special din *Octet*, poate chiar din primele două părți ale *Suitei I-a pentru orchestră*). Era o experiență complementară, necesară unui temperament puternic atras de ampla dramaturgie muzicală ce pretinde în primul rînd o temeinică stăpînire a legilor fundamentale ale spectacolului sonor. Și angajamentul total al tinărului compozitor — evident sensibilizat și de tematica evocatoare a locurilor natale, — a dat la iveală

2) Cîteva opusuri mi se par a fi în afara unghiului de privire al studiului din diferite motive: *Poema română* sau *Intermezzi pentru coarde* ca nevădînd încă semne prea distincte ale personalității autorului, iar *Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră* deoarece prin chiar concepția ei (foarte apropiată de cea a *Poemei* lui Chausson), limitează voit funcția ansamblului la una mai prezent sau mai neutru acompaniatoare a retoricei soliste. În schimb voi păstra în atenție *Octetul*, *Dixtuorul* și *Simfonia de cameră*, ce deși camerale prin densitate expresivă, purced deopotrivă din viziunea orchestrală enesciană.

atît primele sale opusuri de reală factură orchestrală, cit și unele trăsături definitorii pentru exprimarea sa simfonică, pe care le vom întîlni de acum înainte în diverse și mereu mai complexe metamorfozări, dar niciodată în această stare de atrăgătoare ingenuitate.

Rapsodia I-a este dominată de verva scriiturii orchestrale, controlată însă de simțul sigur al efectului, al gradației — (în această dramaturgie simplă, liniară, adevărate puncte de sprijin chiar ale curbelor arhitectonice). Modalitățile specific enesciene de mînuire a valorilor orchestrale se exprimă de pe acum cu franchețe, cu destulă eleganță și rafinament chiar, cu intuiția reliefului, a inciziei sonore adecvate ce conferă prospețime și naturalețe expresiei muzicale: joc permanent al timbrurilor, al mixturilor, al registrelor și desenelor caracteristice instrumentelor de suflat din lemn sau alamă, cînt plener al corzilor diversificat într-o seamă de creionări cochetînd pe aiocuri cu virtuozitatea, într-un cuvînt, remarcabilă mobilitate și suplețe dinamică și cromatică.

Vivacitatea imaginației timbrale și instrumentale, abilitatea transcrierii ei sînt evident constante ale personalității enesciene. Dar ceea ce-mi pare a fi de pe acum tot atît de specific enescian — (și mai surprinzător, nu pentru anii de atunci ai compozitorului, cit mai ales pentru acest gen muzical ce-și face din penajul sonor un argument de primă importanță), — este faptul că fantezia orchestrală nu tînde să se constituie în procedeu componistic, în culoare net conturată, neavînd practic nici o dată veleitatea evadării din datele esențiale ale expresiei muzicale ce servește. Atitudine originală, aproape ascetică a unuia din cei mai înzestrați compozitori cu o prodigioasă invenție în domeniul soluțiilor de exprimare orchestrală, într-o vreme și într-un loc — (Parisul la cumpănă de veacuri în care Enescu era perfect integrat) — bintuite cu furie tocmai de asaltul culorii în toate artele, mai virtos în cele ce-o puteau servi mai bine: muzica și pictura; într-un timp cînd chiar apelul la folclor, — (elan de cea mai pură semnificație romantică, barocă) — părea sortit să satisfacă doar apetitul de pitoresc.

Dar culoarea orchestrală — ca valoare componistică autonomă — s-a putut emancipa întotdeauna numai cu complicitatea manifestă a armoniei, a unei anumite armonii cu puternice tendințe centrifugale, de evadare din armătura relațiilor funcționale. (Este lecția pe care-au știut-o — ca nimeni alții — Debussy, Ravel sau Strawinski). Cum însă mecanica intimă a gândirii muzicale enesciene — puternic marcată și dintru început de un anumit echilibru al modalităților de exprimare (ancorat în alte zone spirituale, de prin părțile noastre), — concentrează datele esențiale ale muzicii în dimensiunea melodică, armoniei îi revine în ierarhia preocupărilor compozitorului un loc oarecum secundar. De o aleasă sobrietate și dis-

tincție, ea își subordonează în general existența fluxului liniar, căruia îi transferă în chip atît de original virtuțile cinetice, permițîndu-și luxul renunțării la orgoliul afirmării ostentative, uneori chiar la șansa minimei reliefări. (Concepție fundamental clasică — în sensul originar al cuvîntului —, ce-l distanțează net pe Enescu deopotrivă de grandilocvența wagneriană cit și de seducțiile cîntecelor de sirenă impresioniste).

Această paradoxală întîlnire a unei luxuriance imaginației sonore cu o gîndire armonică de structurală discreție, măsoară într-un fel originalitatea întregii creații orchestrale enesciene, fiind — poate — în mare parte răspunzătoare de îndelungatul proces de finisare al marilor edificii simfonice ale compozitorului. În orice caz, refuzul autonomiei cromatice sonore și — ca o consecință firească — permanenta referire la însăși substanța muzicală a vibrației timbrale (oricît de insinuantă sau saturată) și a tehnicei instrumentale (oricît de elaborată sau virtuoasă ar fi), este una din trăsăturile cele mai personale ale gândirii orchestrale a lui George Enescu.

În simplitatea demersului componistic din *Rapsodia I-a*, fantezia timbrală și instrumentală — deși cu evident ascendent conceptual și cheltuită cu generozitate, — se valorifică totuși prea puțin în planul reliefului cromatic; datorită armoniei redusă la sensuri funcționale schematice și preponderent dinamice, armonie săracă în inflexiuni, lipsită de suplețea indispensabilă jocului de tonuri al plasticei sonore orchestrale. Energiile potențiale ale scriiturii sînt însă magistral investite în expresia temelor folclorice, cărora le îngroașă contururile, le innobilează etosul sau le tonifică vitalitatea, ceea ce a contribuit în mod hotărîtor ca aceste pagini de tinerețe să poată traversa cu succes constant atîtea decenii de exigentă viață muzicală.

Consubstanțialitatea bogatei facturi sonore se confirmă de altfel în întreaga creație orchestrală a lui George Enescu, accentuînd considerabil impactul expresiv al muzicii ce nu-și oferă aproape niciodată momente de reală deconectare tensională. Este organic absorbită în amploarea dezbaterilor simfonice, cărora umorul moldoveanului le asprește sau le îndulcește de atîtea ori rezonanțele tocmai pe această cale. Este însă tot atît de prezentă în plasmuirii ca cele din finalul *Suitei a III-a* sau din *Uvertura de concert*, unde acțiunea componistică pare condusă mai mult de jocul virtuozității orchestrale. Totuși, cit de puțin pitoresți sau simple „jocuri țărănești“ sînt paginile cu sens aproape autobiografic din finalul *Suitei „Săteasca“*; cu atîtea aduceri aminte dintr-o călătorie muzicală imaginată (și totuși trăită adevărat!), cu popasuri pe malurile vieneze ale Dunării, mai apoi pe cele ale Senei, păstrînd însă întotdeauna o ancoră fermă în plaiurile natale evocate în tablourile

anterioare ale aceleiași Suite. Sau cît de puțin ... „piesă de vestiar“ ... (cum o numește — cu amară modestie — autorul) această *Uvertură de concert*, în care exuberanța inițială se înfundă treptat într-o încordare emoțională nu lipsită de accente tragice.

★

Cea de a doua *Rapsodie, în Re major*, schițează simplu dar cu destulă claritate o altă dominantă a scriiturii orchestrale enesciene; anume acea predilectă exprimare a principalelor linii de forță ale muzicii (adunate uneori în unica dimensiune a liniei melodice), printr-o remarcabilă artă a unisonului, a condensării virtuților expresive și timbrale ale unor grupuri de instrumente în viguroase fluxuri sonore, ce-și păstrează semnificația univocală și omogenitatea chiar atunci cînd însumează evoluții ale unor fascicole de voci paralele și timbruri eterogene.³⁾ Este o artă ce se sprijină deopotrivă pe capacitatea melosului de a absorbi tensiuni armonice și pulsații ritmice ca și pe combustia instrumentală a muzicii, pe diversitatea artificiilor de scriitură. Artă pe care Enescu o va șlefui asiduă abia de acum înainte, pentru a ajunge la elaboratele creații din *Oedip*, din *Suita „Săteasca“*, din *Simfonia de cameră*, sau la complexe conducte sonore din *Suita I-a*, din *Simfonia a III-a*, din *Vox Maris*, din *Uvertura de concert*, integrate organic țesăturii orchestrale globale.

★

Primele două *Suite pentru orchestră* sînt momente oarecum singulare în creația simfonică enesciană, în mare parte datorită autenticității cu care tînărul compozitor a captat în dramaturgiei sonore de o deosebită expresivitate trăirea unor experiențe hotărîtoare în formarea personalității sale.

La adăpostul aparențelor retrospective, de recuperare și reformulare a unor tipuri de gîndire muzicală specifice altor vremuri, Enescu își lucrează aici — în fond — datele definitorii ale muzicii sale, își precizează afinitățile și mai ales își antrenează unul din cele mai prețioase atribute, stilul. Pentru că aceste *Suite* sînt mai întii roade ale unor precise atitudini

3) Asemenea formulări orchestrale descind direct din preocupările lui Enescu din acea perioadă, de vreme ce le întîlnim și în *Octet* sau în *Suita I-a pentru orchestră*. Dar dacă acolo ele apar riguros dozate (plasate fiind sub auspiciile unor dramaturgii muzicale complexe, — predominant arhitectonică în prima, stilistică într-a doua —) în schimb aici au aproape greutatea unor procese de prim ordin ale întregului travaliu compozitiv, înocît, s-ar putea spune că acest poem folcloric își caută condiția ideală de exprimare sonoră în generoasa arcuire a unisonului orchestral, cu densități, regiștrii și componente timbrale variabile.

stilistice, ale voinței de adecvare a scriiturii la semnificațiile gesturilor muzicale înscrise în tipare consacrate; demers în care concepția orchestrală a avut de rostit un cuvînt important,

Suita I-a opus 9 prezintă un interes deosebit pentru studiul de față mai ales datorită primelor sale două părți (*Preludiu la unison* și *Menuet lent*), ce expun o idee compozitivă unitară și originală într-o strategie sonoră, orchestrală, condusă cu mină sigură.

În acest diptic, (ce-și trădează unitatea generică de la nivel morfologic, prin tematică, plan tonal, mișcare), cu o consecvență constructivistă — neobișnuită pentru acea vreme (a impresiilor fugare și de prea multe ori facile) dar care va domina preocupările compozitorilor deabia în deceniile ce vor urma, — Enescu pare să urmărească aici o simbolică parcurgere a însăși evoluției limbajului muzical; de la monodia din *Preludiu* la progresiva diversificare a planurilor acțiunii compozitive din *Menuet*, unde proiecția verticală a energiilor melosului inițial în scriituri predominant diafonice amintește de începuturile polifoniei (cu aluzii mai întii la „ison“ și „organum“, mai apoi la „canon“, „imitație motivică“ și „coral“, cu paralelisme melodice ce te duc cu gîndul la „cantus gemellus“ sau „faux bourdon“). Și acestei originale evocări a devenirii plurivocale dimensiunea armonică îi acuză și mai mult intenționalitatea și complementaritatea echilibrului formal; prin minima deplasare a centrilor tonali în *Menuet* (unde armonia capătă astfel o savuroasă tentă arhaică) și compensator, prin maxima tensionare a arcurilor melodice în *Preludiu*, (ce parcurge dealtfel cu destulă îndrăzneală în acel început de veac XX — în două serii perfect egale și simetrice, cu sensuri contrare, întii ascendent, apoi descendent, — întreg ciclul celor 12 cvinte!⁴⁾

Toate aceste amănunte își dezvăluie însă deplin semnificația în plastica organizării sonore a întregului diptic, ascendentul liniar al gîndirii muzicale reflectîndu-se din capul locului în chiar alcătuirea formației orchestrale; din instrumente eminamente cantabile (cornii sînt aici organic integrați duxtorului de suflători tocmai prin calitățile lor melodice), sau abil convertite la o funcționalitate asemănătoare (cum este cazul timpanilor cu ale lor simple și

4) Este chiar interesant de remarcat că vectorii celor două fraze melodice do — fa diez și sol — re bemol, (pentru amatorii de date exacte, fiecare de cîte 47 măsuri, separate de o măsură pauză), prefigurează prin bipolaritatea lor funcțională o gîndire armonică bazată pe axe și secțiuni tonale la care va ajunge mult mai tîrziu — și pe cu totul alte căi — un Bela Bartok; cel ce după mai bine de trei decenii de la apariția *Preludiului* enescian va adopta un traseu asemănător (al cuvintelor ascendente și descendente pentru a culmina pe intervalul de cvartă mărită, de maximă tensiune față de tonul de bază), — evident cu alte semnificații, cu evoluție simultană și într-o scriitură întens cromatizată — în prima parte a *Muzicii pentru coarde, percuție și celestă*.

duble pedale, cu discrete pulsații ritmice).⁵⁾ *Preludiul* este conceput în lumea timbrală omogenă a instrumentelor cu coarde tocmai pentru a pune în valoare energiile vigurosului unison și în același timp pentru a menaja prețioasele resurse cromatice ale duxtuorului instrumentelor de suflat, necesare reliefării noilor profiluri ale limbajului din *Menuet*. Abila insinuare a valorilor timbrale în gradualul proces de degajare a planurilor polifone (grefat aici pe același comp scnor al corzilor ce printr-o elaborată scriitură convertesc latențele armonice ale *Preludiului* într-un convergent flux melodic asemănător unui amplu „cantus firmus“) nu contrazice însă niciodată unitatea sonoră, eleganța desenului, noblețea și fluența discursului.

Suita a II-a pentru orchestră a avut — poate mai mult ca oricare altă lucrare simfonică anterioară — o influență covârșitoare în clarificarea contururilor principale ale gândirii orchestrale enesciene, așa cum vor putea fi întâlnite în partiturile ulterioare acestui opus 20.

Atras prin afinități structurale de echilibrul conceptual ce a patronat întreaga epocă de glorie a polifoniei instrumentale, George Enescu realizează aici (oarecum în continuarea și întregirea intențiilor din *Suita opus 9*) unul din cele mai impunătoare edificii sonore născute sub semnul acestei retrospectivă stilistice, mai ales datorită exemplarei stăpîniri a facturii orchestrale polifonice. Mai mult chiar — și spre deosebire de *Suita I-a*, în care preocuparea era de ordin sintactic — *Suita a II-a* vizează o cuprinzătoare sinteză a principalelor tipuri de scriitură orchestrală polifonică și armonică ce puneau — în acel secol XVIII — bazele muzicii simfonice clasice. Astfel, dacă momentele interioare ale ciclului amintesc de jocul alert al *Concertoului grosso* italian, de eleganța vechilor arii și dansuri franceze sau de fastuoasele gesturi händeliene, părțile extreme polarizează toate aceste caracte-

5) De altfel, Enescu va confirma atenta privire a inventarului instrumental la ideea componistică (urmărită cu aceeași consecvență dar poate nu cu același har) și în celelalte părți ale suitei: va folosi 4 corni și mai ales harpa pentru a sublinia factura armonică și alura baladescă a părții a III-a — *Intermede* — (unde continuă epopeea graiului muzical cu „monodia acompaniată“), va întregi compartimentul alăturilor și va extinde percuția restrucurind scriitura orchestrală în dinamicul *Final* — clădit în mare parte pe principiul generator de energii cinetice al „basului ostinat“.

Indiferent însă de valoarea intrinsecă a secțiunilor finale (mai ales comparativ cu dipticul inițial), problematica întregii *Suite I-a pentru orchestră* (aceea a ontogenezei gândirii polifonice primare, de la monodie la formele simple dezvoltătoare) rămîne un document — în felul său unic — de cuprindere sintetică și magistrală punere în pagină orchestrală a principalelor modalități de exprimare proprii acestei concepții creatoare aflate la temelie muzicii europene, depășind cu mult semnificația unei simple incursiuni stilistice sub convenționala manșetă a aceluși atît de agreat „neo“, (aplicat în general cu destulă ușurință — din pură comoditate — unui asemenea demers).

teristice concepții orchestrale în două complexe construcții sonore cu fizionomii distincte: *Finalul*, ce deplasîndu-și centrul de greutate către dinamica armonică și ritmică se apropie oarecum de granițele clasicismului timpuriu și complementar, cu puternic ascendent liniar, *Uvertura*, care demonstrînd în chip strălucit virtuozitatea conducerii vocilor reale în multiple polifonii orchestrale, poate fi considerată o replică demnă de monumentalele pagini ale lui Bach din *Magnificat*, *Missa în Si* sau *Oratoriul de Crăciun*.

Dincolo însă de aspectul valoric, asimilarea datelor esențiale ale acestei scriituri (ce presupune, pe lîngă rigoare stilistică, în primul rînd suplețe a articulațiilor în desfășurările sonore simultane și succesive pentru a permite liberă mișcare a vocilor în toate registrele) a contribuit în mare măsură la deplina emancipare a mobilității fanteziei orchestrale enesciene, eliberînd-o de ultimele aspecte rigide ale ritmului și statice ale armoniei — figurative sau acordice — prezente încă în *Simfonia a II-a*. Și roadele imediate ale acestei fructuoase experiențe se arată din plin în paginile *Simfoniei a III-a*.

*

Pentru Enescu, *Simfonia a I-a* însemnat întotdeauna vastul cîmp operațional în care și-a lansat toate forțele imaginației sonore în urmărirea unor temere aventuri componistice, ce trebuia să împace mari elanuri constructive cu meditații și confesiuni grele de sensuri.

În primele două *Simfonii*, unde atenția este aproape exclusiv concentrată în direcția discursivității dramatice de tip dezvoltător-romantic, factura orchestrală — deși cu unele tentative de evadare din aceste limite (în special în perimetrul temelor secunde din primele părți și în mișcările lente ale ambelor lucrări) — rămîne totuși integrată temeinic și cu exemplară siguranță acestei discipline mentale, fără să ofere astfel optice precise a cercetării întreprinse aici date noi și semnificative. În *Simfonia a III-a* însă se operează o capitală mutație în gîndirea orchestrală enesciană, paginile impresionantei lucrări fiind nu numai un fericit loc de întîlnire al particularităților de concepție și factură semnalate pînă acum, dar și cadrul în care se conturează noi argumente ale graiului orchestral al compozitorului.

Asistăm de fapt aici la o acută confruntare între temperamentală voluptate sonoră a lui George Enescu și voința sa din ce în ce mai fermă de esențializare a expresiei, amploarea dezbaterilor și profunzimea prefațurilor fiind măsurate deopotrivă de extinsul aparat instrumental înscris în partitură (și intens solicitat), cît și de accentuata tendință de reducere a

spectrului dinamic și a spațiului sonor,⁶⁾ de regruparea permanentă a scriiturii pentru a face loc treptat transparenței camerale.

Totala identificare a generoasei invenții orchestrale cu sensurile subtile ale substanței muzicale, osmoza profundă, stimularea reciprocă între idei și manifestarea ei concretă, atinge una din cele mai înalte cote enesciene. Evident, repulsia structurală a compozitorului față de tot ce este exterior și facil se citește ușor în faptul că dimensiunile constructive și încordarea emoțională nu au proiectat resursele sonore considerabile ale ansamblului vocal-instrumental (de proporții neobișnuite) în grandios, necum în grandilocvent. Ceea ce a finalizat însă atât de magistral condensarea desfășurării de forțe și valori instrumentale-timbrale în matca expresiei prin excelență meditativă, interiorizată, a fost fără îndoială acea artă consumată a exploatarea intensive, nu extensive a acestor resurse, artă pe care Enescu se arată a fi de-acum înainte — și încă într-o manieră originală — perfect stăpîn.⁷⁾

6) ...parametri constitutivi oricărei construcții sonore, dar în care se răsfrîng acum — cu claritate — liniile directoare ale maturei concepții orchestrale enesciene.

Mă refer aici mai puțin la diversitatea succesivă și simultană a nuanțelor dinamice, — (doar un aspect al pilduitoarei precizii de notație a compozitorului), — ci la faptul că pentru Enescu intensitatea este din ce în ce mai mult o funcție subtilă a expresiei, *fortele* său fiind mai mult de calitate și mai puțin de cantitate sonoră. Iar atunci cînd densitatea grafică o presupune pe cea din urmă, sonoritatea globală nu este niciodată distorsionată, grație meșteșugului sigur în angajarea neagresivă a instrumentelor, în utilizarea unor registre cu mari posibilități expresive dar cu scăzut potențial sonor, în evitarea suprapunerii vibrațiilor ample și mai ales nedefinite ale percuției.

Aceeași limitare selectivă (de data aceasta în ceea ce privește spațiul sonor în care-și poartă discursul simfonic) o practică Enescu, amintindu-și — cu timpul din ce în ce mai des — că Bach sau Händel puteau imagina mari drame muzicale într-un ambitus orchestral sensibil apropiat celui al vocilor umane; atunci cînd concentrează complexe existențe sonore într-un mediu — grav orchestral, cînd împletește filioanele esențiale ale muzicii sale în acel loc comun al randamentului expresiv optim al majorității instrumentelor cantabile. Departe de a-și îngădi mobilitatea fanteziei în toate registrele orchestrei (demonstrată spectaculos mai ales în suprafețele emnamente dramatice din *Simfonia a III-a*, *Oedip* sau *Uvertura de concert*), totuși, acestui intim cadru orchestral preferă Enescu să-i încredințeze cele mai consistente trăiri din *Suita a III-a*, *Oedip*, *Vox Maris* sau *Simfonia de cameră*.

7) Nu poate fi vorba aici de un tribut dat gigantismului sonor ce-a marcat multe pagini din primele decenii ale secolului, (tribut pe care un Arnold Schönberg l-a plătit din greu în *Gurrelieder* din tinerețe).

Atitudinea enesciană față de masa sonoră este poate mai apropiată de cea a lui Strawinski din *Sacre du printemps* sau *Les noces*, cu deosebirea fundamentală că magicianul rus îi fructifică în primul rînd forța de șoc, în timp ce poetul Enescu calitatea. Că dilatarea sursei fonice în *Simfonia a III-a* nu are o rațiune cumulativă (ca în *Sacre*) ci una mai

Tot în paginile celei de a treia Simfonii, densele conduite melodice enesciene capătă și mai mult valoarea unor argumente de bază ale discursului muzical, beneficiind din plin de dislocarea metodică a verticalității armonice și dispersarea energiilor ei funcționale tocmai în ample deveniri melodice, de convertirea convenționalității ritmice într-o remarcabilă suplețe de articulare în timp.

Acestea sînt doar cîteva din caracterele cele mai clare ce fac ca aproape întreaga grafie a *Simfoniei a III-a* (și dealtfel a majorității paginilor simfonice și vocal-simfonice ulterioare) să aibă aspectul specific al gîndirii orchestrale enesciene deplin conturate: acela al unei relativ mari densități și aparent diversități de faptică sonoră simultană, ai căror vectori expresivi converg însă — datorită viziunii globale, sintetice — într-un complex cînt orchestral ce se reclamă cu insistență de la categoria univocală, a monodiei.⁸⁾

*

Ascendentul reflexiv asupra dramaturgiei sonore — chiar atunci cînd este chemată să talmăcească mari încordări expresive, — do-

degrabă analitică, — fiecare familie instrumentală, implicit întregul organism orchestral mărindu-și considerabil în primul rînd diapazonul și suplețea expresiv cromatică și cu totul secundar potențialul dinamic, — o mărturisește (printre altele) reclamarea instrumentelor oarecum de excepție în orchestra curentă, precum tubele tenor, corneții și mai ales trombonul cu pistoane. Nu atât pentru volumul primelor, nici pentru agilitatea spectaculară ce le recomandă pe cele din urmă (totuși, trompetele și trombonii cu culisă sînt puși — în general — la cazne mai grele) ci îndeosebi pentru particularitățile lor expresiv-timbrale. (Așa de pildă, tubele tenor asigură o tranziție mai firească între corni și registrul grav al trombonilor sau al celorlalte tube; trombonului cu pistoane îi sînt încredințate — în partea centrală, pe alocuri chiar în final — cu evidentă preferință anumite desene motivice cantabile, după cum — nu fără intenție precisă — intrarea în scenă a corneților se face — în aceeași parte secundă — tocmai prin deformarea caustică a uneia dintre ideile de bază ale Simfoniei; sau inserarea discretă a orgii în final, cu funcționalitatea sobră a unui „alter ego“ al vocilor umane, fără să cedeze tentației de a dialoga de pe poziții de forță cu ansamblul orchestral).

8) Este și motivul ce mă face să privesc o anumită zonă din *Vox Maris* (cuprinsă între paginile 16—20, — „a tempo più animato — tranquillo“ — din partitura apărută în Editura Uniunii Compozitorilor din R.S.R.), ca fiind întrucîtva străină acestei exprimări epurate de elemente discursive, exprimare ce traversează dealtfel (și cu atât mai) superb restul acestui poem opus 31. Există acolo o scriitură figurativ-armonică de obârșie impresionistă, cu specifice marșuri armonice, ce face dificilă (și prin pulsația ritmică exterioară) recunoașterea facturii orchestrale enesciene din deceniile III—V atât în desenul fiecărei partide sau grup instrumental cît mai ales în întreaga punere în pagină, ținînd mai degrabă de unele formule mult anterioare. Cu tot riscul impietății, îndrăznesc chiar să cred că tocmai aceste pagini ar mai fi reținut poate încă atenția îndelung răbdătoarei șlefuirii a exigentului muzician.

mină încă mai autoritar (deși într-o manieră cu totul aparte) partitura operei *Oedip*.

Problematica componistică însăși, guvernată de semnificațiile subiectului literar (răsfirte în formația clasică a lui George Enescu prin reducerea gesturilor muzicale la esențial, chiar la arhetipuri cu valoare simbolică, în timp ce pentru plasticitatea concretă a imaginației sale sonore a însemnat mularea cât mai fidelă a plâsmuirilor vocal-instrumentale pe sensurile active, imediate ale cuvântului — explicit formulate sau numai sugerate de planurile ascunse ale acțiunii dramatice), în același timp tehnica constructivă bazată deopotrivă pe interferența leitmotivelor ca și pe deschise desfășurări simfonice, au condiționat fizionomia sonoră, scriitura întregului ansamblu vocal-orchestral.⁹⁾

Prezența în prim plan a vocii umane a determinat totodată evaluarea și dozarea atentă a tuturor componentelor graiului muzical angajate în fiecare moment, mai ales a celor de natură timbral-instrumentală. Așa se face că nici una din paginile impunătoarei lucrări dramatice nu atinge gradul de complexitate a țesăturii orchestrale întâlnite curent în *Simfonia a III-a*, în *Vox Maris*, sau mai târziu în *Uvertura de concert*. Este o degajare voită a cîmpului sonor orchestral în care se înscriu cu mai multă pregnanță sensurile verbului și durele profiluri ale tragediei antice.

Departate de servituțiile discursivității orchestrale de tip dezvoltător (impuse uneori de marile arcuri formale, simfonice), cu atât mai mult de tentațiile gesturilor sonore exterioare (frecvente în muzica de operă), Enescu forează adinc în straturile ascunse ale sensibilității sale, desăvirșindu-și aici marea sa artă a plasticității desenului instrumental și a distilării expresiei cu ajutorul individualităților tim-

9) Grăitor pentru funcția superior formativă a textului literar este și faptul că — tocmai pentru a face posibilă absorbția rezonanțelor cuvîntului în muzică, — în depănarea liniilor vocale ale personajelor (soliști sau cor) nu se realizează practic niciodată suprapuneri de tipul duetelor sau ansamblurilor specifice genului, ci doar dialoguri cu fraze riguros delimitate. Chiar scriitura corală (cu excepția scenei gloriificării lui Oedip din actul II, unde de altfel, textul nu are decît o funcție pur dinamică, cumulativă și unde însăși rațiunea scenică cerea o tratare diferențiată, cu potențări polifonice ale masei corale în mișcare) este eminentamente omofonă. De altfel această opțiune pentru expunerea simplă și clară a hieratismului literaturii clasice a dus la structurarea sobră, predominant omofon-armonică a întregului limbaj muzical din *Oedip*, în care polifonia reală pare a juca un rol adiacent. Este și ceea ce singularizează acest statuar opus 23 în contextul creației simfonice de maturitate a compozitorului, în general puternic marcată tocmai de densitatea și în același timp suplețea facturii multivocale în care se întrepătrund funcționalități liniare, armonice și ritmice.

brale; poate una din cele mai prețioase unelte componistice cu care pătrunde în sufletul personajelor, mai apoi — în primele patru părți ale *Suitei „Săteasca“* — în lumea cu tainice unghere ale amintirilor din copilărie, pentru ca tot cu ajutorul ei să-și moduleze ultimele confesiuni în *Simfonia de cameră*. Corpul sonor al Oedipului enescian apare astfel ca o cuprinzătoare sinteză între liniile mari ale facturii orchestrale vocal-simfonice, oratoriale și diferențierea timbrală maximă specifică gîndirii analitice, camerale, punerea în pagină făcînd apel constant și organic la voci soliste în toate compartimentele instrumentale, cu osebire în cel al coardelor cu arcuș

Orchestra simfonică la George Enescu nu se constituie niciodată din preocupări pentru insolit, pentru asamblări ostentativ particularizate, ci mai degrabă din nevoia imperioasă de a avea permanent la îndemînă tot ce i-ar putea fi de folos în consemnarea — în general cu lux de amănunte — a mereu activei sale fantezii sonore. (Nu numai că nu omite niciodată — total sau parțial — vreunul din grupurile instrumentale de bază, dar manifestă chiar o tendință constantă de îmbogățire a aparatului sonor clădit pe osatura romantic-impressionistă). Originalitatea graiului orchestral enescian rezidă astfel — în mare parte — și în perfecta conciliere (chiar contopire) în albia cantabilității atotsintetizatoare a atîtor vibrații timbrale și tehnici de emisie sonoră eterogene din marele ansamblu instrumental (uneori și vocal), în care — cu surprinzătoare receptivitate — sînt integrate, ori de cîte ori dramaturgia sonoră o cere, cam tot ce la acea vreme i se putea oferi drept sursă fonică omologată orchestral.

Dominanta liniară a operat ierarhizări de valori în acest total cromatic orchestral, favorizate fiind familiile instrumentale datorite în special cu virtuți melodice.¹⁰⁾ Fără să se poată vorbi de impermeabilitate față de transfigurările sonore propuse de practicienii muzicii de jazz, față de nebănuitele (pînă atunci) disponibilități tehnice și expresive ale multor instrumente emancipate spectaculos printr-un comerț intens cu libertatea de spirit, cu u-

10) Una din abilitățile facturii orchestrale enesciene apare în sensibila convertire la liniarismul generic pînă și a unor voci în general refractare acestui mod de exprimare. Amintesc numai cazurile oarecum limită, precum funcționalitatea timpanilor din atîtea pagini (în special din primele două părți ale *Suitei I-a opus 9*) sau a percuției (în ultimele măsuri din *Vox Maris* și din multe altele din *Oedip*).

morul acestei arte,¹¹⁾ (din care dealtfel avangarda pariziană a timpului s-a înfruptat fără rezerve și care-au fecundat benefic compoziția muzicală până în zilele noastre), totuși, sobrietatea compozitorului a preferat să-și extragă diversitatea impresionantă a argumentelor sonore, a esențelor... „cu gust mereu schimbător“... în mare parte din rezervele inepuizabile (pentru el) ale instrumentelor cu coarde și de suflat.

Alchimia timbrală enesciană (îndelung elaborată și de mare rafinament, dar totdeauna cu totală acoperire emoțională) trădează chiar unele preferințe pentru vibrații, registre sau densități, semnificative mai ales în contextul gândirii orchestrale a compozitorului din această ultimă perioadă. Instrumentelor cu arcuș (în general principale purtătoare de cuvânt) le sînt acum din ce în ce mai frecvent investigate modalitățile de emisie sonoră ce le plasează mai ușor în sfera sugestiei: sunetele armonice, registrele mate ale corzilor mediane, atacurile moi și fluide, etc. Instrumentele de suflat își caută un nou echilibru cu gesturile mai discrete, cu sonoritățile mai transparente ale corzilor, dar mereu prin tonuri lipsite de agresivitate, care le accentuează și le personifică considerabil consistența expresivă: registrul grav al flautului, (de o densitate aproape patetică și care sub pana lui Enescu acoperă o multitudine de stări, de la pastoral la tragic), sau registrele armonicele superioare ale oboiului, cornului, saxofonului (în *Pîrîu sub lună*), detimbrate, purificate de senzualitate concretă, învăluite într-o deosebită aură poetică.¹²⁾

11) Aceste categorii timbrale iau bineînțeles parte activă la ospățul sonor al muzicii orchestrale enesciene, însă în doze judicioase controlate de sensul și ținuta fiecărei acțiuni componistice. Enescu nu ezită să folosească sursele cele mai încărcate de aluzii concrete, precum mașina de vînt sau de tunet, pistolul, (fără a mai pomeni de altele mai puțin agresive), pentru a acuza intenționalitatea precisă a dramaturgiei sonore (sau pentru a o compensa cu sens programatic), în *Oedip, Vox Maris, Suita „Săteasca“*; confruntările și meditațiile sale pur simfonice (chiar în secvențe acut tensionate) fac totuși un apel în general rezervat (și doar) la inventarul percepției și instrumentelor de culoare deja încetățenite în orchestra impresionistă (excepție fac — într-un fel — doar armoniumul și orga). La fel cu alăturările propriu zise, mînuite cu remarcabilă dezinvoltură — precum trompeta în *Simfonia de cameră*; însă, atît trompeta cît și trombonul enescian își păstrează în linii mari noblețea expresiei și funcționalitatea cromatic-dinamică mai reținută, puținele incursiuni în zona sugestiei directe (părțile a II-a și a III-a din *Suita „Săteasca“*) îndreptățindu-le prea puțin să rivalizeze cu importanța și mobilitatea — de exemplu — a partidelor rezervate cornului. Același grijă pentru menajarea timbrului specific al saxofonului încărcat de senzualitate, de care însă intuiția plastică a muzicianului nu putea să lipsească presimțirea — din actul II — și apoi revelația tragică — în finalul actului III — a incestului (*Oedip*), ca și — (la polul opus) — amintirea parcă gîtuită de emoție, a pîrîului din livada natală (*Suita a III-a pentru orchestră*).

12) Și exemplele ar putea continua dacă aceste pagini nu și-ar fi propus dintru început concen-

O mențiune specială merită prezența pianului în recuzita tuturor lucrărilor orchestrale ale lui George Enescu, începînd cu secțiunea concluzivă a finalului *Simfoniei a II-a* (unde de altfel își și revendică un plasament privilegiat pentru a-și reliefa vocea aproape solistică). Cu o diversitate de scriitură și cu o pluralitate funcțională în țesătura orchestrală mergînd de la simpla dublare a altor trasee instrumentale pînă la individualizarea participării, integrarea desenului pianistic autonom și atît de specific compozitorului, atîngînd un înalt grad de măiestrie în *Suita „Săteasca“*, în *Uvertura de concert* și bineînțeles în *Simfonia de cameră*.

Dimensiunile reale ale acestei complexe timbrologii pot fi descifrate însă deabia în multiplicarea perpetuă a subtilităților cromatice în dublaje, mixturi, etajări de tot felul, în interferența lor în creionări adiacente sau în atît de originalele intrări și ieșiri în și din fraza muzicală (articulate și decalate după o logică străină oricărei rigidități a decupajului formal), într-un cuvînt, într-o mare varietate de soluții sonore compuse din mereu alte unități timbrale, rod al capacității cu care gîndirea orchestrală a lui Enescu a fost fericit înzestrată, de a fi fundamental sintetică în timp ce activ analitică.

trarea atenției asupra aspectelor generale ale compoziției sonore în muzica lui George Enescu și cu totul marginal asupra trăsăturilor amănunțite de penel. Am amintit de fapt aici doar cîteva (adevărate) cărți de vizită ale unui savuros dialect timbral ce ar merita cu prisosință un studiu aparte.

Pentru a rămîne în ordinea de idei schițată pînă acum, este poate mai instructivă o privire asupra evoluției în timp a glasurilor instrumentale pe care Enescu și-a sprijinit (în primul rînd) gîndirea sonoră.

Orchestra de coarde pare să fi avut o existență destul de zbuciumată în căutarea unei căi de integrare a retorice — pe care a considerat-o o vreme principala sa calitate — în expresia concentrată, primordială introspectivă a muzicii enesciene. (Este un drum lung parcurs de la ambițioasele elanuri din *Octet* și *Simfonia I* la sublimarea încărcăturii emoționale din *Oedip*, din evocarea casei părintești în *Suita a III-a*, fără a mai pomeni de strania discreție din *Simfonia de cameră*, drum jalonat firește de anticipări și nostalgii).

Cu totul altele sînt însă raporturile compozitorului cu lumea instrumentelor de suflat, cărora le-a descoperit mult mai de timpuriu tonurile și lungimile de undă expresive corespunzătoare simțirii sale, punîndu-le de atunci consecvent în valoare în toate lucrările sale orchestrale. Dacă nu atît de ușor de recunoscut (și de caracteristică) în tratarea trompetelor sau trombonilor, această permanență este cu atît mai evidentă în ceea ce privește instrumentele de suflat din lemn și cornii. Astfel, relieful timbrale specifice semnalate în opusurile tîrzii (registrele vibrante ale flautului, oboiului, cornului, la care s-ar putea adăuga versatilitatea în special combinativă a clarinetului și fagotului) sînt în fond (și în mare parte) cele afinmate cu deosebită vigoare încă din paginile *Dixtuorului opus 14*. Curios, totuși nu atît cvintetul de coarde al compozitorului-violonist, ci mai mult cel al suflătorilor (înscris în îndrăgitul *Dixtuor*) pare să asigure unitatea stilistică sonoră a întregii creații orchestrale a lui George Enescu!

Ar fi dificil de constatat în cronologia o-pusurilor orchestrale enesciene modificări substanțiale ale echilibrului funcțional dintre marile categorii timbrale ale ansamblului orchestral, revizuirii sistematice, evolutive ale preferințelor cromatice, cu atât mai mult cu cât nerepetabilitatea problematică a fiecărui demers componistic s-a răsfrînt direct în unicitatea lor plastică. Totuși, nu mă pot împiedica să remarc că unele particularități ale sensibilității sonore a lui George Enescu ca-

pătă în *Simfonia de cameră* o semnificație aproape simbolică. Asemenea lui Oedip din ultimul act, muzicianul se retrage aici în lumea contemplativă a intenselor vibrații interioare, arcușele — ce l-au purtat de atîtea ori pe culmile marilor sonorități orchestrale — asistînd parcă resemnate la destăinuirile grave, încredințate — de data aceasta — aproape exclusiv instrumentelor de suflat și pianului, voci cărora le-a păstrat dealtfel toată viața o afecțiune constantă.

CREAȚII

Simfonia a II-a de Anatol Vieru

de Luminița VARTOLOMEI

Nu știu dacă există, în creația contemporană românească, o altă lucrare a cărei analiză să fie atât de stringent necesară : necesară pentru a o cunoaște, înțelege și aprecia așa cum este în realitate și nu așa cum pare ea unei urechi cît de avizate și la o audiere cît de atentă. Într-atît de categorică este aici ruptura între esență și aparență — între esența gândirii componistice și aparența înfățișării ei sonore — și într-atît de derutantă este această ruptură încît reacția pe care a provocat-o prezentarea *Simfoniei a II-a* la București (de către orchestra Radioteleviziunii dirijată de Ludovic Baci, la 27 martie a.c.) a fost una extrem de contradictorie. Compozitorul s-a văzut dintr-odată adoptat cu entuziasm de către cei ce pînă deunăzi îi reproșau un pretins „avangardism extremist“ și privit cu suspiciune de aceia care îi admirau tocmai neobositul spirit novator. Bazate pe aceeași impresie auditivă generată de : aspectul preponderent consonant al verticalității ; primatul melodiei de tip cantabil, diatonică în genere ; claritatea suprapunerii planurilor discursului și, de aici, reliefu domol, neaccidentat, desfășurat pe suprafețe întinse ; unele similitudini cu sonoritățile tipic ceikovskiene ori prokofieviane — cele două atitudini sînt la fel de *nefondate*, din moment ce ignoră măsura în care Anatol Vieru rămîne aici credincios principiilor și metodelor *sale* de creație, dezvoltîndu-le cu ireproșabilă consecvență. *Simfonia a II-a* este în fapt un fascinant paradox muzical, prin care, asumîndu-și riscul de a fi

acuzat a se fi reîntors pe căile bătătorite ale neoclasicismului, compozitorul demonstrează că în esența sa structuralismul nu este indisolubil legat de arsenalul agresivității sonore moștenit de la expresionism, extins și intensificat apoi la maximum, ci este liber să înalțe, cu aceleași procedee de construcție pe care le-a mai utilizat dar alegîndu-și materialele din sfera celor neglijate (dacă nu chiar abandonate) în ultimele decenii, edificii la fel de trainice, în care să domnească ordinea, simplitatea și transparența. Este poate cea mai autentică interpretare creatoare a cunoscutei aserțiuni schönbergiene cu privire la cantitatea de muzică bună, de muzică nouă ce se mai poate încă scrie într-un simbolic *Do major*, căci ilustrează faptul de netăgăduit că modernitatea în adevăratul sens al cuvîntului nu trebuie confundată cu (mai bine zis redusă la) ineditul sonor, de cele mai multe ori șocant, ci înțeleasă ca o contemporaneitate de gîndire, deschisă către viitor.

La o primă abordare, *Simfonia a II-a* se dezvăluie drept o construcție de tip clasic, în trei mișcări executate fără întrerupere : părțile extreme, relativ dense și agitate, îmbrățișează o suprafață netedă și calmă. Prima mișcare apare în întregime drept un *vals* (de tip mahlerian, sau mai degrabă ceikovskian — dacă avem în vedere ritmul caracteristic de 5 optimi, dispuse — 3+2 — vezi ex. 2), expus de corzi, mereu întrerupt (într-o manieră ce-l amintește pe Berlioz) de intervențiile celorlalte instrumente, organizate în cîteva grupuri — fiecare avînd replica lui, pe care o rostește mereu într-alt fel. (Două dintre replici se disting, impunîndu-se în mod deosebit grație ritmului lor pregnant : vezi ex. 4 și — mai ales — ex. 5). Aglomerîndu-se și rarefiîndu-se capricios, datorită periodicităților diferite, intervențiile acestea creează iluzia accelerării și încetinirii alternative, neritmice a curgerii discursului muzical — ceea ce l-a determinat pe autor să denumească partea I-a a *Simfoniei* cu termenul medical care definește un fenomen similar : *Tachycardie*.

Partea mediană, intitulată *Psalm*, este un amplu coral intonat de corzi, peste care se suprapun (într-o rețea la fel de capricios dis-

pusă ca și replicile ce bombardau valsul primei mișcări, dar mergînd aici către o progresivă aglomerare de evenimente) intervențiile suflătorilor și ale unui compartiment de percuție extrem de bogat, de multicolor. Relațiile armonice între trisonurile majore ce compun, fără excepție, coralul; dinamica gen „maree” — aș denumi-o (flux-reflux; intensitate ce palpită crescînd și scăzînd alternativ, cu fiecare acord; respirație cînd accelerată, cînd încetinită, în funcție de durata inegală a acordurilor respective); în sfîrșit, *tremollo-ul* de corzi, a cărui frecvență sporește treptat (pînă la generalizare) pe parcursul mișcării — toate acestea sugerează o atmosferă profkofieviană.

Ultima parte, desfășurată pe fondul unei succesiuni de pedale de trison major, este un *scherzo* energic care se dizolvă progresiv, în evenimente izolate, de colorit, pe măsură ce din registrul grav se înfiripă și urcă o melodie înfinită, de tip wagnerian: este *Melodia descătușată*, aceea care dă titlul finalului *Simfoniei*.

Desigur, chiar la o asemenea abordare din exterior a lucrării, nu poate scăpa nimănui dialectica ei unitate de structură. În toate cele trei mișcări, discursul este distinct constituit din *fond* și *evenimente* sonore. Discontinuu în prima parte (valsul întrerupt), fondul este perpetuu în următoarele și — mai mult încă — țesut, în ambele, din trisonuri majore. În vreme ce fondul este încredințat întotdeauna corzilor, avînd o cromatică relativ uniformă, evenimentele viu (violente chiar) colorate se manifestă prin intermediul suflătorilor și percuției. Este evidentă, în plus, relația de simetrie între părțile extreme, realizată prin utilizarea melodiei ca element de bază al discursului: permanent fragmentată în prima mișcare, linia melodică se încheagă din neant pe parcursul finalului — întreruperile ei fiind din ce în ce mai rare și mai scurte, pînă la deplina impunere a caracterului continuu și infinit. Caracter ce reprezintă de altfel întreagă această muzică, fiind un gen de emanație superioară a spiritului variației continue ce, într-un anume sens, domnește asupra partiturii, determinînd economia (parcimonie, am putea spune chiar) informației și reflectîndu-se în subtilitatea evoluției acesteia printr-o metamorfoză lentă, ce exclude șocul surprizelor. Rezultă de aici o impresie ușor statică, ce-și revendică autenticitatea de la sentimentul foarte românesc, miortic, al spațiilor largi lin ondulate; creată — neașteptat — în ciuda sau tocmai grație frecvenței considerabile cu care se succed (și se suprapun) un număr limitat de evenimente, această impresie diferă esențialmente de aceea produsă (prin procedee specifice fiecărui autor), în paginile corespondente întîlnite în creația lui Corneliu Dan Georgescu, Ștefan Niculescu ori Aurel Stroe.

Dincolo de aceste considerații ce se impun încă de la o primă audiție a lucrării, pătrunde-

rea în laboratorul de creație al compozitorului dezvăluie însă adevăratele rațiuni profunde ale organicității amplului mesaj muzical pe care *Simfonia* aceasta îl constituie, rațiuni ce justifică totodată existența ei în seria evolutivă a operelor lui Anatol Vieru. Înrudită cu *Sita lui Eratostene*, *Clepsidrele* sau cele *Patru unghiuri din care am văzut Florența*, *Simfonia a II-a* este construită în primul rînd pe principiul de „sîtă”: diferitele structuri sînt asimilate numerelor prime, iar apariția lor în cadrul discursului corespunde celeia a numerelor respective, a multiplilor sau puterilor acestora (după regula pentru care, de la caz la caz, autorul optează) în șirul numerelor naturale. (Cum e și firesc, corespondența între structuri și numere este astfel legiferată încît frecvența structurii să fie invers proporțională cu gradul ei de insolit). În al doilea rînd, periodicității de *aparitie* a structurilor i se adaugă o periodicitate de *variație* a lor: bazate pe cite un șir de sunete infinit, periodic, structurile sînt obligate să-și parcurgă fiecare neîncetat șirul — dimensiunile diferite ale perioadelor șirurilor determinînd astfel suprapuneri mereu diverse ale unor „bucle sonore” în continuă rotație. În al treilea rînd — și aici particularitatea, nota originală a *Simfoniei a II-a* — întregul material sonor este generat de intervalul de *cvintă perfectă* (din care derivă șirurile melodice amintite) și de *trisonul major* (ce constituie „subiectul”, celula germinativă a părții centrale și totodată fondul, „decorul” celei finale); sînt elemente a căror ascendență nu trebuie căutată (în cazul de față) în sistemul tonal, cu a cărui funcționalitate muzica aceasta nu are nimic comun (decît, cel mult tangențe de efect sonor cu totul întîmplătoare, ci în originea (comună) acustică: rezonanța naturală. Este limpede deci faptul că dacă Anatol Vieru, în loc să opteze pentru zona primelor șase armonice, și-ar fi ales elementele generatoare dintr-o secțiune superioară a șirului lor — dacă, să spunem, ar fi ales în locul *cvintei perfecte* pe cea micșorată și în locul *trisonului major* pe cel micșorat — tenta sonoră, expresivă a discursului construit cu exact aceleași metode ar fi fost cu totul alta, incomparabil mai sumbră și tensionată. Se impune deci, în mod firesc, o concluzie: compozitorul, asemenea mai tuturor simfoniștilor de amploare și profunzime pe care arta sunetelor i-a dat, a simțit nevoia unui moment de popas în zonele senine, luminoase și elevate, înainte de a se adînci din nou în încheștarea frămîntărilor dramatice.

Iată în rîndurile ce urmează, cîteva detalii tehnice ale partiturii menite să exemplifice demonstrația de mai sus.

Partea I („*Tachycardie*”). Scrisă în 2/4 (părtimea = 104) se întinde pe 256 de măsuri. Compusă prin jocul a 9 structuri.

Structura 1: melodia viorilor prime, bazată pe un șir modal, infinit, periodic (cu perioada de 288 de sunete), în care totalul cro-

matic apare dispus în secțiuni de cite 12 sunete (cu caracter modal, fără excluderea repetării — chiar și alăturate — de sunete). Șirul este utilizat prin secționarea în fragmente scurte (6—7, pînă la 12 sunete, organizate în 1—2 măsuri), separate prin pauze egale ca dimensiune sau mai mari (3—4 măsuri). Formula cea mai frecventă este mai întii: un fragment de 2 măsuri, urmat de 3 măsuri pauză; spre mijlocul părții raportul se inversează, iar către sfîrșit se produce un proces de rarefiere, pauzele extinzîndu-se pînă la 8 și chiar 13 măsuri.

Respectarea curgerii șirului nu este absolutizată: uneori un fragment începe cu nota finală a celui precedent, repetîndu-se astfel un element din șir. Începînd de la măsura 67, șirul este expus de către viorile prime în colaborare cu cele secunde; de la măsura 160, viorile secunde se divizează, participînd la expunerea polifonică a șirului, în timp ce viorile prime intonează pedale, întrerupte uneori de frînturi de melodie, alteori difuzînd în conglomerate armonice, prin divizarea progresivă a partidei (fenomenul coincide cu acela de rarefiere amintit mai sus, și cu unul de colorare a sonorității: *col legno, tremollo*).

Interesant este faptul că această structură, ce constituie melodia valsului, nu are cîtuși de puțin caracterul acestui dans; scrisă invariabil în 2/4



ea sugerează grație accentelor sale cînd 8/8 (2+3+3), cînd 7/8 (2+3+2), cînd 11/8 (3+2+3+3) etc — ritmuri asimetrice asupra cărora poliritmia realizată prin intervenția acompaniamentului de vals aruncă o lumină încă mai neobișnuită.

Structura 2: acompaniamentul de vals, pe un ritm de 5/8 (3+2) încadrat în măsura de 2/4



dar situat mereu pe alți timpi sau părți de timp. Treptat, își face apariția și se impune

ritmul de 6/8 (3+3) — pe măsură ce ritmul vocii superioare (viorile secunde) se complică, o dată cu complicarea melodiei, ce pregătește colaborarea la expunerea șirului *Structurii 1*. La măsura 67 viorile secunde ieșind din joc se produce o translație: violele preiau rolul lor, violoncelele pe al violelor, iar rolul acestora este preluat de contrabași, (care nu-și abandonează însă misiunea pe care o dețin — cum vom vedea — în *Structura 3*). Pe parcursul mișcării, structura cunoaște un proces de dinamizare ritmică, corelat cu unul de amplificare (la 3+3+3) — măsura 139) și apoi cu unul de reducere, pentru ca în cele din urmă să revină la forma sa inițială.

Este de remarcat faptul că *Structurile 1* și *2* sînt singurele a căror apariție (simultană) e guvernată de o periodicitate comună.

Structura 3: lovitură prelungită de clopot, tam-tam, chitară electronică, harpă și contrabași pizzicato. De fapt, după criteriul cronologic este prima structură. Periodicitatea ei este de 21 măsuri, ceea ce îi asigură 13 apariții; nici periodicitatea nu este însă rigidă (structura apărînd — ca la început — cu *aufтакт*, ori pe alți timpi și părți de timp), după cum nici dimensiunea ei (11 optimi) nu este imuabilă (crescînd progresiv începînd de la măsura 147, primește valori corespunzătoare segmentului din șirul numerelor prime cuprins între 11 și 23).

Interesantă este compoziția armonică a structurii: contrabașii, clopotele și tam-tam-ul intonează invariabil același sunet (FA), harpa — diferite tritonuri (pornind și întorcîndu-se la același), iar chitara — șirul de sunete generat de ciclul ascendent al cvintelor.



Așa cum contrabașii participă și la realizarea *Structurii 2*, tot astfel harpa și chitara contribuie — vom vedea — la realizarea *Structurii 8*.

Structura 4: semnal de corni (3°, 4° — alternativ cu și fără surdină) și trompete (1° cu surdină, alternînd cu 2° fără surdină)



Pe un ritm foarte pregnant (trei sunete scurte și egale — mai lung : celebrul motiv al destinului!), care apărind mereu pe aive părți de timp ale măsurii se înfățișează în ipostaze diferite.

Structura 5 : semnal de tromboni (1°, 2°, 3°) și tubă, alternativ (la perechi de apariții) cu și fără surdină,



Pe un ritm ce se impune aproape la fel de puternic ca acela al valsului. Suportă variații subtile (inclusiv binecunoscuta deplasare pe diversele părți de timp ale măsurii), fără a-și altera caracterul. Periodicitatea : 9 măsuri.

Structura 6 : realizată de fagoți (1°, 2°) și corni (1°, 2°) este spre deosebire de toate celelalte (fie melodice, fie armonice izoritmice), polifonică și poliritmică.



Structura 7 : șirul de sunete generat de ciclul ascendent al cvintelor, expus — cu largi pauze între elementele lui — de către cîțiva (respectată cu strictete) : saxofon, flaut, oboi, clarinet, bas-clarinet. Dimensiunea variază, luînd valori (în șaisprezecimi) corespunzătoare fragmentului din șirul numerelor prime cuprins între 5 și 17. Periodicitatea : 9 șaisprezecimi.

Structura 8 : similară *Structurii 7*, dar expusă (alternativ) de harpă și chitară. Față de intervențiile *Structurii 7*, intrările *Structurii 8* întîrzie mereu cu o optime; se creează astfel un decalaj ce crește progresiv, iar pentru a evita repetarea acelorași suprapuneri ale buclelor descrise de cele două șiruri sînt efectuate cîteva rarefierii ale intervențiilor *Structurii 7*, precum și unele omisiuni deliberate de sunete ale șirului (ce ajunge, în finalul mișcării, să fie expus din două în două elemente).

Structura 9 : 15 componente ale compartimentului percuției (glockenspiel, vibrafon, maracas, piatto, tamburină, bongos, castagneti, raganella, botiglie etc.) expun cîte o figură proprie, cu o periodicitate proprie, determinată

pe principiul sitei. În acest mod, botiglie, castagneti sau raganella apar destul de rar, în timp ce frecvența cu care intervin vibrafonul și glockenspietul



este — comparativ foarte mare.

Partea a II-a („Psalm“). Se întinde pe 179 de măsuri de 2/4, 3/4 și 4/4 (pătrimea = 50 sau 60), ce alternează neperiodic. Compusă din două structuri : una constituind fondul — cealaltă evenimentele. Dacă aceasta din urmă este similară *Structurii 9 a Părții I* (cu diferență că elementele ei sînt incomparabil mai numeroase, întruchipate fiind de o percuție încă mai bogată și de către suflători), prima (expusă de corzi) se înrudește cu ele prin construcția bazată pe principiul comun al sitei — aplicat aici succesiunii trisonurilor majore în ordinea ascendentă a cvintelor, căreia îi este asimilat șirul numerelor prime, începînd cu al doilea element al său :

Fa Do Sol Re La Mi Si Fa diez
2 3 5 7 11 13 17 19 etc.

Fiecare trison va înlocui deci, în șirul numerelor naturale care reprezintă șirul blocurilor verticale (cu durata de o pătrime) ale structurii, numărul prim cu care a fost asimilat precum și multiplii sau puterile acestuia. Iată primii 18 timpi ai coralului astfel constituit :

	2	3	4	5	6	7	8
3/4	Fa	Do	Fa ₇ /2/4	Sol ₇	Do/3/4	Re	Fa ₇
9	10	11	12	13	14	15	16
Do ₇ /4/4	Sol	La	—	Mi/3/4	Re	Sol	Fa ₉ /2/4
18	19						

Do₇/4/4 Fa diez etc.

Trisonurile majore îmbogățite prin adăugarea progresivă a septimelor și nonelor sînt legate în coral printr-o mișcare a vocilor la fel de logică și firească precum aceea a armoniei clasice ; iar către sfîrșitul mișcării tot mai frecvente și mai lungi trasee improvizatorice în *glissando* unesc acordurile, colorînd chiar și ampla pedală finală.

Partea a III-a („Melodie descătușată“). Scrisă în 4/8 (optimea = 160), se întinde pe 357 de măsuri. Compusă — simetric cu prima parte — prin jocul mai multor structuri, grupate în cele trei compartimente ale orchestrei : suflătorii (ce realizează *scherzo*-ul), percuția (evenimentele cu rol coloristic) și corzile. Acestea din urmă prezintă cele mai interesante structuri ale mișcării — două la număr. Prima este o pedală continuă pe trison major, ce se schimbă cu o periodicitate de 21 de măsuri, executînd un șir de acorduri foarte lungi, ordonate

conform ciclului ascendent al cvintelor. A doua — însăși „melodia descătușată“ ce dă titlul ultimei părți



și urcând treptat către finalul deschis al mișcării



este construită, ca și majoritatea structurilor primei părți, pe baza unui șir modal, infinit, periodic. Perioada lui fiind de trei ori mai mare decât cea mai mare dintre acelea prezente în partea I a *Simfoniei* ($288 \times 3 = 864$ de sunete), sfârșitul lucrării survine înaintea epuizării unei prime expunerii: sînt utilizate astfel abia vreo 750 din elementele șirului, fapt care subliniază caracterul infinit al melodiei.

★

Cum am văzut, cvinta perfectă — ca material de construcție și ca element de ordine în această construcție — domină, ca un ostinato tehnic-componistic cu largi rezonanțe expresive, întreaga partitură: partitură pe care nu fără temei deci îmi voi îngădui să o supra-numesc „Simfonia cvintelor“.

DISCUȚII

Tehnica modernă a interpretării cvartetului de coarde

de Gheorghe HAMZA

Autorul își propune să se ocupe în lucrarea sa de multiplele aspecte și probleme, asupra cărora a avut prilejul să reflecteze în decursul a două decenii de viață și activitate muzicală, ale interpretării în formațiile de cvartet de coarde. Observațiile sale ar putea să fie nu numai interesante, ci și utile, îndeosebi pentru interpreții tineri, atrași de muzica de cameră.

Ca formație artistică, cvartetul de coarde este un organism pe cît de delicat, pe atît de complex. Opera muzicală notată pe portativ prinde viață și trăiește doar prin intermediul interpretului. Devine, așadar, realitate audibilă, eveniment muzical abia în clipa cînd, după studiu îndelung, după deslușirea intențiilor cele mai profunde ale compozitorilor, este reprodusă în public de către interpreți și transmisă ascultătorilor. A insufla viață unei lucrări, transformînd faptul estetic virtual în sunet, în fapt muzical, presupune un proces dintre cele mai complicate, bogat în detalii extrem de subtile, în dificultăți ce se cer învinse individual și în ansamblu, în aflarea stilului și ethosului maeștrilor aparținînd diverselor epoci și curente, încît spiritul muzicii depinde într-o foarte mare măsură de interpreții ei.

Așa cum există o voință creatoare a compozitorului, există o voință de re-creare a operelor și la interpret. Această voință este cu atît mai complexă

și mai plină de greutate cu cît este legată de semnele muzicale de pe portativ, în timp ce creatorul dispune de o libertate absolută în alegerea căilor și soluțiilor ce îi sînt la îndemînă. Ne aflăm, în consecință, în fața unei încătușări evidente în ce privește manifestarea liberă a interpretului, care este cu atît mai mare cu cît avem de-a face cu un ansamblu, alcătuit din patru interpreți, individualități distincte și diverse, temperamente variate, dispunînd de un potențial tehnic, artistic și psihic deosebit. Se pune așadar, încă de la început, problema aducerii la numitor comun a acestui potențial, a acestor individualități deosebite, unirea lor într-o desăvîrșită simbioză. Ceea ce presupune un plan de lucru bine gîndit, precis, detaliat și nuanțat, desfășurat sub îndrumarea unei singure voințe, care imprimă formației în plin proces de sudură o orientare unică, aptă să ducă, în timp, la o execuție în patru ca și cum ar cînta un singur artist.

Dacă ne este îngăduită o analogie, am spune că un cvartet de coarde, spre a putea să devină un organism de interpretare ideal, parcurge procesul gin-gaș de asamblare a unui ceasornic de mare precizie, în care diferitele roțițe sînt armonizate cu minuție spre a sluji uniform impulsul mecanic sau electro-magnetic. Atîta doar că, fiind vorba în cazul nostru de talmăcirea artistică, în care intelectul, afectele, puterea de comunicare prin aflarea celor mai potrivite mijloace colaborează — conștient și subconștient — în vederea realizării interpretării perfecte, aptă să împrumute operei scrise o viață sonoră, un glas propriu, prin conturarea tuturor amănunților lucrării, obținerea desăvîrșirii rivnite este infinit mai dificilă. Avînd mereu în față imaginea acelei perfecțiuni spre care orice artist interpret tinde în activitatea sa, cvartetul de coarde pornește de la un nivel relativ destul de ridicat

spre a ajunge la unisonul ideal, în care elementele diverse se îmbină armonios spre a concepe și exprima la fel muzica interpretată.

În cursul unei îndelungate practici de muzică de cameră, autorul s-a străduit să sesizeze liniile direcționale ale unei bune pregătiri a formațiilor de cvartet, dînd atenția cuvenită tuturor detaliilor și ajungînd la concluzia că neglijarea fie și a unor elemente în aparență secundare are repercusiuni negative asupra rezultatului scontat. El și-a putut da seama că abia după ce aspectele pur tehnice ale unei compoziții au fost elucidate și rezolvate, după ce s-a obținut nervul ritmic, dozajul și calitatea sonoră dorite, după ce însuși fondul lucrării a fost cizelat cu toată grija și priceperea, se poate trece la cristalizarea, într-un sens mai înalt, artistic, de contopire intuitivă a fiecărei voci, cu viața ei melodică și expresivă proprie, într-o fuziune estetică de neștirbit, integrată organic în expresia dominantă proprie cvartetului de coarde.

Cîtă atenție și muncă migăloasă presupune, de exemplu, dozajul sonor, obținerea unui sunet de calitate, construirea arhitectonică a unei expoziții sau dezvoltări de sonată, reliefarea planurilor armonice, a vocilor contrapunctice, care pot să pună în lumină sau să întunece sensurile profunde ale unei compoziții.

O problemă deosebită, care pretinde competență profesională de la fiecare formație, este aceea a trăsăturilor de arcuș. Trăsăturile acestea, care imprimă claritate frazării, reflectă de fapt concepția estetică unitară, solidaritatea și sincronismul psihic al formației, chemată să dea glas unei piese muzicale. Așadar, buna mînuire a arcușului nu este nicidcum un scop în sine, ci un mijloc important de rezolvare a problemelor de interpretare în concepția modernă a practicii de cvartet.

Nu trebuie neglijată nici problema, doar în aparență minoră, a poziției corpului, mimica feței, ținuta generală de mișcare scenică.

Aspectele menționate, studiate pe scară largă de-a lungul întregii activități de către multe formații celebre de cameră din trecut și prezent, reflectă, în ultimă instanță, maturitatea artistică a oricărei formații camerale. Abia după toate acestea începe, însă, munca adevărată, finisajul îndelungat, la capătul căruia muzica poate să fie împărtășită ascultătorului.

Locul însemnat pe care muzica de cameră și, îndeosebi, cvartetul de coarde îl ocupă în viața artistică din zilele noastre în România socialistă, unde muzica beneficiază de o grijă și de un sprijin ca niciodată înainte, apariția a numeroase noi formații camerale în orașele mari și mai puțin mari și, nu în ultimul rînd, *practica muzicii de cameră* în liceele muzicale și conservatoarele românești îndreptățește pe deplin prezentul ghid practic pus la îndemîna tineretului ce se pregătește pentru profesiunile muzicale.

CONDIȚII PRELIMINARE PENTRU CONSTITUIREA CVARTETULUI DE COARDE

Constituirea unei formații de cvartet de coarde este o operație sintetică. Unitatea și echilibrul urmărite de un asemenea organism artistic presupun, de la

bun început, o selectare atentă a elementelor componente, obligate să parcurgă în cursul colaborării comune o dezvoltare paralelă și, pe cît posibil, de aceeași intensitate a conștiinței estetice, în vederea percepției unitare a operei muzicale. Cum, în ultimă instanță, țelul pe care un cvartet de coarde și-l propune este materializarea unei percepții estetice identice, sau cel puțin foarte apropiate, nu se poate imagina o execuție perfectă fără coordonarea complexă a membrilor formației. Iată de ce, atunci cînd se înjghebează un cvartet de coarde, acțiunea de selectare trebuie întreprinsă pe mai multe planuri și după mai multe criterii, încît cei patru artiști instrumentiști să aibă, de la bun început, ambiția creșterii continue a nivelului profesional, tehnic și artistic, spre a fi capabili să exprime o mare varietate de sentimente și concepții conținute în operele de artă.

Este cu neputință de obținut echilibrul ideal într-un cvartet de coarde, rezultatul armoniei și proporțiilor conlucrării lui, fără ca fiecare din membri să aducă o contribuție egală și să se împace într-o înțelegere superioară, ceea ce ne obligă să ținem seama, chiar din faza de selectare a elementelor, de toate condițiile indispensabile unei perfecte funcționări a formației.

O analiză minuțioasă a muncii artistice în formațiile de trio, cvartet, cvintet și sextet, ne convinge curînd, încă din perioada de selectare a elementelor chemate să devină interpreți în colectiv, de necesitatea stringentă a studierii aprofundate a problemelor psiho-fiziologice, așadar de psihologie și educație fizică, paralel cu studiul sistematic al instrumentelor respective. A admite studierea acestor probleme în cadrul formațiilor camerale este cu atît mai important cu cît ele reprezintă o aplicare pedagogică modernă a problemelor psiho-fiziologice analizate la nivel de grup. Fiecare îndrumător — fie profesor însărcinat cu pregătirea viitorilor artiști instrumentiști sau a formațiilor camerale, fie conducătorul sau mentorul formațiilor de acest gen — va fi confruntat mereu cu aceste probleme pe cît de evidente pe atît de importante.

În centrul atenției, în faza de selectare, se vor afla astfel, de fiecare dată, condițiile fizico-psihice ale viitorilor membri. Înțelegem prin ele buna rezistență fizică la studiu, ținuta și, deci, perspectiva dezvoltării armonioase a corpului, prezența unei atenții distributive, capacitățile de memorizare ușoară și, bineînțeles, un anumit grad de similitudini temperamentale între colaboratori. Atenția, gîndirea, memoria și imaginația, la fel ca sentimentele și emoțiile, voința, deprinderile, coeficienții multipli ai personalității, caracterul sînt elemente esențiale în evoluția și perfecționarea artiștilor. Ele constituie o problemă centrală nu numai în pregătirea viitoarelor cadre de artiști interpreți, ci, într-o egală măsură, și în cazul interpreților formați, în plină activitate, unii chiar cu renumele întemeiat și cu concerte numeroase la activul lor.

Rezistența fizică, utilizarea rațională a energiei individuale, creșterea și gradarea capacității musculare sînt urmăriți azi în mod științific pretutindeni unde se scotează atingerea unui țel, prin antrenament și studiu zilnic, cu sau fără supraveghere. Într-un a-

numit sens, avem de-a face cu un proces comparabil cu pregătirea sistematică a sportivilor de performanță, implicând sporirea și dozarea justă a efortului, alimentarea rațională, greutatea corporală ideală, mișcarea în aer liber, precum și afecțiunile, bolile, accidentele profesionale ce pot surveni pe parcurs, ca bunăoară crampa profesională.

Vom încerca să analizăm și să aplicăm practic câteva din problemele mai sus menționate, folosind în acest scop câteva exemple. Exemplificarea noastră va avea în vedere subiectul preocupării prezente, așadar formația de cvartet de coarde. Vom avea de-a face, de la primul contact chiar, cu patru individualități, cu patru caractere diferite, patru aptitudini și, în general, patru posibilități distincte, singurele puncte comune între ele fiind bagajul artistic și intenția de a face muzică împreună. Armonia conlucrării și unitatea ce se urmărește fac necesară o bună cunoaștere reciprocă între membri, prietenie chiar, ceea ce contribuie la obținerea unui sincronism psihic, condiție primordială a fuziunii de grup. Execuția în comun trebuie preparată de fiecare dată prin discutarea amănunțită, în colectiv, a lucrărilor, pentru o înțelegere unitară a lor și, deci, aflarea unei concepții comune a interpretării. Discutarea va fi introdusă de fiecare dată de studiul individual al partiturii integrale, ca abia după aceea să se treacă la repetițiile propriu-zise în formație.

Urmărind, în cadrul repetiției, execuția atentă, precisă a textului muzical, vom observa la început realizări de niveluri diferite din partea instrumentiştilor, la unii fiind mai accentuată concentrarea, la alții distributivitatea. Aducerea celor patru interpreți la un nivel cât mai apropiat — admitând, se înțelege, existența unei atenții distributive ideale — reclamă exercițiu răbdător și îndelungat.

În cursul interpretării instrumentale în grup, gândirea logică prezintă și ea gradații diferite, variind după inteligența fiecăruia dintre colaboratori pe motive și sentimentele diferențiază categoric pe artiști din punctul de vedere al orientării și valorii lor.

S-a acreditat concepția că studiul zilnic, individual sau în colectiv, depinde în cea mai mare măsură de voință. Voința este, de fapt, principiul creator esențial al omului, care îi înalță ființa deasupra haosului înconjurător și a hazardului. Fiecare individ are voință, însă gradul de dezvoltare al auto-reglajului conștient variază simțitor de la unul la altul, în funcție de valoarea scopurilor propuse și de capacitatea de efort voluntar, ca și de diversitatea deprinderilor și experiențelor condiționate de activitatea cotidiană, modul de viață, ambianța socială.

În concluzie, dezvoltarea comportamentului psihic vedește numeroase aspecte, trăsături sau însușiri particulare, cum ar fi sinceritatea sau fățărnicia, inteligența sau limitarea facultăților mintale, hărnicia sau trândăvia, egoismul sau altruismul, pentru a nu cita decât câteva. Însușirile acestea /sau scăderile/ reprezintă factorii personalității, care influențează atitudinea interpretului față de muzică, chiar în cursul execuției ei.

Menționăm la începutul acestui capitol că, în procesul de selectare a tinerelor elemente pentru muzica de cameră, trebuie să se țină seamă și de tempera-

mentul individual al viitorilor colaboratori. Suprapunerea lor într-o formație, cu scopul de a face împreună muzică, și educarea temperamentului este o problemă dintre cele mai complicate. Neuro-psihologia contemporană a demonstrat că pentru dinamismul psihic sînt decisive particularitățile constituționale, native, ale sistemului nervos. Creierul, ca organ al vieții psihice, coordonează și reglează relațiile individului cu mediul. Deci, temperamentul — fie că este coleric, sangvinic, flegmatic sau melancolic — exprimă însușirile fundamentale ale sistemului nervos. Rezistența nervoasă normală este un factor dintre cele mai importante pentru apariția scenică, atitudinea în fața publicului a artistului, căruia i se cere să reziste la o mulțime de solicitări /lumină, lapsusuri posibile, accidente ale instrumentelor, zgomotele sălii și alte amănunte cu totul neprevăzute/, care pot să constituie momente derutante pentru artistul nepregătit să le facă față.

Ce se petrece, de fapt, în organismul nostru în cazul unei bune rezistențe nervoase? Sistemul nervos presupune un anumit cuantum de energie spre a putea funcționa normal. Activitatea nervoasă este alimentată de descompunerea unor substanțe la nivelul neuronilor. Cantitatea de substanță din neuroni variază de la un individ la altul. Dacă substanțele hrănitoare se epuizează, neuronii își întrerup sau își reduc sensibil activitatea, datorită inhibiției de protecție, care le favorizează restabilirea prin înmagazinarea de noi substanțe funcționale. Solicitățile bruște și intense ale sistemului nervos determină o epuizare rapidă a celulelor nervoase, care, atingînd plafonul maxim al activității, încetează de a mai funcționa. Iată de ce unii rezistă mai bine la diferitele solicitări, odată ce au un sistem nervos mai călit, decît alții, înzestrați cu nervi mult mai slabi. Nivelul procesului de excitație poate fi mai mare decît nivelul procesului de inhibiție, sau invers /cele două procese nervoase echilibrîndu-se anevoie, de unde și denumirea de sistem nervos „neechilibrat“/. Atunci cînd nivelurile celor două procese nervoase opuse sînt apropiate, ele se echilibrează, se „compensează“ fără nici o dificultate, sistemul nervos respectiv fiind apreciat ca echilibrat.

Un aspect important al oricărei activități artistice interpretative îl constituie emoția, stare psihică necesară creației interpretului, trăirii interioare, suleștești, a frumosului în procesul de redare a operei, la un nivel cât mai ridicat, în stare să convingă și să miște, transmițînd emoții ascultătorului. Starea aceea este, de fapt, idealul fiecărui artist, ea înlesnind o bună redare a operei muzicale. De intensitatea emoției depinde felul cum imperiul sunetelor este supus autorității conștiinței umane și tălmăcit altora.

Reacțiile, procesele și stările emoționale, trăirile afective provoacă modificări fiziologice mai numeroase decît în cazul altor procese psihice. Psihologul român V. Pavelcu arăta că dacă „*motivele se exprimă în emoții, ele se și formează și se dezvoltă prin trăiri emoționale*“.

Care sînt manifestările emoției? Încercînd emoția unui debut sau a unei prime audiții importante, bătaiele cordului se încetinesc sau se accelerează, respirația se rărește și ea sau devine mai agitată, se

produce o senzație de gol în stomac, însoțită adesea și de tuse, toate acestea datorită inhibării activității peristaltice, în timp ce vasoconstricția provoacă paloarea feței, iar vasodilatarea duce la înroșirea tegumentelor, mușchii se crispează, uneori apar și lacrimi, transpirații abundente, amețeli. Avem de-a face în asemenea cazuri cu ceea ce, în limbajul adoptat de artiști, se numește *trac*.

Tracul este o emoție puternică, necontrolată de rațiune, ale cărei exagerări iscă modificări bruște în biochimia persoanei, sporind secreția de adrenalină și concentrația de zahăr în sânge, procesele fiziologice declanșate și dirijate de sistemul nervos.

Emoția și gradul ei depind întotdeauna de semnificația și importanța atribuite de conștiința individuală unor evenimente ieșite din comun, cum ar fi audițiile, examenele, concertele mai importante, concursurile, festivalurile, înregistrările ș.a.m.d., care se desfășoară în mediul obișnuit, însă totodată și în propriul nostru organism.

Trăiri specifice ale raporturilor individului cu realitatea, între motivele subiective și datele obiective, emoțiile nu se pot explica prin nivel și organizarea cognitivă a indivizilor, ci prin organizarea lor motivațională. Orice interpretare are nevoie de o anumită stare emotivă creatoare. Este îndeobște cunoscută replica dată de marea artistă dramatică Sarah Bernhardt, care, la afirmația plină de orgoliu a unei studente a Conservatorului din Paris că nu încearcă nici un fel de emoție în contact cu scena și publicul, i-a spus: „Asta înseamnă că niciodată nu vei fi artistă cu adevărat!“.

Avem de-a face, de astă dată, cu o atitudine pozitivă, pe deplin întemeiată, față de emoții și de rolul lor în viața psihică a artiștilor interpreți. Se cuvin astfel a fi clarificate câteva noțiuni frecvente, ce se vehiculează în activitatea noastră cotidiană. Aflăm, nu o dată, de la studenți, în judecățile ce le emit în legătură cu colegii lor, că X ar fi un element foarte talentat, iar Y un element mai puțin talentat. E mai prudent, cu toate acestea, să nu dăm cu prea multă ușurință calificative, nu întotdeauna potrivite, să nu folosim fără control expresii curente și mecanice, nu numai ambigue de multe ori, dar și insuficient adecvate. Mai înțelept este să încercăm a lămurii, cu toată atenția, noțiunea de aptitudine.

Aptitudinea are la bază dezvoltarea rațională, superioară, a unor date, procese și funcțiuni psihice individuale. De fapt, fiecare om posedă capacități funcționale pentru a putea diferenția culorile, sunetele, formele, la un nivel comun. Muzicianul sau pictorul, de pildă, dispune de procese discriminatorii infinit mai evaluate, mai nuanțate, care se definesc prin rezultate, prin efecte calitative ieșite din comun.

În noțiunea de aptitudine se află implicată funcționalitatea, acțiunile psihice ridicate la un nivel superior și eficient. E util să adăugăm aici și modul de organizare a operațiilor și proceselor psihice. De exemplu, într-o formație de cvartet cei ce dispun de asemenea aptitudini sînt în stare să îmbine operațiile de observație /la prima citire, în afara notelor, nuanțe și alte detalii/ cu cele ale intuiției /de frazare/, ale memoriei /redarea fluentă a compozi-

ției/, ale gândirii/ autocontrol general în execuție, manieră, stăpînire de sine etc./.

Aptitudinile generale înglobează inteligența, spiritul de observație, fantezia creatoare și memoria. Ele pot să fie sporite și aprofundate, cizelate prin cultură generală, prin îmbogățirea continuă a personalității, ceea ce în artă are o importanță dintre cele mai mari, odată ce „colorează“ nebănuit capacitatea de înțelegere a operelor și capacitatea de redare a lor. De fapt, această personalitate multilaterală a artistului interpret asigură forța sa de comunicare cu auditoriul, puterea de a transmite emoția estetică publicului.

Talentul nu este în nici un fel compatibil cu dezvoltarea unilaterală a personalității, nici nu reprezintă afirmarea unei singure categorii de aptitudini, ci rezultă din fuziunea armonioasă a celor mai variate aptitudini, înzestrări native. Talentul reprezintă așadar suma înzestrărilor personalității artistice, obținută prin pregătire, educație complexă, dezvoltare multilaterală a aptitudinilor individuale. Putem vorbi, așadar, de talent doar în cazul creației de valoare, originale, cînd — așa cum arăta George Enescu — „*artistul este un frate mai mare al omului, obișnuit cu datoria de a-l lumina și ocroti*“.

Am menționat, de asemenea, în introducerea la acest prim capitol, pe lângă problemele de psihologie propriu-zise, și pe cele de educație fizică. S-ar putea ca unii muzicieni să nu sesizeze îndată corelația, deși ea există, și încă într-un mod categoric. Să luăm ca punct de plecare specificul muncii artistului instrumentist, poziția în care este obligat să stea minimum șase sau șapte ore /uneori și mai mult/ zilnic. Datorită specificului muncii sale se observă, în cîțiva ani, o evidentă deformare fizică sau cel puțin o atitudine vicioasă, proprie profesiei exercitate, de unde apoi și expresia de „deformare profesională“! La violoniști se adaugă poziția nefirească în care se ține instrumentul: contorsionarea brațelor, apăsarea cotului stîng pe coșul pieptului în regiunea inimii, respirația inegală, ce se reglează după mersul frazei muzicale, acest ultim viciu aplicîndu-se de altfel tuturor muzicienilor interpreți. Efortul muncii, care în perioada studiului și a concertelor este mult prea mare, pretinzînd o rezistență deosebită, nu asigură decît o dezvoltare unilaterală a musculaturii, a corpului în general. Este firesc astfel să se recomande, dincolo de rațiunile de igienă generală, practicarea sportului în timpul liber, cum ar fi tenisul de masă, gimnastica la sol, dar mai ales înotul. Sporturile care comportă pericolul unor posibile leziuni prin cădere, lovire, leziune, deformarea mușchilor mîinii sau crispare sînt interzise cu desăvîrșire.

Am stăruii aici, în mod cu totul special, asupra exercițiilor de yoga, care, făcute sub îndrumare competentă, dau rezultate de-a dreptul uimitoare, și nu numai în ce privește habitusul fizic al persoanei, ci și în ce privește psihicul artistului interpret. Respirația ritmată, staza respiratorie, expirația în puseu, cu buzele strînse, inspirația pe o nară și expirația pe cealaltă au darul de a oxigena bogat scoarța cerebrală, de a acționa asupra marelui simpatic și de a produce astfel o stare plăcută de calm, de destindere a nervilor.

Autorul a avut ocazia să constate, în decursul activității sale pedagogice, binefacerile sportului, ale exercițiilor fizice și plimbărilor în aer liber. Studenții se prezintă la cursuri, după o plimbare sau după o oră de sport, cu o bună dispoziție favorabilă recepției lecțiilor și de rezistență psihică, atenție vie, memorie proaspătă. După consumul nervos pricinuit de concentrare și efort, relaxarea psihică și fizică este cel mai indicat medicament, un adevărat panaceu. Nu putem împărtăși opinia acelor pedagogi care recomandă forme de relaxare unilaterală, cum ar fi lectura, ceea ce — după multe ore de studiu și tensiune — solicită în mod inutil aceiași centri nervoși ca și muzica.

În concluzie, mișcarea în aer liber, jocurile sportive ușoare garantează continuitatea normală a muncii, cu rezultate cantitative și calitative superioare.

Odată condiția fizică a artiștilor asigurată, se va acorda prioritate aspectelor muncii artistice propriuzise, a cărei urmărire consecventă îl privește pe pedagog sau mentor. Nici unul, nici altul nu le poate da muzicienilor tineri reguli fixe, dar le poate arăta natura și limitele studiului, modelele pe care să le imite în mod creator și să le continue evoluția. În cursul exercițiilor, al lucrului într-o formație camerale trebuie să reluăm iară, și iară, mereu în termeni noi, veșnica problemă a fuziunii elementelor componente, ținând seamă de sistemele privilegiate, individuale, create de ansamblurile celebre, a căror cunoaștere este întotdeauna utilă.

Producția formațiilor camerale presupune un echilibru psihic perfect al membrilor. El se creează printr-o muncă dificilă, adeseori de lungă durată, cu atât mai certă însă în rezultate cu cât ea revine în egală măsură atât mentorului, cât și elementelor componente ale ansamblului. Dacă revenim din nou la importanța prieteniei, o facem cu convingerea că legătura afectivă realizată prin ea este ambianța cea mai potrivită a muncii în colectiv. Să nu se uite, ceea ce spunea marele critic literar francez Albert Thibaudet că, în artă, „*prietenia e creație*“ ! Ea îi face pe muzicieni să trăiască, într-un fel creator, operele pe care le cîntă împreună, datorită ei raportul dintre membrii formației se transformă într-un dialog viu, activ și permanent, care se comunică și auditoriului.

Se cuvine a fi menționată obligația interpreților, decizi să se lege într-o formație, de a se prezenta la această „uniune morală“ cu o pregătire și informație pe cât posibil de același nivel, de a parcurge literatura absolut necesară formațiilor de duo și trio : sonate cu pian ale autorilor preclasici, clasici și romantici, triourile cu pian, vioară și violoncel. Cunoșcîndu-le, muzicianul va putea să facă o diferență mai nuanțată a genului /duo, trio, cvartet, cvintet etc./, cunoștințele acumulate de fiecare membru al formației în parte vor putea fi aplicate spontan, fără greutate, în munca ansamblului, sonatele cu pian sau triourile cu pian prepară pe artist pentru execuția disciplinată, pentru ascultarea în ansamblu și

reliefarea temelor și sesizarea diferitelor stiluri în execuție.

Un asemenea laborator este oarecum condiția preliminară indispensabilă participării, cu șanse de reușită, la munca exigentă, de mare finețe, a cvartetului de coarde.

Dacă ne gîndim la sensibilitatea particulară a artistului, a cărui viață sufletească este un teazaur infinit de senzații și gînduri, la densitatea vieții sale interioare, ne dăm seama cât este de lung și plin de obstacole drumul străbătut de el pînă la primele realizări, pînă la etapa cînd poate, în sfîrșit, să-și reverse acumulările făcute. Este și mai complicată sarcina interpretului care face parte dintr-un cvartet de coarde. Activitatea lui presupune un univers moral solid, o etică a muncii și a comportamentului. Autorul acestui studiu îndrumă, de peste un deceniu, studenții de conservator, căutînd să le insufle o ținută decentă în contact cu textul muzical, o fizionomie adecvată relațiilor cu publicul. Le indică poziția cea mai fiziologică și, totodată, cea mai recomandabilă de a sta pe scaun, vorbindu-le despre naturalețe și grație, care favorizează stările psihice. Le indică modul de a discuta — al membrilor, din formațiile camerale — în legătură cu partitura unei lucrări, atitudinea de respect și considerație pe care și-o datorează unii altora, obligația de a fi modești și conștiincioși, de a cheltui pasiune și bucurie în munca lor comună.

Abia cînd toate acestea devin reflexe se poate vorbi cu deplină întemeiere despre o etică a muncii artistice, demnă de muzicienii societății socialiste.

Publicul este înzestrat cu o rară putere de a observa și de a intui calitatea umană a artiștilor pe care îi audiază, judecînd cu obiectivitate conduita lor, înrădăcinată de-a lungul numeroaselor repetiții, a nesfîrșitelor ore de muncă colectivă. Formația care are o conduită demnă, disciplinată se va bucura de simpatia și aprecierea unanimă. Iată de ce are o atît de mare importanță apariția scenică, felul cum e salutat auditoriul și cum i se mulțumește, la sfîrșitul concertului, pentru aplauze. În multe cazuri, debutanții sau muzicienii începători, lipsiți de experiență și autocontrol, apar în scenă cu pași mari, zgomotoși, inestetici, se instalează pe scaune întorcînd spatele sălii, ca să atace de obicei instrumentul fără cel puțin o profundă respirație prealabilă, de care au nevoie nu numai ei, ci și ascultătorii.

O astfel de comportare denotă lipsă de considerație față de public și acuză pe mentorul formației, care n-a acordat din timp însemnătatea cuvenită apariției în scenă a interpreților. Căci, pregătirea profesională, talentul chiar nu e totul în artă. O etică a comportării este obligatorie, fiindcă ea definește vizual pe artist, cultura și civitatea lui ; ținuta firească și necrispată, degajarea armonioasă, naturalețea atitudinilor cuceresc îndată atenția și bunăvoința asistenței, asigurînd în același timp o bună desfășurare a manifestării.

Va urma

Nicolae Kirculescu și Elly Roman la 70 de ani

de Dr. Vasile TOMESCU

Cînd se ivește în lume un artist în pantaloni scurți, copil-minune, stea ce nu apare decît pe cerul binecuvîntat al muzicii, publicul aclamă frenetic văzînd în micul Mozart sau Enescu o uimitoare înțelegere prematură și profundă a vieții, viața însăși în rara ei plenitudine, exprimarea ei cu geniul care anticipă marea experiență a vieții. Cînd însă sufletul artistului parcurge această mare experiență și furtunile vieții rămînînd mereu tînăr — și această stea nu apare decît tot pe cerul binecuvîntat al muzicii și mai ales al tinerescului cîntec —, adeviziunea noastră e deplină și bucuria nemărginită căci vedem în aceasta dezvăluindu-ni-se misterul generator și edificator, optimist și reconfortant pe care-l săvîrșește în lume muza Eutherpe.

Un înzestrat și original artist al penelului populase cu vreo două, trei decenii în urmă lumea noastră cu ochi care ne pîndesc la tot pasul, amintindu-ne că pasărea furtunii e veșnic trează și ne tot dă tircoale; o vizionară poetă, din care se inspiră astăzi mulți muzicieni, ne-a făcut cunoscută tulburătoarea pasăre înaltă, pe care cu ascuțita ei intuiție filosofică o cunoscuse înainte de a ajunge la ea; acest mesaj ne răscolește, cum ne răscolește *Oedip* și oratoriile bizantine, *Miorița* și *Masa tăcerii*. Dar ne înșeninează celălalt mesaj al florilor și razelor de soare pe care alți artiști ni l-au transmis pe pînză, în stihuri sau în melodii. Prin melodii, sufletul ne zîmbește deapururi ca soarele ce alungă pasărea furtunii, prin ele prindem și fixăm timpul într-o primăvară, viața toată într-o clipă fericită, prin ele celebrăm bucuria vieții, nemurirea omului și gloria artiștilor.

Acesta este mesajul pe care ni l-au lăsat Vasilescu și Dendrino, Grigoraș Dinicu și Maria Tănase și ni-l îmbogățesc Nicușor Kirculescu și Elly Roman, ca și toți trubadurii adevărați care vin cu ei și alături de ei să spună în fermecătoare melodii de iubire și de muncă, în ritmuri de dans și de sărbătoare, în desfășurări fastuoase de operetă, în strălucite piese instrumentale sau în candidе cîntece pentru pionieri, în cîntece pentru partid și pentru patrie, toate dorurile, încordările, năzuințele și împlinirile noastre. Statornicite în sufletul poporului ca niște titluri de noblețe ce răzbat dincolo de negura vremii, melodiile: *La căsuța cu zorele*, *Inimă, de ce*

nu vrei să-mbătrînești, *Cînta în noapte o chitară*, *Să nu-ți spui dorul nimănui*, *Coșar*, *Clar de lună*, *Așa începe dragostea* de Nicolae Kirculescu, *Două viori*, *De ți-ar spune poarta ta*, *Nu mai plînge Baby*, de Elly Roman au luminat simțirea și gîndirea generațiilor de ieri ca raza de speranță în vremuri vi-trege, pentru ca o dată cu zorile României noi, socialiste, deplin suverane, să crească viguroase atîtea opere prin care muzicienii pe care-i sărbătorim astăzi, îndrăgindu-i mai mult ca oricînd, s-au consacrat ca maeștri de seamă ai artei românești. Căci pentru cultura epocii socialiste creații ca operetele: *N-a fost nuntă mai frumoasă*, *Intîlnire cu dragostea*, *Colomba*, *Fetele din Murfatlar*, *Spune inimioară*, spune, melodiile: *Cărăruie care suie-n vîrf de munte*, *Eu pentru voi ridic paharul*, *Panseluțe, albăstrele*, *Tropa-tropa*, *Ada-Kaleh*, *Cîntecul Deltei*, *În tot ce e frumos pe lume*, *Salut voios de pionier*, *Mulțumim din inimă partidului*, o inspirată piesă concertantă toate acestea și multe altele sînt realizări de notoritate care probează aportul militant la educarea și desfătarea oamenilor, dăruirea fără preget și măiestria desăvîrșită a doi valoroși muzicieni. Generozitatea de simțire, noblețe de inspirație, căldură și farmec melodic, expresivitatea luminoasă a armoniei și instrumentației, vitalitatea ritmică sînt trăsături comune ale creației lor, care se distinge printr-un lirism de încîntătoare visare romantică și finețe a imaginii la Kirculescu, prin sonorități pline de culoare și de pitoresc, prin fericite găsiri de teme și motive la Elly Roman. Iată ce ne dezvăluie muzica iubită pe care ne-au dat-o amîndoi cu inimă largă, mereu tînără, cu dragoste de viață, de oameni, cu erudiția meșteșugului lor creator. Pentru toate acestea doresc să exprim cu prilejul dublului jubileu aleasa prețuire pe care compozitorii, muzicologii, colegii și colaboratorii din Uniune și din redacția revistei „Muzica” și Editura Muzicală, din Radio și Televiziune, de la Electrecord, toți auditorii și spectatorii din țara românească o acordă maestrului Elly Roman și maestrului Nicolae Kirculescu, urîndu-le mulți ani și succes fără răgaz spre bucuria iubitorilor de azi și de mîine ai muzicii românești, spre interesul și datoria tuturor exegeților culturii noastre.

Nicolae Lungu la 75 de ani

Ateneul Român a găzduit duminică 8 iunie 1975 o emoționantă manifestare omagială susținută de Corul Filarmonicii „George Enescu” : concertul aniversar dedicat cunoscutului compozitor, pedagog și dirijor, Nicolae Lungu, cu prilejul împlinirii vârstei de 75 ani. Concertul, atît prin întreaga sa ținută artistică, cît și printr-o masivă și entuziastă participare a publicului, ne-a dat, o dată mai mult, adevărata măsură a prețurii de care se bucură azi, în țara noastră, creatorii de valori spirituale.

Întemeietor și conducător al remarcabilei formații „România”, ansamblu de o certă valoare care între anii 1936—1946 a activat cu mult succes pentru promovarea cîntecului românesc, în țară și peste hotare, compozitorul Nicolae Lungu a desfășurat o bogată activitate didactică, fie ca autor de manuale cît și printr-o muncă asiduă ca profesor de muzică la diferite licee din Capitală. Cîntecele sale și-au cîștigat o binemeritată popularitate, figurînd în multe din programele sălilor noastre de concert, fiind îndrăgite deopotrivă de miile de formații corale de amatori, în primul rînd datorită discursului muzical simplu, armonic, cu o cizelată scriitură vocală, rezultate firești ale unei măiestrii cîștigate după o muncă îndelungată. Este suficient să cităm în acest sens doar cîteva din cele mai cunoscute creații ale sale : *Alunelul oltenesc*, *Tărășelul*, *Cîntec de leagăn*, *Doină și horă cu strigături*, ce i-au asigurat de fiecare dată un succes deplin, lucrări îndelung aplaudate și în seara concertului omagial.

Programul prezentat, dirijat de sărbătorit, a cuprins în prima parte cunoscute pagini corale semnate de Dima, Vidu, T. Teodorescu, D. D. Botez, J. Movilă, C. Maitert, precum și două lucrări în primă audiție : *Cîntec haiducesc* de S. Nicolescu și *Pe mare* de G. Simonis. Partea a doua, o adevărată antologie a creației sărbătoritului a evidențiat cu pregnanță marea dragoste a lui Nicolae Lungu pentru sprintenul folclor oltenesc, pentru satul său natal și frumusețea fără seamăn a meleagului românesc. În afara lucrărilor citate la începutul cronicii, de la unduitoarele pasteluri *Tirziu în toamnă*, *Plingerea codrului* sau duiosul *Cîntec de leagăn*, pînă la cele trei prime audiții (*Suita corală nr. 3* — pe versuri populare macedonene, *Colea-n vale la izvoare* și *Patrie iubită*), lucrări recente, totul ne-a cucerit deplin, ne-a dat fiorul pe care ți-l dă arta adevărată ; am desprins cu emoție tendința autoru-

lui de a face pe ascultători să regăsească cu ușurință discursul muzical generos de largă accesibilitate, bogăția și originalitatea folclorului românesc, îndeosebi a celui oltenesc.

Concertul aniversar, susținut cu totală dăruire de colectivul coral al Filarmonicii, a beneficiat de aportul solistic al tenorului Valentin Teodorian, ca și de cel al coriștilor-soliști Aurelia Diaconu, Olga Rotaru Csorvasy, Paulina Stavrache, Florian Dumitrescu, Constantin Petrescu, Matei Jipa. Nicolae Li-careț a asigurat acompaniamentul pianistic.

Am asistat cu emoție la o reușită seară de muzică, iar ovațiile din finalul concertului, ca și vibrantele acorduri ale cîntecului *România să trăiască* (cu care asociația corală „România” își deschidea și încheia memorabilele sale programe), au constituit deopotrivă un viu omagiu adus eminentului creator și muzicii românești.

Cu prilejul acestei emoționante aniversări, ne-am adresat unor muzicieni de prestigiu al căror cuvînt îl consemnăm în continuare.

LAURENȚIU PROFETA : *Muzician de excepție, Nicolae Lungu a dăruit cu generozitate vieții muzicale românești neobosita sa activitate de dascăl-călăuză a atîtor generații de elevi, eminent dirijor și compozitor, erudit cercetător al trecutului muzicii noastre. Dar dincolo de aceste multiple daruri, Nicolae Lungu ne-a oferit exemplul mării sale modestii de artist autentic. Îmi amintesc și astăzi lecțiile de muzică ale profesorului meu, la Liceul „Titu Maiorescu”. Nu uit farmecul acestor ore în care Maestrul iubit știa, ca nimeni altul, să ne deschidă larg ferestrele către lumina muzicii adevărate... M-am reîntîlnit deunăzi cu aceste clipe de autentică trăire artistică în concertul omagial susținut admirabil de Corul Filarmonicii, cînd, din nou, după decenii, Nicolae Lungu ne-a purtat pe aripile cîntecului său care respiră firesc și sincer bucuria muzicii adevărate.*

AUREL STROE : *Îmi amintesc întotdeauna cu multă plăcere de orele de muzică pe care le ținea profesorul Nicolae Lungu la Colegiul „Sf. Sava” pe băncile căruia mi-am petrecut anii primei tinereți. Pe de o parte, orele sale se caracterizau printr-o adîncă cunoaștere a pedagogiei muzicale, pe de altă parte printr-un entuziasm nemărginit, tineresc. Reușea să introducă în secretele artei sunetelor pe toți copiii, fără să țină seama dacă au voce, dacă au înclinații speciale. De atunci am rămas cu ideea că oricine poate pătrunde în grădinile Eutherpei, nu numai cei aleși. Am înțeles că muzica putea deveni pentru toți un mijloc de înțelegere mai adîncă a vieții, un prețios mijloc de comunicare între toți oamenii, un prilej de reală bucurie artistică. La 75 de ani împliniți, profesorul Nicolae Lungu îmi apare neschimbat. Același elan tineresc, aceeași vioiciune, aceeași dragoste pentru muzică. Îi doresc mulți ani sănătoși și rodnici !*

VALENTIN TEODORIAN : *Ce aș mai putea adăuga eu, modest discipol, atras de personalitatea Maestrului încă de pe băncile clasei a cincea al Colegiului Național „Sf. Sava” ? Că datorită influenței sale eu mi-am transformat ceea ce majoritatea oamenilor numesc „meserie”, într-un crez, că atît cît voi avea în mine viață afectivă care mă face apt să*

pot comunica semenilor mei mesajul artei, voi fi în același timp dator să spun tuturor că maestrul Lungu mi-a dăruit bucuria cunoașterii interpretării, în egală măsură în care tatăl meu mi-a lăsat moștenirea talentului unei tehnici de impozație vocală.

H. MĂLINEANU: La 75 de ani de viață, maestrul Nicolae Lungu se impune ca un artist autentic, marcat din totdeauna de modestia adevăratelor valori. Așa l-am cunoscut pe profesorul Lungu, iubitorul de frumos, cîntătorul de muzică aleasă: înobilind modestele solfegii ale manualelor școlare, sau corurile unor licee, cu aceeași dăruire și experiență, cu aceeași pasiune și răbdare, cu care a creat bijuteriile de muzică corală pentru cele mai valoroase formații, unde măiestria lui de compozitor și dirijor și-au pus amprenta de competență și bun gust. I-am fost elev numai 2—3 ani, la o vîrstă cînd nu realizezi, încă, multe !... și totuși !... Era uimitor cum izbutea să prefacă o banală oră de muzică (materie „auxiliară”), într-o entuziasmantă lecție de superioară estetică și etică. Nu suporta zgomete în loc de muzică ! Nu suporta nici note false, nici... false valori ! De atunci, decenii de-a rîndul, i-am urmărit cu dragoste și cu o nedecarată admirație, excepționala finețe, ținuta și discreția în realizări, ca și în comportament, marcă a artistului și a omului de reală calitate. Lăsînd pretutindeni în urma lui cea mai caldă prețuire și amintirea unor adevărate rituale de muzică, după o viață de muncă și migală în slujba Frumosului, profesorul Nicolae Lungu are încă vigoarea și prospețimea pe care nu le poate da decît un singur tonic : crezul în Muzică și în Om ! „Jos pălăria !” — domnule profesor.

V. POP BALENI: A vorbi despre maestrul Nicolae Lungu la aniversarea frumoasei sale vîrste, nu înseamnă doar îndeplinirea unui gest protocolar. În sufletul său a sălășluit, cu forță telurică, satul românesc cu toate implicațiile lui spirituale. Muzica sa atît de cuprinzătoare și variată își păstrează o valoare nealterată, pentru că el a știut să valorifice caracterul peren al melosului și specificul ritmic al jocului românesc. Este greu să stringem în cîteva cuvinte, noianul de gînduri care ne năpădesc, cînd vrem să vorbim despre acest izvor nesecat de energie polivalentă : creator, dirijor și eminent pedagog al multor generații din viața muzicală a țării noastre. Ne mulțumim să-i urăm din inimă : „Întru mulți ani, maestre Nicolae Lungu“.

PAUL URMUZESCU: „Of, of, foaie verde / Foaie verde stejărel / Vezi pe cel cu cojocel“... Cu gesturi mîngietoare, izvorîte parcă din adîncul inimii, cu privirea caldă, hipnotizantă, ușor umbrîtă de pleoapele pe jumătate lăsate, profesorul de muzică făcea să răsune într-una din clasele „de curs superior“ ale Colegiului „Sf. Sava“ armoniile „Alunelului olteanesc“, cîntate de copii cu voci în schimbare, o clasă întregă dominată și îndrăgostită de umorul cuceritor al muzicianului și compozitorului NICOLAE LUNGU. Clipe de neuitat pentru mine, adolescentul de atunci aflat în pragul vieții, cînd pașii se călăuzesc spre un țel, spre o profesiune. Și datorită profesorului Nicolae Lungu am ales... MUZICA.

Constantin RASVAN

COMEMORĂRI

Clara Haskil

de Theodor BALAN

Pianiștii noștri care s-au afirmat pe plan internațional în ultimele decenii au un caracter comun : profilul artei lor apolinice. Clara Haskil, Dinu Lipatti și Valentin Gheorghiu nu sînt numai artiști de talie internațională, dar îi unește și această trăsătură caracteristică. Despre Dinu Lipatti scriam, nu demult, un mic studiu intitulat *Lipatti sau logica frumosului*, plecînd de la premisa că interpretările sale sînt pătrunse de o logică strînsă, care le conferă perenitate. Valentin Gheorghiu, care, după expresia ce îi era scumpă lui Busoni, „depășește virtuozitatea“, stabilindu-și nivelul interpretativ la o mare altitudine, poate fi și el cantonat în cîmpul artei apolinice, deși în arta sa străbat și unele impulsuri dionisiace. Fără să vrem, gîndul ne duce la Kempff, mai ales în ultimii ani ai creațiilor sale interpretative, la serenitatea sa, la romantismul său obiectivat, la restrîngerea voită a oricărei exuberanțe artistice. Trimiterea la un artist „de referință“ o facem pentru a ilustra mai bine gîndul schițat.

Apolinicul și dionisiacul sînt categorii estetice create de Nietzsche în lucrarea *Nașterea tragediei din spiritul muzicii*, apărută cu un secol în urmă (1872). Ambele concepte s-au impus în judecățile de valoare, deși dionisiacul își pierde din ce în ce mai mult din importanță în interpretarea muzicii. Apolonicul continuă să desemneze o artă ce personifică simțul desăvîrșit al măsurii, cumpătarea, logica în interpretare (despre care vorbea și Liszt, care nu era un artist apolonic). Artă apolonică e prin excelență contemplativă, e calmă și optimistă. Apollo personifica strunierea oricăror porniri sălbatice. Dionisos, dimpotrivă, răscolea străfundurile sufleteste, iar ceea ce ar caracteriza arta căreia îi dă numele ar fi principiul dinamismului, al dezlănțuirii forțelor inconștientului. Un interpret ca Anton Rubinstein, de pildă, s-ar putea reclama de la ideea de artă dionisiacă, dar dacă Anton Rubinstein ar trăi azi, s-ar supune și el regulii nescrise a unei arte în care temperamentul nu mai ocupă locul de frunte la nici un artist de seamă. A fost izgonit din paleta expresivă, iar apolonicul încearcă să stabilească o adevărată hegemonie.

Spusesem cîndva că marea pianistă de origine română, Clara Haskil reprezintă tipul perfect al pianistului de tip *clasic*, spre deosebire de acela *romantic*, exuberant, temperamental, mai exterior și mai retoric. Dar adăugăm la această stabilire de tipologie și corectivul că artista cînta așa cum Hans von Bülow (prototipul pianistului clasic) ar cînta la pian dacă ar trăi azi. Subliniem cu alte cuvinte contemporaneitatea artei Clarei Haskil, care, deși voit reținută, voit antideclamatorie și de o simplitate în sensul cel mai nobil al expresiei, conține o densitate de sensuri cum rar se mai poate întîlni la un alt artist. Maximum de esențe în minimum de efecte. Realiza o asemenea performanță mai ales cu „știința tușeului“, cum ar fi spus o renumită pedagogă franceză de la începutul veacului nostru, Marie Jaëll. Capacitatea de dozări infimezimate pe care le realiza, acele subtile microdozaje ale tehnicii sale reprezintă în tehnica pianului ceea ce inframicrobiologia este în raport cu microbiologia.

Activitatea acestei mari artiste apolinice, care a colaborat cu cei mai mari muzicieni ai timpului nostru, interpretînd mai ales muzică de Mozart ca nimeni altul, concertînd aproape jumătate de veac prin orașele muzicii din Europa și de peste ocean, lăsînd o foarte bogată discografie, reprezentînd aproape în întregime versiuni de referință, ducînd o viață de singurătate ascetică, purtînd o sensibilitate exacerbată ce era un obstacol la fiecare ieșire pe podium, a ispitit pe unii condeieri să scrie monografiile, relatînd mai cu seamă fapte de viață. O primă încercare de reconstituire a profilului Clarei o face, un an după trecerea din viață a artistei, Rita Wolfensberger în lucrarea *Clara Haskil*, Ed. Scherz, Berna (1961). O lucrare cu care familia artistei nu a fost de acord, scriere diluată și sentimentală, ce prezintă un așa-zis portret psihologic, destinată să o facă cunoscută unui public larg ce o ascultase în concerte și pe discuri. Bernard Gavoty, care o cunoscuse personal și îi urmărise activitatea în calitate de prestigios critic muzical, face să apară în anul 1962 o lucrare mai restrînsă, în colecția *Les grands interprètes* a editurii Kistner din Geneva, în care fotografiile admirabile ce însoțesc cartea întregesc un text întocmit de un muzician autentic. Profilul artistei, trasat în linii largi dar sigure, nu este denaturat. Așteptăm să apară la Paris, în cursul acestui an, o aită lucrare, a muzicianului Jérôm Piersault, care a cercetat cu minuțiozitate întreaga arhivă a familiei, căutînd să decanteze din ceea ce s-a scris pînă acum, din mărturiile extrem de numeroase ale muzicienilor cu care a venit în contact artista sau cu care a colaborat, din emisiunile omagiale și din tot ceea ce s-a scris (extrem de mult), din înregistrările și detaliile furnizate de cele două surori, Lili și Jeana Haskil, muziciene de prestigiu, adevăratul portret artistic și psihologic al Clarei Haskil.

Poate că dacă nu s-ar fi pregătit o asemenea monografie, pe care autorul, întîlnit de mine cu un an în urmă, o dorește exhaustivă, m-aș fi încumetat să scriu o lucrare despre Clara Haskil. Aveam avantajul că îi cunoșteam integral discografia, că scrisesem un întreg capitol, într-o carte despre *Copilăria unor mari muzicieni*, consacrat copilului minune ce fusese Clara, că o prezentasem în numeroase emisiuni la radio și la televiziune. După ce te ocupi atîta vreme de o mare personalitate, dobîndești sentimentul că aceasta trăiește aievea, îi reconstitui în imaginație o anumită „hologramă“. Tocmai de aceea, de multe ori cînd vreo afirmație contrazice limitele personajului ce reușești să reconstitui, simți că se produce o lezare a unei ființe apropiate. Ar fi implinit, anul acesta la 7 ianuarie, 80 de ani. S-a stîns în luna decembrie a anului 1960 într-un accident absurd în gara Bruxelles, în culmea strălucirii artistice. Dar admirabilele sale înregistrări o fac să trăiască în continuare. Perfecțiunea jocului său instrumental i-a îngăduit să fie o minunată artistă „de disc“. Înregistrările nu admit nici un fel de scădere, nici o slăbiciune. Presupun perfecțiunea.

Mărturiile despre Clara Haskil sînt foarte numeroase. Începînd cu prietenul ei Chaplin, care locuia tot la Vevey, cu Casals, partenerul ei de muzică de cameră, Cortot, Barbirolli, Ernest Ansermet, Nikita Magaloff, Jacques Feschotte, Igor Markevitch, Arthur Grumiaux (ultimul ei partener, cu care a înregistrat integrala sonatelor de Beethoven), sfîrșind cu Lipatti și George Enescu. Toate au un caracter apologetic. Sînt fără rezerve. Doar Lipatti motivează preferințele sale pentru inegalabilele interpretări de Mozart și Schumann, declarînd fără glumă că se înscrie ca elev al Clarei în eventualitatea că va lua în studiu un concert de Mozart.

Cu gîndul la eventualitatea unei lucrări despre Clara Haskil, începusem să strîng și unele aprecieri mai recente. O auzisem pentru ultima dată în București în anul 1938. Cîntase cu George Georgescu, cu Filarmonica din București, *Concertul pentru pian și orchestră de Mozart în Mi bemol major (KV 271)*. Amintirea era vagă. Pe atunci eram încă foarte tînr ca să pot să judec cu întregul discernămint artistic ce se cuvenea. În anul 1957, George Georgescu, revenind să concerteze în capitala Franței, îi solicită concursul în vederea unui concert ce ar reuni pe program două nume românești. „Renumele de care te bucuri este un motiv de mîndrie pentru orice român și îți sîntem recunoscători“ — își încheia scrisoarea de invitație marele nostru dirijor.

Cella Delavrancea, unul din cele mai fine condeie în materie de critică muzicală, își amintea: „Prima întîlnire a noastră a fost în salonul Mariei Cantacuzino (soția maestrului Enescu, N. A.), în București. Am văzut o fată

tină, cu o figură tragică, purtată pe un gît lung, aplecat parcă să cerceteze tăcerea pămîntului. După înfățişare socoteam că pianista mult lăudată în străinătate are o preferinţă pentru dramaticele compoziţii ale lui Robert Schumann. Mă înşelam. S-a aşezat la pian şi s-a luminat odaia cu cele mai irizate sonorităţi. Cînta piese de Domenico Scarlatti. Ceea ce m-a uimit a fost echilibrul ritmic, în trecerea rapidă de la o stare la alta, a unui spirit ce atingea în adîncime toate nuanţele suflteşti. Tuşul ei era magic. Vibra sunetul ca la un Stradivarius. De aceea, prins pe disc, nu a pierdut nici un freamăt şi rămîne o prezenţă perpetuă. Calităţile ei de introspecţiune au valorificat la maximum genialele concerte ale lui Mozart. Intensitatea expresiei dramatice era nobilă, candoarea unui *allegro* îngerească, virtuozitatea din finaluri impregnată de inteligenţă“.

Dirijorul Willem Otterloo îşi aminteşte (Bucureşti, 2.X.1972) cît de greu era să imprimi cu Clara din cauza dorinţei de perfecţiune, a exigenţei exagerate pe care o pretindea artista.

În acelaşi an, Carlo Zecchi evocă unele momente de la înregistrarea celui de al patrulea concert de Beethoven, în care s-au înfăptuit „momenti di grande comunione artistica con la prestigiosa pianista“.

Roberto Benzi (mai, 1972) mărturiseşte satisfacţia că a avut norocul să o cunoască şi să colaboreze la Festivalul de la Bordeaux cu Clara Haskil. „Era o fiinţă excepţională, căreia îi păstrez amintirea neştearsă a modestiei şi simplicităţii ce o caracterizau. Ca toţi adevăraţii mari artiştii, avea ca prim scop să servească muzica“.

Cristoph Eschenbach îşi amintea (Bucureşti, 23.IV.1973) că a auzit-o o singură dată, cîntînd în anul 1956, cu ocazia bîcentenarului lui Mozart. „A fost cel mai important eveniment muzical al vieţii mele“ — afirmă unul din cei mai mari pianişti ai zilelor noastre, care recunoaşte că exemplul de interpretare a fost determinant pentru înţelegerea stilului mozartian. „Ea îl readucea pe Mozart înapoi la el însuşi, la drama sufletului său“.

Dacă mi s-ar cere să redactez un articol de 56—60 rînduri pentru o enciclopedie, cum aş putea oare integra într-un spaţiu atît de restrîns multitudinea de fapte, lupta sa cu o sănătate precară, succesele strălucitoare ale ultimului deceniu din existenţa sa? Poate că în felul următor: Născută în Bucureşti la 7 ianuarie 1895 dintr-o familie de muzicieni, vădeşte calităţi neobişnuite de copil minune. E trimisă la Viena la vîrsta de 7 ani, unde un unchi al său se ocupă îndeaproape de studiile muzicale, debutînd în anul 1903. La vîrsta de 10 ani dă un mare recital în capitala Austriei. În acelaşi an pleacă la Paris, unde urmează la Conservatorul Naţional de Muzică la clasa tînărului profesor Cortot. Absolvă Conservatorul în anul 1910, obţinînd un *premier Prix*, decernat de o comisie din care făceau parte:

Fauré, Enescu, Moszkowski şi Pugno. Paderewski o admiră iar Busoni o invită să îi dea îndrumări. Renunţă la orice sprijin artistic şi decide să studieze singură, fără profesor. „Evocînd existenţa mea pe cît de frămîntată — avea să mărturisească mai tîrziu artista — pe atît de întretăiată de evenimente, cu toată afecţiunea pe care mi-au arătat-o mulţi dintre cei pe care i-am cunoscut, sentimentul predominant rămîne desigur acela al solitudinii... După ce am terminat Conservatorul şi după ce am fost nevoită să refuz oferta pe care mi-o făcuse Busoni, am hotărît să studiez singură“.

Marii săi dascăli i-au fost partenerii de muzică de cameră: Ysaye, cu care dă integrala *Sonatelor pentru vioară şi pian*, de Beethoven, George Enescu şi Casals. Consacrarea sa nu a venit dintr-o dată. Repetatele sale concerte de la Bucureşti, în recitale şi ca solistă a Filarmonicii din Bucureşti, ca şi integrarea în repertoriu a numeroase piese din compoziţii români au făcut-o iubită de publicul ce i-a urmărit cu atenţie evoluţia. Concertele din Apus i-au consolidat treptat reputaţia.

Extrema precaritate a sănătăţii sale a ştiut să o învingă cu o rar înţilnită rezistenţă nervoasă. Nimeni nu ar fi bănuit resursele sale de energie nervoasă care erau totuşi ale unei mari timide, căreia nu-i plăcea să cînte în public. Stabilită la Paris pînă în anul 1942, se refugiază în sudul Franţei cu Radiodifuziunea franceză, trece, cu trei zile înainte ca trupele naziste să invadeze Marsilia, în Elveţia, unde îşi va stabili reşedinţa la Vevey, oraşul în care se stabileşte şi Chaplin, care va purta artistei noastre o mare afecţiune şi admiraţie.

Din mărturisirile ce a făcut, rezultă că îşi limitase în mod voit repertoriul, care era totuşi imens. „Un artist trebuie să-şi dea seama că anumite opere sînt în afară de posibilităţile sale expresive. Poate să le admire în mod sincer, să le lucreze pentru el în intimitate, dar trebuie să înţeleagă că ar fi o nebunie din partea sa să le înscrie în programele de concert. Un artist nu poate fi universal. Este cu neputinţă. Sînt opere care corespund naturii sale personale, mentalităţii sale, felului său de a simţi. Va trebui să se rezume la acestea, chiar dacă în felul acesta va fi nevoit să-şi restrîngă repertoriul“.

În ultimii zece ani ai vieţii a fost unul dintre cei mai solicitaţi artiştii mondiali. Profilul său de pianistă clasică reprezenta pe de o parte o inadvertenţă, pe de alta ridicarea la nivel de artă contemporană a unui tip de artist ce se credea depăşit. Clara Haskil conferă artei sale interpretative un caracter de anti-virtuozitate, de antideclamaţie, de antiretorism. Dacă ar fi studiat cu Busoni, rezultatele nu ar fi fost diferite, deoarece există o temeinică înrudire între arta sa şi cea a marelui pianist care a fundamentat o nouă doctrină a interpretării pianistice, în care i se restituiau pianului caracterele sale specifice, iar sprijinul pe temperament era minimizat. Bu-

soni avea un joc „blond“, lipsit de reazimul pe pedală. Era un artist apolinic, așa cum Eugen d'Albert reprezenta tipul dionisiac.

Infinitezimalele sale dozări conduc la o artă subtilă, ce se reazimă pe de o parte pe un auz cultivat, extrem de fin, ce ar trebui să fie primul apanaj al muzicianului și consumatorului de artă muzicală contemporan. Pe de alta, respectul dus pînă la ultimele consecințe față de textul muzical e explicat de o atitudine *cinstită* în raport cu compozitorul, de o *evlavie* în raport cu gândirea muzicală.

Clara Haskil era nu numai o sfioasă, dar și o ființă extrem de sinceră și cinstită. Camus spusese cîndva că după vîrsta de 40 de ani, fiecare din noi e responsabil de figura pe care o are. Parafrazînd, am putea spune că și în artă sîntem *responsabili* de interpretarea pe care o dăm. Clara, cum îi spusese cîndva Casals, avea candoarea unei violete. Iar această candoare transpare în jocul său, în care muzica e așezată întotdeauna pe primul plan.

Înainte de a fi o mare pianistă, a fost o incomparabilă muziciană.

Prietenia dintre Clara Haskil și Dinu Lipatti

de Lisette GEORGESCU

Se împlinesc 25 de ani de la moartea lui Dinu Lipatti și 15 ani de la moartea Clarei Haskil, care ar fi împlinit, tot în acest an, 80 de ani.

Cînd se sting luminile se aprind amintirile. Emoția devine atunci prezentă, evocînd figura unui mare artist. Cu atît mai mare, cînd e vorba de doi muzicieni de valoarea lui Dinu Lipatti și Clara Haskil.

Madeleine Lipatti, soția pianistului, mi-a înviețuit legătura strînsă ce a existat între Dinu Lipatti și Clara Haskil, mi-a vorbit de înțelegerea lor pe plan muzical, de raporturile pline de confiență, de plăcerea de a se întîlni, de admirația ce o aveau unul pentru altul. Auzise de la Dinu Lipatti, înainte de a o cunoaște pe Clara Haskil, de calitățile ei excepționale. Îi povestise de noblețea interpretărilor, de intensitatea expresivă, de poezia și grația ce emana din cîntecul ei. Lipatti nu înceta să-i povestească soției lui de draga lui prietenă, care mai tîrziu deveni și prietena ei.

La Paris, în 1934, în urma unui concert dat de Clara Haskil la Principesa de Polignac, Lipatti — care fusese și el invitat — a cunoscut-o pentru prima oară, exprimîndu-i tot entuziasmul lui, cu generozitatea ce nu și-a dezmințit-o niciodată, atunci cînd se găsea în fața unui artist adevărat. Din această întîlnire s-a născut o prietenie, care avea să dureze 16 ani. Moartea lui Lipatti a rupt ultima filă.

Clara Haskil se afla la Paris pe cînd Dinu Lipatti urma cu Alfred Cortot și Nadia Boulanger studiile muzicale; ei se întîlneau destul de des, își telefonau zilnic, cîte odată de mai multe ori pe zi. Își găsiseră amîndoi interlocutorul, acel cu care puteau să schimbe păreri într-o perfectă comuniune. Diferența destul de mare de vîrstă nu avea nici o importanță, similitudinea gusturilor, aspirațiilor, creaseră o camaraderie frățească, aproape o complicitate. Ar fi o greșeală să afirmăm vreo asemănare în caracterul lor, aveau însă același ideal: „să servim muzica, nu să ne servim de ea“. Amîndoi erau umili în fața muzicii și conștienți de misiunea și preocuparea constantă ce era unicul lor scop în viață. „Muzica este un lucru grav“, spunea Lipatti elevilor lui. Clara Haskil gîndea la fel. Le plăcea să cînte împreună la două pianee, au dat chiar concerte la Paris, înainte de război, în public și privat. Îmi spunea Madeleine Lipatti ce mult regreta să nu-i fi putut asculta atunci cînd au cîntat împreună dublul concert de Mozart! pentru care, Lipatti scrisese cîteva cadențe. Se poate ușor imagina frumusețea acestei execuții!

Lipatti avea o mare plăcere să cînte pentru Clara Haskil și Clara Haskil îi mărturisea bucuria pe care o avea să-i cînte lui Lipatti, să schimbe cu el păreri despre muzica lor. După ce Madeleine și Dinu Lipatti s-au căsătorit și stabilit la Geneva, Clara Haskil venea foarte des să-i vadă. Ea locuia la Vevey, într-o casă plină de fannec și poezie, la marginea lacului Léman. I se decernase, de altfel, cetățenia de onoare a orașului, ceea ce l-a făcut pe Lipatti să-i scrie un poem, care suna astfel:

A Clara Haskil
Citoyenne suisse
Bourgeoise de Vevey
Princesse de la musique.

Clara Haskil sosea la perechea Lipatti spre prînz, luau dejunul împreună, conversația era animată, lui Dinu îi plăcea s-o tachineze, poreclind-o „Clarinette“ (nume ce i-a rămas în raporturile dintre ei). Reușea să-i descoperească fruntea cînd se întîmpla să fie tristă și preocupată. O certa de multe ori pentru modestia și neîncrederea în posibilitățile ei. Ea îl asculta cu capul plecat, cu resemnare... dar, deodată îl privea cu recunoștință și afecțiune. Urmarea acestei ezitări era reconfortul pe care Lipatti i-l dăruia cu încredere, în valoarea de necontestat a pianistei. În general nu aveau divergențe de

opinii, în felul de a interpreta muzica, iar în realizările unei construcții muzicale erau foarte personali, scopul pe care îl urmăreau fiind însă același : „a înviețui opera interpretată, respectând în mod absolut textul și gândirea compozitorului, fără a te pune niciodată pe primul plan“. Clara Haskil și Dinu Lipatti erau adevărații servitori ai muzicii. Această atitudine etică i-a apropiat mai mult ca orice. După fiecare concert al Clarei Haskil, Dinu era emoționat, entuziasmat și nu înceta să spună: „Clarinette este muzica însăși“, iar Clara Haskil se exprima identic după fiecare concert al lui Lipatti. Când se întâlneau, dialogurile lor erau interminabile, despre miezul adevărat al bucății și al detaliilor tehnice. Discutau despre dificultatea unui pasaj mai greu, de digitația care ar putea facilita execuția, de o pedală mai mult sau mai puțin prelungită, de-o respirație, de intensitatea expresivă a unui *forte*, sau de caracterul misterios al unei modulații. Iubeau amândoi cu pasiune natura, copiii, animalele, lucrările create, mai mult decât cele fabricate și mai cu seamă, ce le era comun amândurora — o mare nevoie de afecțiune și înțelegere.

Când e vorba de Clara Haskil, sigur că amintirile se situează mai ales pe pianul muzical. Una din cele mai intense emoții le-a resimțit Lipatti la audierea concertului de Sonate dat de George Enescu și Clara Haskil, la Vevey. O colaborare unică. Același suflu care-i anima pe ambii artiști, același sînge care dădea viață muzicii, o adevărată viziune a paradisului.

Dinu își însemnase pe un caiet imaginea pe care i-o lăsase Clara Haskil : „Clara avea două înfățișări în viața cotidiană. Una a artistului, alta a prieteniei. Prima era aceea a unei ființe aplecate pe pianul, ce parcă făcea una cu ea (Milița Pătrașcu i-a făcut un bust în care această viziune este impresionantă), cealaltă, a unei persoane timide, speriată de viață, dormică de tandră, de căldură umană. Era, am putea spune, o ființă patetică, pe de o parte, independentă, pe de alta, suferind cumplit de singurătate, de această izolare, de care totuși avea nevoie, pentru a da măsura adevărată a

capacității ei artistice, greutatea și grandoarea țintei pe care și-o făurise“.

Se pare totuși că această viață a ajutat-o să se desfășoare și să devină ceea ce reușise aproape cu desăvîrșire. Lipatti spunea : „în prezența Clarei Haskil, simți că te afli în fața unei ființe excepționale și, ce-i admirabil, nu-ți lasă niciodată impresia de a fi conștientă de valoarea ei“. Același lucru îl spunea Clara Haskil despre Dinu Lipatti. Era destul de taciturnă și rezervată cu oamenii pe care nu-i cunoștea, în schimb, cu prietenii își descrețea fruntea. Îi plăceau glumele, poveștile hazoase (chiar cele picante). Devenea atunci o altă persoană, veselă și comunicativă.

Prin audierea imprimărilor și a discurilor, cei ce vor asculta, vor descoperi sudarea atât de profundă ce exista între ei, convinși odată mai mult, că marile talente, ca și marile spirite, ajung mai totdeauna să se întâlnească.

S-a vorbit și s-a scris mult despre Lipatti, se vorbește și se scrie, se va vorbi și se va scrie. Lipatti n-a fost numai un mare pianist, n-a fost numai un compozitor, care ar fi crescut, poate în aceeași măsură ca și instrumentistul, dacă viața lui nu s-ar fi stins atât de repede, dar ceea ce nu întâlnești decât la picăturile ce le trimite din când în când cerul pe pământ, ființa lui era desprinsă de orice urțenie omenească. Din el emana numai bunătate, dăruire, o modestie care însă nu era lipsită de perfectă conștiință a valorii lui, o maturitate în gândirea și sentimentele de o mare noblete. Lipatti era o minunată operă de artă. Spre sfârșitul vieții, parcă se pregătea pentru plecarea dintre noi. Mîinile lui nu mîngiau numai clapele pianului, ci pe toți cei din jur. Moartea lui Dinu Lipatti a cutremurat o lume. Azi, după 25 de ani, cei ce l-au auzit, cunoscut și prețuit, își fac o datorie de conștiință în a-i perpetua memoria.

Ascultînd coralul de Bach, ce parcă făcea parte din toată ființa lui, nu credem a greși adăugînd titlului, pe care sigur Bach l-ar fi consimțit : Coral „IN MEMORIAM DINU LIPATTI“.



„Săptămîna muzicii românești“ la Iași

În ansamblul manifestărilor anuale, cu profil de festival sau de microstagione, organizate în diferite centre culturale ale țării, „Zilele muzicii românești“ ocupă un loc aparte. Sint suficiente și aceste prime trei ediții pentru a demonstra că ideea de a edifica un festival al creației originale, de a prilejui un rodnic dialog al compozitorilor români cu publicul, este o certă reușită. Nu lipsită de curaj această idee, atît timp cit majoritatea manifestărilor anuale despre care vorbeam vădesc în continuare o comodă prudență în înscrierea muzicii românești în repertoriul concertelor respective, prudență izvorîtă din rezervele mărturisite sau nu față de ecoul pe care l-ar determina în marele public creația originală. Comparînd programele mozaicate ale repertoriilor diferitelor festivaluri de la Cluj-Napoca, Brașov, Tîrgu-Mureș, Timișoara, etc. cu desfășurătorul „Zilelor muzicii românești“ de la Iași, acest lucru apare evident. Și cu atît mai mare este meritul ieșenilor, de a fi inițiat această manifestare, devenită deja la cea de a treia ediție nu un festival zonal, cu participări de excepție mai ales în domeniul interpretării, ci un festival național, în care se tinde spre o reprezentare cit mai echilibrată a muzicii românești aparținînd tuturor momentelor de evoluție istorică a școlii noastre de compoziție, solicitînd prezențe marcante provenind din domeniul creației. Avem nevoie de asemenea confruntări, pentru ca muzicienii noștri să-și găsească ecoul firesc al muncii lor, pentru ca să se depășească prejudecățile încă existente privind prezența „de serviciu“ a lucrării originale într-un program de concert. Aceasta, cu atît mai mult, cu cit încă persistă atitudinea multor interpreți — și a unor organizatori de concerte — potrivit căreia într-un program este lucrată „piesa de rezistență“ și prea adesea doar citită fugitiv eventuala lucrare românească. Mai ales că atitudinea respectivă se repercutează nemijlocit și asupra reacției publicului și, implicit, determină o nejustă apreciere a valorilor.

Desfășurată sub semnul omagiului adus unor artiști români, actuala ediție a „Zilelor muzicii românești“ consemna trecerea unei jumătăți de veac de la moartea lui George Stephănescu și a 25 de ani de la moartea lui George Enescu. Bineînțeles, de-a lungul celor nouă zile ale festivalului, deși diversitatea de genuri a fost cu multă grijă reprezentată — de la cele camerale la cele corale, simfonice și vocal simfonice — repertoriul nu a putut cuprinde decît o parte dintre personalitățile școlii noastre componistice. Cele peste 30 de nume înscrise în program, dintre care unele se repetă după edițiile anterioare, pot suscita unele discuții asupra selecției de lucrări, dar să recunoaștem, oricare ar fi fost selecția, res-

ponsabilitatea omisiunilor sau a preferințelor nua fost determinată de criteriile subiective, ci mai de grabă de condițiile oferite prin participările interpretative ce-și delimitaseră un anume repertoriu. Poate că, în edițiile viitoare, prospectarea acestui repertoriu va putea fi și mai cu grijă — și mai din timp — făcută, pentru a se completa anumite lacune nedorite de nimeni.

Domeniul concertului simfonic a fost „acoperit“ de două ansambluri cu profil profesional foarte diferit, suscitînd deci o interesantă comparație a realizărilor — Orchestra simfonică a Radioteleviziunii, dirijată de Emanuel Elenescu și Orchestra simfonică a Conservatorului „George Enescu“ dirijată de Cornel Calistru. În programul Radioteleviziunii, pentru concertul inaugural, punctul de greutate a fost reprezentat de *Simfonia I-a* de George Enescu, lucrare de generoasă adresare romantică, extrem de cald primită de public. Deși ansamblul și dirijorul par a se fi adaptat mai greu condițiilor sălii Teatrului Național, interpretarea bazată pe repere sigure a avut momente de împlinire ce au compensat alte secvențe ale concertului. Mă gîndesc în primul rînd la audiția *Variațiunilor pe un cîntec de Anton Pann* de Theodor Grigoriu, din care dirijorul a ales doar fragmente pentru acest concert, anulînd astfel arhitectonica logică a lucrării. Și, de asemenea, la interpretarea *Concertului pentru pian nr. 2* de Pascal Bentoiu, unde dialogul solist — orchestră nu și-a găsit decît arareori echilibrul, deși pianista Sofia Cosma nu a precupețit nici un efort pentru a-și convinge ascultătorii. Cornel Calistru, în compania Orchestrei Conservatorului, avea de rezolvat acele atît de spinoase probleme ale unui ansamblu care nu susține concerte periodice, ci se pregătește special pentru un program. De aici, noutatea dificultăților ce aparțin rutinei la alte orchestre, dar poate și prospețimea descoperirii unor momente trăite cu maximum de emoție. Lăudabilă redarea *Simfoniei* de George Stephănescu, chiar dacă interesul artistic al lucrării este minim. Cele două prime audiții s-au situat însă la nivelul cerut de un festival național. Cu *Concertul pentru violoncel*, Dumitru Bughici argumentează principiile expuse teoretic și în comunicarea sa din cadrul Sesiunii științifice a actualei ediții. Primatul melodiei și a expresiei unui romanticism contemporan, respectul pentru tradiția personalității solistice a violoncelului, existența unei problematice de fond care determină fluxul muzicii fac din această partitură o neîndoioasă reușită a literaturii noastre concertante, pentru care cellistul Ștefan Zărnescu a știut să găsească uimitor de frumose soluții interpretative. *Canti profani* a lui Sabin Păutză, lucrare pentru cor de copii și orchestră, reia idei prezentate deja în muzica secolului nostru prin creațiile lui Orff sau John Taverner (mai ales în *Recviemul celtic*), realizînd o desfășurare sonoră spectaculoasă dar al cărei conținut se plasează sub

nivelul atât de original al *Omagiului copiilor lumii*, creat cu câțiva ani în urmă. În fine, examenul de maturitate al orchestrei a fost, se pare, *Evenimente 1907* de Tiberiu Olah, în care Cornel Calistru a reușit să cumuleze maxima participare a muzicienilor studenți, ceea ce la nivelul ansamblului este un merit incontestabil.

Corala „Camerata“ a Sindicatului învățământ, dirijată de Ion Pavalache, prezintă pentru prima oară în cadrul „Zilelor muzicii românești“, este o formație care și-a cucerit deja merite în concursuri internaționale și în seria manifestărilor concursului național „Cântare patriei“. Studiul minuțios și, mai ales, dorința de frumos animă munca acestei formații care a avut ambiția de a concerta cu un program de muzică românească aparținând acestui atât de modern stil de „cor de cameră“. Intenția este laudabilă și, la nivel de amatori, merită a fi stimulată. Bineînțeles, comparativ cu corurile de cameră profesioniste, atât repertoriul cât și realizarea pot fi supuse unei discuții mai severe în privința criteriilor de finisare artistică. Dar, ascultându-i, cred că trebuie totuși să păstrăm din acest concert ce avea el mai valoros — adică iubirea pentru muzică; de care nu s-a dezmințit nici dirijorul, nici ansamblul. Și aceasta nu este puțin, mai ales pentru Sindicatul învățământului, unde muzica nu este atât de des oaspete de onoare.

Excelente impresii, în schimb, după reascultarea ansamblului cameral al Conservatorului, „Animosi“ pe care Sabin Păutza îl conduce cu certă autoritate artistică. Corala „Animosi“ și-a precizat un stil de interpretare care, chiar dacă pe alocuri pare monocrom, este neîndoios rodul unei extrem de serioase elaborări și a unui studiu bine îndrumat. Egalitatea registrelor, pregnanța ritmică, acuratețea intonației (cu mici excepții, cum ar fi *Madrigalul* lui Viorel Munteanu), dar în primul rând cultivarea cîntului frumos, sînt tot atîtea însușiri ce trebuie subliniate cu fiecare apariție a acestui ansamblu studențesc. Sabin Păutza nu evită lucrări dificile, cultivă un repertoriu variat ca stil și mijloace de expresie, atingînd uneori nivelul de versiune de referință (aș reține aici *Dipticul coral* al lui Achim Stoia și *Icar* al lui Cristian Misievici) ce justifică pe de-a-ntregul bunul renume al coralei „Animosi“, exemplar laborator de formare practică a viitorilor dirijori și cîntăreți de cor.

În domeniul concertelor corale, punctul maxim al manifestărilor ieșene a fost atins de concertul corului Filarmonicii din Cluj-Napoca, dirijat de Dorin Pop și Florentin Mihăescu. Dacă exemplară s-a impus ținuta muzicală a acestui cor academic, acest lucru se datorează mai multor factori. În primul rînd, ansamblul beneficiază de conducerea lui Dorin Pop, maestru de recunoscută valoare în arta noastră corală. El a știut să cultive acea mobilitate și fină dozare a sonorităților care îngăduie corului să modifice proporțiile dinamicii și agogicii în funcție de muzica interpretată, trecînd fără efort de la dimensiuni camerale la creșteri de mare amploare (un moment de excepție, în acest sens, *Imnul festiv* al lui T. Jarda). Nu trebuie uitat, de asemenea, că acest cor este un ansamblu relativ tînăr, neatins de practica rutinieră a stagiunilor ce-și pune amprenta asupra altor formații similare. Cele patru lucrări semnate de Sigis-

mund Toduță, cu o problematică complexă a relațiilor polifonice și a registrației, au constituit o pilduitoare realizare sub gestul expresiv al lui Dorin Pop. Partea a doua a programului, condusă de unul dintre muzicienii formați de Dorin Pop, tînărul dirijor Florentin Mihăescu, a completat aceste impresii prin abordarea diversă a unor piese dificile ca *Miorița* de Paul Constantinescu, *Pan* de T. Jarda (uimitoare capacitatea de înnoire a acestui compozitor care a știut să asimileze cele mai noi procedee de limbaj coral), *Viers de dor* de Vasile Herman și, mai ales, *Suplex* de Cornel Țăranu, în care ansamblul a făcut o veritabilă demonstrație de declamație corală.

Cum era și firesc, în seria manifestărilor ieșene un loc aparte a fost rezervat concertelor camerale. Recitalul de lieduri al sopranei Nelly Miricioiu, încă studentă a Conservatorului, m-a interesat în mod deosebit, căci doar cu puțin timp în urmă descoperisem acest remarcabil talent în cadrul Festivalului studenților de la institutele de artă. O urmărisem atunci interpretînd muzică de operă. Cu atât mai curios eram să văd cum realizează tînăra interpretă dificilele miniaturi vocale înscrise în programul ei. Recunosc aceeași sensibilitate în rostirea melodică a versului, aceeași susținere calmă a melodiei și, îndeosebi, aceeași voită evitare a demonstrației vocale în sine, în favoarea firescului. Din piesele prezentate în compania pianistei Steluța Diamand Dumea, remarc mai ales ciclul de lieduri *Adolescența* de Vasile Spătărelu și finețea expresiei din liedul *Apa vie* de Felicia Donceanu. Nelly Miricioiu este de-abia la începutul carierei sale. Explicabile deci unele ezitări în acoperirea unui domeniu stilistic vast și pretențios. Demonstrația de disponibilitate artistică a fost însă pe deplin convingătoare.

Dacă programul Cvartetului „Academica“ (Mariana Dăncilă-Sîrbu, Ruxandra Colan, Constantin Zani-dache, Mihaela Dăncilă-Sîrbu) se situa la cotele artistice binecunoscute în ultimele stagioni, în interpretarea unor lucrări camerale aparținînd muzicienilor secolului nostru (George Enescu — *Cvartetul op. 22, nr. 2*, Radu Paladi — *Cvartetul nr. 1*, Wilhelm Berger — *Cvartetul nr. 12*), cvartetul ieșean „Voces contemporanae“ a ales pentru această ediție muzica tinerilor absolvenți ai Conservatorului „George Enescu“, asumîndu-și responsabilitatea, alături de pianista Mihaela Constantin, de a demonstra nivelul actual al clasei de compoziție. Este cît se poate de pasionantă această confruntare pe podiumul de concert a generațiilor, a dascălilor și tinerilor ce abia pornesc pe drumul creației. Înainte de a trece în revistă însemnările în urma acestui concert-audiție aș reține ideea ca, pe viitor, să se atragă în sfera „Zilelor muzicii românești“ și studenți compozitori de la celelalte conservatoare. Nu mă îndoiesc că în asemenea companie tinerii creatori ieșeni nu au de ce să fie dezavantajați. Schimbul de opinii — la nivelul studenților, dar și la cel al profesorilor și chiar al publicului — ar putea crea un fertil teren de dezbateri asupra destinelor muzicii contemporane.

Primul argument în favoarea bunei impresii lăsate de audiția ieșenilor ne este oferit de însuși profesorul lor, lectorul Vasile Spătărelu, un muzician în plină ascensiune, care își formează elevii la focal viu al trăirilor intense ale creației. Scriind el însuși

muzică, căutînd drumul său în artă, Vasile Spătaru luminează colegilor săi mai tineri calea, alcătuiind împreună cu ei mai mult decît o clasă de compoziție (care anul acesta dă prima generație de absolvenți), un veritabil cenaclu de creație. Și nu întîmplător, cei trei tineri autori — Cristian Misievici, Theodor Caciora, Viorel Munteanu — sînt deja cunoscuți publicului din concertele Conservatorului la Iași sau în microstagioniile bucureștene.

Lucrarea care a deschis programul, *Sonata pentru pian* de Cristian Misievici, convinge prin alura ei concertantă. Unele ecouri lisztiene, unele mișcări ale ideilor proprii stilului prokofievian (în structurile motivice și în tensiunea ritmică), o autentică atmosferă romantică — în viziune contemporană, desigur — permit muzicii lui Cristian Misievici să-și găsească o largă adresare în sensibilitatea ascultătorului. Compozitorul își găsește calea proprie, dar nici nu pierde din vedere acel specific numit de obicei „factură pianistică“. Adică, nu uită că scrie pentru pian cu acel vădit respect pentru un instrument care a dominat clasicismul și romantismul, ceea ce mi se pare esențial. De altfel, în logica expresivă a construcției interpretative, pianista Mihaela Constantin a dovedit cu prisosință că această *Sonată* poate atrage adevărul publicului. Theodor Caciora, în *Cvartetul de coarde*, prin înclinația sa spre expresivitate cantabilă, conduce cîntul celor patru instrumente pe principiul unui echilibru cvasitoral al registrelor. Frazele sînt largi, expunerile tematice ies în relief prin secțiuni sonore cu o timbralitate subliniată de dublajele instrumentale. Compozitorul optează pentru o succesiune de contraste între momente de tutti armonic, ascensiuni dinamico-agogice și fraze solistice care readuc permanent sentimentul monodiei ca idee generatoare a tematicii, într-o viziune personală asupra politematismului din care se alcătuieste substanța de idei a *Cvartetului* său. Al treilea compozitor, Viorel Munteanu, manifestă o mai vădită înclinare pentru gândirea polifonică. În *Cvartetul* prezentat, muzica debutează cu un grupaj polifonic al vocilor, într-o culoare expresivă cu tonuri închise, determinată de motivică și chiar de punerea în pagină a instrumentației. Treptat — și din aceasta rezultă dramaturgia muzicală a lucrării — atmosfera se destinde, primește limpeziri expresive. Din nucleele motivice expuse inițial, compozitorul alege acele structuri care, supuse unui travaliu tematic revelator, precizează drumul ascendent spre final al unor imagini sonore principale, încheind *Cvartetul* pe o vibrantă expansiune luminoasă. Poate că mai tîrziu aceste Cvartete vor fi catalogate drept lucrări din perioada studiilor. Poate, dimpotrivă, își vor păstra nealterată valoarea. Neîndoios însă, în concertul audiat, șansa acestor lucrări a fost condiționată de realizarea interpretativă a unei formații cu certe calități, recunoscute și pe plan mai larg, în competiții internaționale — formația „Voces Contemporane“ alcătuită din Bujor Prelipcean, Anton Diaconu, Gheorghe Haag, Dan Prelipcean. A realiza un asemenea recital cu lucrări noi mi se pare ilustrarea cea mai firească a însăși numelui formației, a inteligenței și sensibilității cu care cei patru muzicieni au rezolvat numeroasele probleme pe care le pune o primă audiție, pentru a impune artistic o lucrare. Mi se pare, în același timp

— și pentru aceasta interpretării merită elogi — a onora cum se cuvine ambianța de efervescență creatoare a prezentului Festival. Tot concertului cameral i-a aparținut și programul formației „Musica Viva“, ansamblu deja bine cunoscut sub conducerea lui Vincente Țușcă. Program nu lipsit de ambiții maxime — în abordarea *Dixtuorului* de George Enescu — dar îndreptat și spre punerea în valoare a unor lucrări mai noi. Din păcate, piesa *Tărîm* a lui Gavrilă Iranyi (solistă Alexandrina Mircea) nu depășește un mod de exprimare muzicală ancorat în maniere de scriitură aparținînd deceniului trecut iar, pe de altă parte, *Dixtuorul ritmic* al lui Dumitru Bughici nu a beneficiat de o expunere completă, deci edificatoare, prin lipsa unuia dintre participanții principali (trompeta).

La nivele calitative deosebite, genul spectacolului teatral și-a găsit locul în suita evenimentelor Festivalului cu baletul *Văpaia* de Mircea Chiriac și prima audiție ieșeană a tragediei lirice *Oedip* de George Enescu. Comparînd montarea și realizarea coregrafică a poemului lui Mircea Chiriac pe scena Operei române din Iași, cu realizarea bucureșteană, trebuie consemnată dorința de a găsi alte soluții în rezolvarea lucrării. Dar, dincolo de eforturile regiei și coregrafiei — Bella Balogh — și a scenografiei — Hristofenia Cazacu —, să recunoaștem doar valoarea intenției, fără a-i acorda prioritate calitativă față de concepția interpretativă a lui Oleg Danovschi pentru scena bucureșteană. Dacă se poate spune același lucru și despre participările solistice, spectacolul ieșean a avut totuși un avantaj cert în interpretarea orchestrală a partiturii. Deși încă student la Conservator (clasa Ion Baci), dirijorul Gh. Victor Dumănescu se dovedește un înzestrat șef de orchestră, care știe să obțină de la ansamblul pe care îl conduce rezultate bune, asigurînd condiții optime — și în principiu vitale — pentru spectacolul de balet. În ansamblul desfășurării „Săptămîinii muzicii românești“, consider totuși că Opera română nu a răspuns cu o participare la nivelul scontat, nu numai prin programarea la o oră nepotrivită a acestui spectacol, ci și prin izolarea de restul evenimentelor acestui moment ieșean.

Neîndoios, finalul Festivalului, cu concertul-spectacol dirijat de Ion Baci, a fost și momentul culminativ, polarizînd toate forțele artistice românești care au contribuit la realizarea operei lui George Enescu. Soliștii Operei române din București — și aici alături de acel unic interpret al rolului titular, David Ohanesian, trebuie menționați toți participanții la distribuție, pentru realizările lor remarcabile: Mihaela Mărăcineanu, Mihaela Botez, Maria Sindilaru, Iulia Buciuceanu, Gheorghe Crăsnaru, Vasile Martinoiu, Valentin Teodorian, Viorel Ban, Valentin Loghin, Constantin Gabor, Nicolae Constantinescu, Constantin Iliescu — Orchestra Filarmonicii „Moldova“, corurile reunite ale Filarmonicii și Operei române din Iași, au prilejuit spectatorilor emoționanta întîlnire cu capodopera enesciană. Concepția spectacolului-concert, purtînd semnătura maestrului Jean Rinzescu, se verifică încă o dată drept o fericită formulă de interpretare a acestei monumentale lucrări, lăsînd pe prim plan desfășurarea muzicii fascinante, atît de magistral contopită de Enescu cu dramaturgia tra-



„Oedip“
de George Enescu



„Văpaia“
de Mircea Chiriuc



Corala „Animosi“



Violoncelistul Ștefan Zărnescu



Cvartetul „Academica”



Cvartetul „Voces Contemporane”



Aspect de la Simpozion

gediei antice. Dar, fără îndoială, meritul principal aparține lui Ion Baciuc, acest entuziast muzician care a avut forța de a crea un nou *Oedip*, de o decantată frumusețe antică. Planurile dramatice, limpezimea țesăturii melodice, atmosfera învăluitoare a sonorităților se dovedesc supuse unui spirit de mare claritate și forță, care nu repetă soluții anterioare ci găsește adevărul operei enesciene în aprofundarea sensurilor partiturii. Se poate vorbi, în cazul lui Ion Baciuc, de oportunitatea unei înregistrări speciale a lucrării, valabilă estetic și pregnant personală.

Nu pot fi încheiate aceste note de cronică fără a consemna încă o secvență de incontestabil interes în cadrul „Săptămîinii muzicii românești”. Este vorba de Sesiunea științifică cu tema „Stil și mesaj în muzica românească” la care au participat compozitori și muzicologi din Iași, București și Tîrgu Mureș. Desfășurată sub semnul explicitării esteticii muzicale românești contemporane, Sesiunea a avut o tematică variată, de la sublinierea unor realități ale vieții muzicale (Mihai Cozmei, despre *Săptămîna muzicii românești*, P. Delion, despre *Innoiri în procesul educației muzicale*), la evocări (Gh. Pascu, despre *George Enescu și Iașul*), dezbateri estetice (D. Bughici, *Cîteva sublinieri legate de noțiunile de stil și mesaj în mu-*

zica simfonică și de cameră românească), analize de creație (B. Dinșorea despre *Direcții în creația muzicală țîrgumureșeană*, M. Ștefănescu, despre *Continuitate și innoire în cîntecul de masă*, Gr. Constantinescu, despre *Unitatea de concepție a ciclului în operele lui Doru Popovici*, I. Bucescu, G. Ocneanu, I. Husti, A. Diaconu etc.). Responsabilitate a opiniilor, dorință de a elucida problemele contemporaneității, temele alese au demonstrat complexiunea artistică și ideologică a întregii manifestări, armonios integrată Festivalului.

În cele trei ediții de pînă acum, „Săptămîna muzicii românești” și-a demonstrat valabilitatea în ansamblul culturii noastre socialiste. Reacția publicului, participarea extrem de serioasă a muzicienilor creatori și interpreți, oportunitatea acordării unui asemenea spațiu festiv muzicii românești sînt tot atîtea calități ce merită subliniate cu insistență, ca o dovadă a etapei noi în care a intrat arta și cultura națională. Contribuția Iașului depășește prin aceasta un interes ocazional, devine o carte de vizită pentru evul socialist în care muzica poate și are dreptul de a fi o forță a spiritualității poporului nostru.

GRIGORE CONSTANTINESCU

„Timișoara muzicală”

În mai, Timișoara este un loc ideal pentru găzduirea unui festival; parcurile înlănțuite într-un șirag înmiresmat de-a lungul canalului Bega te întîmpină cu asemenea frumusețe exuberantă, încît clipele de artă trăite în sălile de concert și de operă par a se înfrîți cu vitalitatea naturii în floare. Echilibrul arhitectural al orașului, aspectul lui îngrijit, civilizată, politețea primitoare a bănățenilor — toate acestea creează o ambianță cum nu se poate mai potrivită receptării valorilor muzicale.

Festivalul „Timișoara Muzicală”, aflat la cea de a patra ediție a sa, ne-a oferit, între 10 și 25 mai, un mănunchi de manifestări muzicale de calitate, consolidîndu-și astfel prestigiul de sărbătoare artistică cu răsnet național și contribuind într-o măsură substanțială la stimularea dragostei pentru artă a publicului local, care de data aceasta s-a aflat într-o evidentă creștere. Pentru orice vizitator obiectiv, interesul cu care timișorenii au urmărit manifestările festivalului s-a dovedit impresionant; concertele simfonice, concertele de muzică de cameră, reprezentațiile de operă și balet și chiar simpozionul de muzicologie au atras o audiență numeroasă și au creat perspective noi și îmbucurătoare pentru activitatea de propagare a valorilor muzicii într-unul din centrele culturale de primă însemnătate ale țării.

În deschiderea festivalului, concertul simfonic dirijat de Nicolae Boboc ne-a prezentat — printr-o tradiție deosebit de pozitivă încetățenită în toate edi-

țiile de pînă acum — o primă audiție importantă din creația actuală: *Simfonia a IX-a* de Wilhelm Berger. De-a lungul ei, compozitorul, care adaugă de fiecare dată lanțului impresionant al lucrărilor sale noi verigi organic înlănțuite cu cele precedente și desigur și cu cele ce vor urma, nu se sfiște să scruteze, pe îndelete, universul trăirilor lirice, interiorizate, sugerat printr-o muzică densă, extinsă pe suprafețe largi și susținută de mișcări cu predominanță lentă. Este o simfonie meditativă, din care nu lipsesc contrastele, profilate într-o ritmică cu caracter mai acut, și în care noblețea sentimentului invită pe ascultător să se angajeze, alături de compozitor, într-o dezbateră pozitivă despre ceea ce înseamnă frumusețea suflătească a omului contemporan.

Interpretată cu o fidelă înțelegere a sensului partiturii, simfonia lui Wilhelm Berger a avut darul de a stimula capacitățile artistice ale orchestrei, care, sub conducerea lui Nicolae Boboc, merită evidențiată pentru atașamentul cu care a slujit în această împrejurare muzica noastră de astăzi; în aceeași măsură am apreciat și redarea poemului simfonic *Moarte și transfigurație* de Richard Strauss, în care dirijorul a realizat imagini de un relief sesizant, făcîndu-ne să ne apropiem mai mult de o pagină, des ascultată în trecut, dar care ne apărea actualmente mai uzată decît altele din creația maestrului german al muzicii programatice.

Ca solistă a concertului simfonic și apoi și într-un recital dat în frumoasa sală a Liceului de muzică din Timișoara, am cunoscut o artistă a violoncelului din pleiada remarcabililor tineri instrumentiști sovietici: Natalia Șahovskaia. Fără să aibă temperamentul debordant al colegei sale, ascultată în urmă

cu câțiva ani, Karine Gheorghian, Șahovskaia se distinge printr-o ținută interpretativă nobilă, printr-un lirism filtrat de un permanent bun gust. Citeodată, se încetățenește în interpretările ei o ușoară monotonie, alături însă coloritul este pitoresc și variat (*Suita italiană* de Stravinski).

Orchestra Filarmonicii „George Enescu” din București a fost salutată la Timișoara de un public entuziast, care umplea sala „Capitol” pînă la ultimul loc. *Rapsodia a II-a* de Enescu, *Concertul în Re major* de Paganini, bucurindu-se de prezența solistică prestigioasă a lui Ion Voicu, *Simfonia I* de Brahms — iată un program pentru toate gusturile, din repertoriul curent. Virtuozitatea cunoscută a reputatului nostru violonist, veră interpretativă a orchestrei dirijată de Mircea Cristescu, au fost apreciate cum se cuvine de auditori.

În aceeași seară, am urmărit și o parte a spectacolului cu *Fidelio* de Beethoven la Opera din Timișoara. Impresiile generale au fost pozitive, atît în ce privește viziunea scenografică, impregnată de o simplitate expresivă și apropiată de sensibilitatea contemporană, cît și prin linia, de un clasicism plin de vitalitate, a interpretării (scenografia Dumitru Popescu, conducerea muzicală Mihai Beleavenco-Popescu).

Orchestra de cameră a Filarmonicii „Banatul”, îndrumată cu competență și autoritate stilistică de Remus Georgescu — fie în concertele instrumentale de Vivaldi, fie în cîteva pagini pline de interes ale creației noastre actuale — ne-a oferit o seară de muzică dintre cele mai atractive. Violoncelista Alexandra Guțu, flautista Ioana Mogoș, violoniștii Dragoș Cocora și Ioan Fernbach ne-au arătat resursele solistice valoroase, poate încă insuficient cunoscute pe plan național, ale muzicienilor timișoreni. În plus, Ioana Mogoș ne-a prezentat, cu acompaniamentul orchestrei, și o primă audiție a lui Remus Georgescu, piesa *Exorcism*. Înălțîndu-se ca o melopee gingașă, totuși de o poezie pătrunzătoare și puternică prin emoția pe care o generează, cîntarea flautului, înrudită pe undeva cu faimosul *Syrinx* al lui Debussy, ne-a impresionat în chip deosebit. *Cîntecele de vitejie* ne-au întărit încrederea în talentul suculent al lui Boldiszar Csiky, iar *Codex Caioni* de Doru Popovici — compozitor sârbătorit de publicul timișorean — dragoste deosebită — a făcut legătură organică între trecutul și prezentul tradițiilor muzicale românești.

Bilanțul pozitiv al primelor zile ale „Timișoarei muzicale” s-a completat cu simpozionul „Muzica românească în ambianța spiritualității contemporane”. Doru Popovici, Mihai Moldovan și George Firca au conturat — fiecare în sfera preocupărilor proprii și a concepțiilor personale — un tablou cuprinzător al componisticii românești contemporane; Doru Murgu ne-a prezentat o interesantă comunicare despre creația violonistică românească, iar Matei Schork a făcut o incursiune bazată pe o temeinică informare într-o problematică teoretică și estetică de stringent interes actual; semnatarul acestor rînduri s-a ocupat de orizonturile ce se deschid tinerei generații de interpreți. Este deosebit de îmbucurător că mai toate festivalurile muzicale ale țării simt din ce în ce mai mult nevoia de a se întemeia și pe asemenea

contribuții muzicologice; dar și mai pozitivă este în cazul manifestării de față, participarea atentă a numeroasei asistențe, atestînd nivelul ridicat la care este receptată muzica și gîndirea despre muzică la Timișoara.

Alfred HOFFMAN

★

Cea de-a doua săptămînă a festivalului s-a deschis cu o seară de prime audiții românești, susținută de formația camerală „Contemporanii”, al cărei animator este clarinetistul Dumitru Sîpcu. Soprana Virginia Manu, invitata formației, a interpretat inteligent, intuind cu justețe dozajul expresiv solicitat în *Primăvara*, *Pro Pace* de Carmen Petra Basacopol, umorul burlesc din *Bravul soldat Sveik* de Gr. Nica. Interpretarea cvintetelor semnate de Nicolae Buiciu, Vasile Jianu, Constantin Bobescu ne-a convins pe deplin de seriozitatea cu care membrii componenței ai formației — Gh. Koncz (flaut), Corina Condrea (pian), Stela Dinulescu (harpă), Farkas Csabo (fagot), Anton Schreiber (corn), Eugen Bodea (percuție) — înțeleg să promoveze un repertoriu de mare diversitate stilistică, alcătuit în cea mai mare parte din lucrări valoroase ale compozitorilor noștri.

Simultan cu concertul „Contemporanilor”, pe scena lirică se derulau două spectacole ale Chorestudioului: *In memoriam* (muzica Al. Pașcanu și Doru Popovici) și *Carmina Burana* de Karl Orff.

Studioul RTV Timișoara a dedicat un concert memorial lui George Enescu, la aniversarea celor 20 de ani de la dispariția sa, cu concursul interpreților Elena Gheza-Duma, Alexandra Guțu, Ioana Mogoș și Aurora Ienei.

Concert-maestrul Filarmonicii, Dragoș Cocora, preocupat de ideea unei optime formule pentru un cvartet timișorean, și-a restructurat pentru a treia oară formația. Programul, cuprinzînd *Cvintetul cu clarinet* de Brahms, *Cvartetul nr. 1* de Mircea Popa, *Cvartetul nr. 6* de Bartók, s-a remarcat printr-o prețioasă notă de unitate, de organicitate, urmînd cu fermitate traseele stilistice convenite.

Printre manifestările de un sporit interes s-a înscris și spectacolul cu opera *Tosca*, în care, alături de Ludovic Spiess, au contribuit la succesul seriei cîntăreții timișoreni Iuliu Mare și Marieta Grebenișanu.

Recitalul pianistului sovietic Dmitri Alexeev a înscris probabil nota cea mai elevată a manifestărilor săptămînii, în special prin interpretarea dată *Sonatei în si minor* de Liszt. O tehnică superlativă, o forță dezlănțuită în sonorități cvasi-orchestrale, un atac din care impulsivitățile, duritatea, au lipsit cu desăvîrșire; o pianistică robustă, lăsînd eclipsată sau poate excesiv reținută, efuziunea lirică, participarea afectivă.

Sub conducerea lui Diodor Nicoară, corul Filarmonicii a prezentat un program variat, cu muzică renascentistă în partea I și românească contemporană în partea a doua. Am reținut în special interpretarea lucrării lui Doru Popovici, *Ce-ți doresc eu ție, scumpă Românie*, cît și a lucrărilor semnate de Vasile Spătărelu.

Premiera cu *Evghenii Oneghin* (în regia lui Jean Rînzescu) a fost un spectacol condus cu o logică perfectă a mișcării, unde firescul și expresivul s-au împletit cu sugestivele decoruri, semnate de Dumitru Popescu. De consemnat adevărată perfecție la cîrîțele rolului a Elenei Duma în Tatiana, cochetăria fermecătoare a Giuliei Marpozan în Olga, cîntul îngrijit al Monicăi Stoian, căldura și sensibilitatea lui Dorin Văideanu în Lenski. Emil Rotundu a excelat în Oneghin ca prezență scenică iar Emil Iurascu printr-o remarcabilă ascendență vocală. Direcția muzicală a purtat girul prețioasei muziciene Cornelia Voina.

„Ars cameralis“ din Praga a diversificat aria manifestărilor, prin concerte cu muzică din perioada gotică europeană, executată pe instrumente fabricate după modelul vechilor tipare istorice și cu un re-

pertoriu alcătuit exclusiv din prime audiții.

Încheierea festivalului a fost marcată de concertul Filarmonicii „Banatul“, sub bagheta lui Remus Georgescu. În program, același redevabil pianist D. Alexeev, de astă dată cu Rahmaninov, alături de *Scoțiana* lui Mendelssohn-Bartholdy și o primă audiție absolută, semnată de D. Bughici — *Concert de jazz pentru trompetă și orchestră*. Iancu Văduva a lăsat impresia unui instrumentist de elită, prin arsenalul de sensibilitate și măiestrie dovedit. Un punct final adecvat sărbătorilor muzicale oferite zi de zi, timp de 16 seri, melomanilor timișoreni cit și oaspeților sosiți din țară și străinătate în „Orașul florilor“, spre a aplauda cea de-a IV-a ediție a Festivalului „Timișoara muzicală“.

Doru MURGU

CONCERTE

Igor Markévitch—festival Brahms

Mărturisesc deschis că privind afișul Filarmonicii, care anunța prezența la pupitru a lui Igor Markévitch într-un Festival Brahms cu *Simfonia I în do minor* drept culminație și concluzie, am fost cuprins de un sentiment intermediar între îndoială și nemulțumire. M-am întrebat prin ce mijloace ne-ar putea cuceri un dirijor — fie el chiar de talie mondială, ca Igor Markévitch — într-o lucrare atît de des programată de către orchestrele noastre simfonice și de către colectivele străine venite în turneu, încît am resimțit nu o dată dorința ca ea să fie lăsată „să se odihnească“ timp de cîțiva ani. Realitatea a dezmințit însă în mod categoric temerile noastre. Igor Markévitch a reușit nu numai să antreneze instrumentiștii Filarmonicii într-o execuție desfășurată sub semnul unei perfecțiuni fără nici o fisură, ci și să ne dezvăluie, la tot pasul, frumuseți nebănuite, pe care le descopeream, parcă, pentru înfrînarea. Marcată de acea desăvîrșită unitate de concepție care constituie „semnătura“ marilor șefi de orchestră, interpretarea *Simfoniei I* a valorificat pînă aproape de epuizare substanța muzicală atît de bogată a acestei lucrări viguroase, pline de măreție. Începînd cu impresionantul punct de orgă care deschide introducerea primei părți și pînă la colosala apoteoză concluzivă a Finalului, paginile atît de cunoscute — dar pîrînd în această seară inedite — au ținut publicul „cu sufletul la gură“, uimit de ceea ce reușea să realizeze, de la pupitru, dirijorul acela firav, cu mișcări atît de economice, adeseori concentrate doar la nivelul degetelor. Am avut, o dată mai mult, dovada că marea artă dirijorală nu se întemeiază pe o gestică supravoltată, ci pe fluidul pe care-l emană personalitatea șefului de orchestră. Un asemenea fluid pornește fără îndoială de la Markévitch, iar membrii Filarmonicii l-au resimțit din plin, căci au cîntat mai bine ca oricînd,

realizînd fraze suple, cursive, dar totodată solid ancorate de pilonii ritmici ai Simfoniei. Muzician rafinat, dublat de un subtil pedagog, Igor Markévitch știe nu numai ce să ceară de la instrumentiști, ci mai ales *cum* să le ceară, pentru a obține rezultatul dorit. Pecetea atît de personală a acestui adevărat magician al orchestrei a conferit muzicii lui Brahms climatul ei caracteristic: contraste puternic sculptate, o admirabilă articulație melodică, fără declamații inutile, și un tempo exact, fără exagerări de viteză.

Dacă *Simfonia I* a fost, în mod indiscutabil, triumful serii, nu înseamnă că celelalte lucrări înscrise în program nu ne-au prilejuit și ele satisfacții demne de a fi relevate. *Variațiunile pe o temă de Haydn op. 56 A* au demonstrat arta lui Brahms în domeniul contrapunctului simplu, dublu și triplu, dar și măiestria sa în crearea unor variațiuni complete diferite ca atmosferă, cărora Markévitch a știut să le releve număratele frumuseți sonore: fermecătoarea grație (nr. 3), verva succulentă (nr. 5), avîntul eroic (nr. 6), seninătatea idilică, cvasi-pastorală (nr. 7), atmosfera fantastică (nr. 8). Și aci, instrumentiștii au fost la înălțimea exigențelor, în ciuda unor „accidente“, evitabile desigur printr-o mai mare concentrare a atenției.

Între cele două lucrări simfonice extreme ale programului, *Rapsodia pentru alto, cor bărbătesc și orchestră, op. 53* a prilejuit contribuția solistică de elevată ținută a Marthei Kessler, care a creat — alături de corul Filarmonicii (pregătit de Vasile Pântea) și de orchestră — momente de mare delicatețe a expresiei, dominate de un lirism încetșat, care se înseninează în cele din urmă la lumina soarelui dragostei. De la pupitru, Igor Markévitch a știut să înmănucheze glasurile omenești cu cele ale orchestrei într-un cînt plin de noblețe și de căldură.

În sertarele memoriei noastre, în care concertele anterioare ale lui Igor Markévitch se află așezate la loc de onoare, se adaugă acum acest Festival Brahms, într-adevăr de neuitat.

Urmărindu-l în anii trecuți de două ori sub cupola Ateneului — o dată în octombrie 1971 împreună cu Filarmonica Cehă, a doua oară în aprilie 1973 la pupitrul Filarmonicii „George Enescu“ —, publicul nostru s-a putut convinge că Václav Neumann este nu numai o figură de prim plan a vieții muzicale din R. S. Cehoslovacă, ci totodată un maestru al baghetei de unanim acceptată talie internațională, o personalitate marcantă a artei dirijorale contemporane. Reapariția sa în stagiunea Filarmonicii bucureștene a întărit excelențele impresii produse anterior, prilejuind un nou concert de înaltă ținută, pe parcursul căruia Václav Neumann a demonstrat diversitatea afinităților sale stilistice, îndreptate deopotrivă spre creația contemporană (reprezentată printr-o lucrare românească și una aparținând unui compatriot al dirijorului) și spre marele tezaur al muzicii universale.

Piesa românească, programată în deschiderea serii, a fost *Muzica de concert* de George Draga, reluată de Filarmonică după ce prima audiție din 1968, într-un concert al Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii dirijat de Emanuel Elenescu, a atras atenția asupra lucrării. Reascultată, *Muzica de concert* — o piesă simfonică, a cărei durată nu depășește 8 minute — se impune prin aceleași calități sesizate la execuția precedentă: transparența orchestrației, caracterul pastelat al sonorităților, modul lipsit de ostentație — dar cu efect coloristic sigur — în care o percuție destul de bogată este inclusă în ansamblul simfonic, desfășurarea deplin coerentă a discursului muzical, într-o ambianță sonoră rarefiată, inaugurată de viorile în *pianissimo* și încheiată cu un sunet de clopot *perdendosi*, între care petele de culoare îmbracă mereu aspecte noi, pînă ce o pulsație ritmică neîntreruptă (temple-block, triunflu, maracas) așază totul pe un fundament solid, creînd astfel un final neașteptat, deși îmbinat în chip logic cu evenimentele anterioare. Lucrarea vădește, din partea autorului, nu numai o stăpînire fermă a resurselor timbrale ale orchestrei, ci și un gust artistic rafinat, care ne determină să regretăm că George Draga nu se manifestă mai activ, cu noi realizări, în viața noastră muzicală, dat fiind că *Muzica de concert* a fost compusă în 1968 și că numărul lucrărilor sale scrise după această dată este relativ redus. În orice caz, Václav Neumann a înțeles-o pe deplin, obținînd o interpretare care i-a pus în valoare parfumul cvasi-impresionist, dar a „legat“ totodată intervențiile diferitelor grupuri instrumentale într-un șuvoi muzical unic.

Concertul pentru trompetă și orchestră de Jiří Pauer, care a urmat în program, ne-a dat ocazia să cunoaștem o realizare recentă (din 1972) a unui din maeștrii consacrați ai școlii muzicale cehe contemporane, un compozitor matur, deosebit de productiv, un talent viguros, în neîncetată efervescență creatoare. Construcția Concertului este oarecum neobișnuită, accentul căzînd — după o primă parte extrem de concisă (cu o durată de circa 3 minute) — pe cele două părți următoare, dintre care *An-*

dantele se bazează pe o temă largă, generoasă, desfășurată pe un fond de permanentă agitație, iar *Allegro-ul* final solicită din plin virtuozitatea solistului, în cadrul unei atmosfere de mare avînt și strălucire. Dacă orchestra este, în general, tratată într-o manieră stufoasă, compactă, trompeta solistă este „servită“ printr-o scriitură briliantă, vădînd cunoașterea aprofundată a posibilităților instrumentului, pe care tînărul Miroslav Kejmar — membru al Filarmonicii Cehe — le-a pus în valoare cu măiestrie; a impresionat cu deosebire suflul său inepuizabil, precizia atacurilor, capacitatea de a face față celor mai dificile procedee tehnice (staccate, salturi etc.), care confirmă o dată mai mult tradiția școlii cehe a suflătorilor de alamă.

Am așteptat cu un deosebit interes ultimul punct al programului, *Simfonia nr. 3 în Fa major op. 90* de Brahms, cu atît mai mult cu cît un alt mare dirijor oaspete, Igor Markévitch, ne crează recent satisfacții de neuitat, conducînd aceeași orchestră în *Simfonia nr. 1* a aceluiași compozitor. Deosebirea între concepțiile celor doi șefi de orchestră a fost evidentă, deși — într-un mod de loc paradoxal! — ambele sînt pe deplin valabile. Dacă Markévitch a pus un accent prioritar pe claritatea expunerii, pe rafinamentul sonorităților, pe bogăția nuanțelor dinamice, Neumann a animat arhitectura brahmsiană cu o incomparabilă vitalitate, punînd în acțiune o luciditate care nu exclude căldura lirismului. Intenția sa a apărut vizibilă de la prima parte a Simfoniei, căreia i-a comunicat un elan irezistibil, dar a atîns punctul culminant în *Allegro-ul* final, impresionant prin izbucnirile fulgurante și atacurile „tăioase“ ale viorilor, dar mai ales prin masivitatea impregnată întregii orchestre, care a sunat ca un bloc compact, fără fisuri. Concepția de ansamblu deplin echilibrată a dirijorului a situat simfonia în penituzinea climatului ei spiritual și într-o somptuozitate sonoră rar întîlnită. Ca și la Markévitch, instrumentiștii Filarmonicii s-au întrecut pe ei înșiși, deși în alt sens, acela al unei dăruiri totale ducînd pe alocuri la un suflu epic, corespunzător adevăratelor dimensiuni ale simfonismului brahmsian.

„Damnațiunea lui Faust“ de Berlioz

Reluarea, o dată la cîțiva ani, a legendei dramatice *Damnațiunea lui Faust* de Berlioz constituie o practică pozitivă a Filarmonicii „George Enescu“, oferînd publicului bucureștean prilejul de a se familiariza cu una din lucrările de căpetenie ale autorului *Simfoniei fantastice*. Cei care asistă pentru întia oară la execuția integrală a acestei grandioase creații vocal-simfonice au, de altfel, surpriza să constate că ea cuprinde o serie de „numere“ (arii sau pagini pur simfonice) binecunoscute sub această formă — adică desprinsе de contextul general — din diferite concerte sau recitaluri. Cine nu cunoaște, dintre fragmentele simfonice, *Marșul lui Rakoczi*, *Balletul silfidelor* sau *Menuetul luminiițelor rătăcitoare* (*Follets* în franceză, *Irrlichter* în germană)? Și cine

n-a ascultat, cu diferite ocazii, celebrele arii încredințate de Berlioz celor trei eroi principali, Faust (*Merci, doux crépuscule* și *Nature immense*), Margareta (*Balada regelui din Thulé* și *Amour, ardente flamme*) și Mefisto (*Cîntecul puricelui* și *Serenada*)? Dar numai în cadrul unei execuții de ansamblu a *Damnațiunii lui Faust* toate aceste pagini își găsesc adevărata și întreaga lor semnificație. Să adăugăm că lucrarea include și câteva momente corale de mare originalitate și de înaltă măiestrie a scriiturii, printre care o parodie de fugă scolastică la 5 voci pe cuvîntul *Amen*, un cîntec studentesc de chef în limba latină, un cîntec de petrecere soldătesc și apoi un extraordinar ansamblu coral, în care aceste două cîntece se suprapun și se alternează, vădind „o admirabilă ingeniozitate, prin nimic inferioară celebrului final coral al actului al II-lea din *Maeștrii cîntăreți* „de Wagner“ (Guy de Pourtalès).

Iată deci atîtea prilejuri de realizare a unui concert de înaltă ținută, în care momentele simfonice, corale și solistice să fie valorificate conform cu valențele expresive cuprinse potențial în partitură. Într-o bună măsură, interpretarea oferită — sub bagheta lui Mircea Basarab — de orchestra simfonică a Filarmonicii, de corul instituției (pregătit de Vasile Pântea) și de soliștii vocali Florin Diaconescu (Faust), Emilia Petrescu (Margareta), Gheorghe Crăsnaru (Mefisto) și Pompei Hărășteanu (Brander) a reușit să redea imaginea, intenționată de Berlioz, a fantasticelor aventuri ale eroilor tragediei lui Goethe, care l-a inspirat pe compozitorul francez.¹⁾ Au existat, în general, momente simfonice și coral-simfonice realizate în tempoul just și cu o evidentă grijă pentru reliefaarea planurilor sonore. Dacă, totuși, execuția nu ne-a mulțumit în ansamblul ei, aceasta se datorește insuficienței preocupării a dirijorului de a insufla colectivului instrumental și coral acea flacără romantică, acea patimă mistuitoare, fără de care Berlioz nu este... Berlioz. Din păcate, rezervele acestea se referă tocmai la paginile cele mai populare ale lucrării: *Marșul lui Rakoczi* nu a cunoscut grandiosul impuls, absolut necesar, expresia vapo-roasă a *Baletului silfidelor* a fost mult prea modest evocată, *Menuetul luminiielor rătăcitoare* a fost agreabil, dar fără urmă de elemente fantastice, cîntecele de petrecere studentești și soldătești au răsuna corect, dar nota specifică de umor a lipsit cu deșăvîrșire. Mult mai aproape de nivelul exigențelor s-au aflat soliștii vocali, mai ales Gheorghe Crăsnaru, impresionant prin amploarea glasului și logica frazării (dar și el lipsit de umorul pe care-l inspiră unele scene, de pildă trioul de la finele părții a treia, unde intervențiile sale n-au avut cituși de puțin caracterul sarcastic așteptat). Florin Diaconescu a fost foarte muzical, a știut să imprime personajului ex-

presia adecvată, dar n-a dispus pe alocuri de forța necesară pentru a se face auzit în competiția cu orchestra dezlănțuită. Emilia Petrescu a realizat o Margareta sensibilă, în nota aparițiilor cu care ne-a obișnuit. Satisfăcător, Pompei Hărășteanu în unica sa arie. În ansamblu, un concert util, dar numai parțial realizat pe planul interpretării.

Festival George Enescu — dirijor Anatol Vieru

Printre manifestările destinate să marcheze împlinirea a două decenii de la săvîrșirea din viață a celui mai ilustru compozitor român, concertul cameral organizat de Filarmonica ce-i poartă numele a avut meritul de a încerca noi viziuni interpretative ale unor lucrări caracterizînd două etape extreme din cariera creatoare a Maeștrului: *Octetul pentru coarde în Do major op. 7*, scris la nici douăzeci de ani, și *Simfonia de cameră pentru 12 instrumente soliste, op. 33*, terminată în 1954, cu un an înaintea morții compozitorului. Răspunderea acestor viziuni și-a asumat-o Anatol Vieru, cu autoritatea pe care i-o conferă nu numai prezența sa în primele rînduri ale creației românești contemporane, ci chiar activitatea sa dirijorală, care — deși sporadică — trezește întotdeauna interesul prin originalitatea programelor și a concepției interpretative. Atunci cînd cochetează cu bagheta (o baghetă imaginară, desigur, pentru că nu o folosește la pupitru), Anatol Vieru ne apare înainte de toate ca un compozitor care încearcă să pătrundă în universul creației altui compozitor, urmărind parcă să scoată la lumină anumite virtuălități ale partiturii, privite dintr-un unghi de vedere, pe care l-am putea denumi „colegial“. Se poate întîmpla, fără îndoială, ca — nedispunînd de un „rodaj“ suficient în profesiunea dirijorală — Vieru să nu obțină realizări întru totul puse la punct sub aspectul finisajului tehnic propriu-zis al interpretării. O asemenea situație s-a și ivit, la concertul de care ne ocupăm, în ultimele două părți (dar mai ales în Final) ale *Octetului*, deși drept este să amintim că această lucrare — în care toți cei opt interpreți îndeplinesc roluri solistice — prezintă un foarte înalt grad de dificultate (care creează probleme de coordonare chiar și unor dirijori experimentați) și că aducerea „la un numitor comun“ a celor opt instrumentiști proveniți din ansambluri diferite nu a fost o sarcină tocmai comodă. Dar nu acesta este esențialul în cazul de față, ci mai degrabă modul în care Anatol Vieru a conceput *Octetul*, ca o răbufnire a unui temperament exuberant, ținut prea multă vreme în frîul impus de dascălii parizieni ai tînărului Enescu. Concepția aceasta, prevestită prin enunțul de o neașteptată vigoare, aproape violent, al temei cu care se deschide partea I, avea să se desfășoare din plin în dramatica parte secundă, realizată cu contraste puternice marcate, cu creșteri dinamice spectaculoase, cu reliefaarea viguroasă a vocilor interioare, în paralel cu elanul dezlănțuit al întregului ansamblu. Aceiași concepție dinamizatoare aveam s-o întîlnim și în partea a patra, căreia Vieru i-a imprimat o in-

¹⁾ În paranteză fie spus, datele indicate de programul de sală al Filarmonicii cu privire la apariția capodoperei lui Goethe sînt complet fanteziste. Goethe a început într-adevăr să se ocupe de tema faustiană la 20 de ani, cînd studia la Leipzig, dar aceasta nu se întîmpla în 1823, ci în 1765—1768. După 46 de ani de muncă el nu a terminat întregul *Faust*, ci numai partea I a tragediei, partea II-a fiind încheiată în anul morții sale (1832, și nu 1869).

tensă viață ritmică (conformă cu indicația autorului : *Mouvement de valse bien rythmée*), subliniind astfel atmosfera de relaxare produsă prin îmbinarea plină de fantazie a unor frânturi de valsuri (anticipare a *Valsului* lui Ravel ?). Cei opt interpreți au participat cu multă dăruire la viziunea dirijorului, impunându-se deopotrivă în dificilele pasaje de „tutti“, ca și în momentele solistice (Mircea Opreanu la vioară, Mihai Spinei și Flora Ghiulamila la violă, cea din urmă cu un ton mai frumos și mai expresiv decât colegul ei de instrument, cu o sonoritate mai ștearsă).

Pe cu totul alt plan s-a situat Anatol Vieru în *Simfonia de cameră*. Pornind de la realitatea că lucrarea aceasta reprezintă ultimul mesaj artistic al lui Enescu, el i-a impregnat un caracter de meditație filozofică asupra vieții și a morții, culminând în durerosul Final (*Adagio funebre*), în care compozitorul — conștient de apropierea inevitabilului sfârșit — pare să-și auto-dedice un recviem. Lirismul senin, adeseori nostalgic, ce predomină în această măiestrită sinteză a creației enesciene, a fost subliniat cu o nedezmințită consecvență, atât prin expresivitatea adecvată a celor 12 soliști, cât și prin tempii măsuțați, adoptați de dirijor (de altfel, execuția a durat 21 de minute, cu 4 mai mult decât cea imortalizată pe disc, sub conducerea lui Constantin Silvestri). La reușita acestei interpretări au adus o importantă contribuție mai mulți muzicieni de incontestabil prestigiu (pianista Hilda Jerea, clarinetistul Aurelian-Octav Popa, violonistul Mircea Opreanu), cărora li s-au alăturat o seamă de valoroși tineri instrumentiști (printre care trompetistul Iancu Văduva, violistul Vladimir Mendelsohn, violoncelistul Șerban Nichifor, flautistul Nicolae Maxim, oboistul Mihai Elena și alții).

Nu putem încheia aceste rânduri, consemnând concertul dedicat de Filarmonică operei camerale a lui George Enescu, fără a releva momentul de subtilă artă interpretativă, pe care l-a constituit micro-recitalul de trei piese vocale, oferit în același cadru de către basul Gheorghe Crăsnaru, acompaniat de pianistul Dan Grigore. Într-o remarcabilă simbioză a intențiilor expresive, cei doi artiști au realizat o ambianță străbătută de fior poetic în două din cîntecele tripticului op. 4 pe versuri de Jules Lemaitre și Sully Prudhomme (*Soupir, Le désert*), pentru a oferi apoi un adevărat model de interpretare a spiritualului *Changeons propos* din ciclul *Cîntecelor pe versuri de Clément Marot, op. 15*. După Constantin Stroeșcu și Dan Iordăchescu, Gheorghe Crăsnaru se afirmă cu tot mai multă autoritate ca un interpret autentic al liricii vocale enesciene.

EDGAR ELIAN

Filarmonica din Satu-Mare

La 2 iunie, Ateneul Român a găzduit un concert simfonic de un interes neobișnuit, pe care îl putem încadra, fără teamă de greșeală, între evenimentele stagiunii muzicale. Ne-am obișnuit ca Filarmonicile din diferite orașe ale țării să ne ofere, cu prilejul

turneei or formațiilor lor în capitală, manifestări artistice de calitate, realizate prin potențarea maximă a resurselor lor, în condițiile unei responsabilități deosebite. Cu toate acestea rareori s-a întâmplat ca ansambluri anterior foarte puțin cunoscute publicului bucureștean să ne rezerve asemenea surprize cum s-a întâmplat în cazul orchestrei Filarmonicii de Stat din Satu Mare. Personal, prevedeam în mare măsură succesul răsunător de la Ateneu dat fiind că, cu două luni înainte, avusesem prilejul să precizez calitățile formației sătmărene într-un concert dat la sediul, care-mi relevase seriozitatea impunătoare a colectivului, valoarea ridicată a instrumentiștilor ce-l compun și ambiția lor de a se evidenția printr-o muncă de finisare a detaliilor muzicale, caracteristică unei lăudabile culturi profesionale.

Atunci, ca și acum, la Ateneu, am ascultat orchestra sub conducerea dirijorului Corneliu Dumbrăveanu, ale cărui începuturi artistice se leagă de Filarmonica din Satu Mare și care dorește și astăzi să releve bogăția de posibilități artistice, poate nebănuite, pe care o poate oferi iubitorului de muzică această foarte destoinică formație. În cele două importante lucrări în care au apărut în plină lumină — solistică am putea spune — însușirile orchestrei mi s-au evidențiat pe de o parte consistența nobilă a sonorității ei în cadrul neoclasicismului contemporan, impregnat de seva melosului popular românesc al *Concertului nr. 2 pentru orchestră de coarde* de Sigismund Toduță, pe de altă parte capacitatea de a restitui în chip cât se poate de autentic parfumul unui stil atât de specific ca cel reliefat de *Simfonia a III-a în re major* de Franz Schubert. Dacă la Toduță putem vorbi de sobrietatea sculpturală a frazării, de organicitatea cu care a fost subliniată soliditatea masivului edificiu sonor, la Schubert se cuvine evidențiat rafinamentul luminării anumitor amănunte, de savuros pitoresc vienez, în care abundă scriitura acestei adevărate bijuterii muzicale. Am regăsit, în cântul ansamblului, o sumă de virtuți nu tocmai des reunite în chip atât de fericit — omogenitatea realizată pe baza unor comune aspirații muzicale și nu printr-o simplă disciplină rigidă, o anume elasticitate ritmică rezultată într-o atrăgătoare eleganță a execuției, cizelarea contribuțiilor solistice la diferitele partide instrumentale, subsumată totuși unei viziuni unitare : toate acestea au dus, în ultimă instanță, la realizarea unei versiuni interpretative exemplare a *Simfoniei* de Schubert.

Atractivitatea concertului, întemeiată în primul rând pe calitatea prestației orchestrei, s-a sprijinit, nu în mai mică măsură, pe alegerea chibzuită a programului, alcătuit din piese *neuzate* de prea deasa prezență în repertoriu, și pe calitatea contribuției solistice. Alături de Corneliu Dumbrăveanu, dirijorul care obținea premiul tînărului interpret pe anul 1974, decernat de secția de critică A.T.M., au apărut doi interpreți distinși cu același premiu. *Concertul nr. 1 în re minor* de Brahms ne-a arătat pe pianistul Tudor Dumitrescu în cea mai bună formă a sa : impetuozitatea sa temperamentală a fost suplu adaptată cerințelor expresive atât de complexe ale stilului brahmsian, caracterul vulcanic al cântului solistului fiind dublat de o timpurie și nobilă reținere și reflexivitate. Pianistul a fost cu adevărat cufundat în substanța muzicală, interpretarea izvorind din adevărul emoțional al

partituri și slujindu-l cu neabătută fidelitate. În ce privește pe soprana Steliana Calos Cazaban, redarea ciclului de poeme vocale *Shéhérazade* de Ravel a fost pe linia cunoscutei ei subtilități muzicale, apreciată într-un repertoriu de largă cuprindere stilistică.

La capătul acestor succinte însemnări, se cuvine să arătăm că succesul orchestrei din Satu Mare se datorește unor eforturi susținute depuse în ultimii ani pentru ridicarea nivelului artistic al colectivului și pentru răsunetul din ce în ce mai larg pe care activitatea lui îl are, efectiv, în viața artistică locală. Socotesc, de aceea, de datoria mea să subliniez tragera de inimă exemplară cu care directorul Ștefan Gregoroviciu veghează la destinele instituției, fără să neglijeze nici un amănunt din cele ce pot contribui la propășirea ei. Este mai mult decât drept, de asemeni, să cităm măcar o parte din valoroșii instrumentiști ai orchestrei — între care cornistul Viorel Mailat, clarinetistul Mihai Pricop, oboistul Ovidiu Mencu, flautistul Aurel Dulău și violoncelistul Simon Gavrilă. Îmi pare rău că nu am reținut mai multe nume și din partida viitorilor, care oîntă adesea cu o calitate sonoră și o participare afectivă-lăudabile.

Alfred HOFFMAN

RECITALURI

Dmitri Alexeev

Reîntîlnindu-se cu Dmitri Alexeev — câștigătorul probei de pian a Concursului internațional „George Enescu”, ediția 1970 — publicul bucureștean a resimțit, din primele momente, impresia unui adevărat șoc, care l-a lăsat cu respirația tăiată. Dezlăntuit în foarte lungă cadență solistică a primei părți din *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră în sol minor, op. 16* de Prokofiev, tânărul pianist sovietic a realizat o uluitoare demonstrație de virtuozitate, punînd în acțiune cele mai dificile procedee ale tehnicii instrumentului (salturi în octave, mâini încrucișate, atacuri fulgerătoare), într-un tempo vertiginos și cu o forță percutantă care a atins în punctul culminant dimensiuni grandioase. Uimitoarele calități ale acestui pianist complet, inzestrat cu o tehnică transcendentă, cu o putere fizică ieșită din comun și cu o inteligență artistică întru totul remarcabilă, aveau să se confirme apoi în restul părților Concertului, mai ales în cea de-a doua (*Vivace*), care pretinde solistului o permanentă mișcare motorică de șaisprezecimi în octave. Pentru a putea parcurge această parte în tempoul indicat, este nevoie de adevărate degete de fier, pe care — după cîte s-a putut constata — Alexeev le posedă!

După impresia extraordinară produsă de discipolul lui Dmitri Bașkirov în acest concert, rămînea deschisă o singură întrebare: oare este Alexeev „specializat”, în muzica lui Prokofiev — briliantă, viguroasă, solicitînd o înaltă tehnicitate și o precizie absolută, dar adeseori dură, impunînd un lirism reținut și renunțarea la orice ornament pitoresc — sau posedă acest indiscutabil talent pianistic și alte valențe stilistice?

Dorind parcă să răspundă la această întrebare, Alexeev și-a început recitalul, susținut în ziua următoare concertului, cu trei *Intermezzi* de Brahms (*op. 118 nr. 1 în la minor, op. 119 nr. 1 în si minor și op. 119 nr. 6 în Mi major*), desfășurate într-o atmosferă plină de delicatețe, de melancolie autumnală, sau pîrînd să țasă o pînză ireală, alcătuită din firele palide ale razelor de lună. Un furtunos *Capriccio* de Brahms (*op. 116 nr. 7 în re minor*) a pregătit apoi ambianța pentru cele două ample opusuri pianistice următoare.

Pentru început, *Studiile simfonice op. 13* de Schumann ne-au revelat capacitatea lui Alexeev de a construi în așa fel această neobișnuită lucrare variațională, cu o densitate orchestrală a scriiturii pianistice, încît respectînd disciplina sintactică a fiecăreia din cele 12 variațiuni, să fie asigurată totodată unitatea ansamblului. Demonstrînd că inspirația romantică se poate desfășura în voie chiar și în condițiile încadrării ei într-o formă de tip clasic, pianistul oaspete a făcut o adevărată risipă de rafinement coloristic, fără a pierde nici o clipă din vedere continuitatea discursului muzical, ca și organizarea fermă și disciplinată a fiecărei variațiuni în parte. Tehnica sa pianistică impecabilă a fost pusă în slujba unei expresii deplin adecvate universului schumannian.

Aceeași înțelegere a cerințelor stilistice a vădit-o Alexeev și într-o altă capodoperă a pianisticii romantice: *Sonata în si minor* de Liszt. Ceea ce a impresionat aci a fost modul său de reliefare a contrastelor dinamice — mergînd de la maximum de forță pînă la maximum de delicatețe —, dar mai ales a întregii bogății politematice a Sonatei.

Nu încapă îndoială că, deși la Concursul internațional „George Enescu” din 1970 Dmitri Alexeev a vădit remarcabilele calități care i-au adus premiul I și medalia de aur (după ce, în anul precedent, obținuse și premiul II la Concursul internațional „Marguerite Long — Jacques Thibaud” de la Paris), el a realizat între timp progrese remarcabile, datorită cărora a ajuns să se numere, la 28 de ani, printre vîrfurile tinerei generații de pianiști sovietici.

Revenind la concertul simfonic al Filarmonicii „George Enescu”, în care Alexeev a apărut ca solist, să mai amintim că în restul programului ni s-a oferit poemul simfonic *Piscuri* de Irina Odăgescu-Țuțuianu, o lucrare mai veche a compozitoarei (datată 1968), înfățișînd numeroase momente contrastante de atmosferă, care premerg „piscului” final, încărcat de tensiune dramatică. Fără a prezenta calități ieșite din comun în ce privește originalitatea limbajului, poemul lasă să se întrevadă meșteșugul autoarei în mînuirea unui amplu ansamblu simfonic și capacitatea ei de a se exprima în mod concis (lucrarea nu depășește durata de 8 minute). Ne putem întînăba, totuși, în ce măsură era necesar ca partitura să prevadă un asemenea aparat orchestral gigantic, incluzînd, practic, toate instrumentele posibile, în multiplă distribuție (n-au fost uitate nici orga, clopotele, pianul, harpa, xilofonul și diferite alte instrumente de percuție). Nu este pentru prima oară cînd remarcăm asemenea tendințe nejustificate de gigantism la unii dintre compozitorii noștri.

În concluzia serii, Mircea Basarab a parcurs paginile *Simfoniei nr. 41 în Do major* „Jupiter“ de Mozart fără a izbuti să le imprime acea intensitate dramatică fremătătoare și acea plenitudine expresivă, a căror reunire singură poate duce la evocarea „miracolului mozartian“. Uscăciunea *Allegro*-ului inițial, rigiditatea *Andantelui*, lipsa fundalului dramatic în *Menuet*, evidențierea mult prea sumară a genialei scriituri polifonice din *Final* au dus la o execuție puțin convingătoare. Insistența aproape exclusivă asupra valorilor ritmice și dinamice se justifică poate (și nu în toate cazurile) la muzica de operă, dar nu la muzica simfonică și mai ales nu la Mozart. Însușirea stilului specific al maestrului de la Salzburg rămâne încă o problemă deschisă pentru majoritatea dirijorilor noștri.

Lola Bobescu—Jacques Genty

Ne-am obișnuit de mai mulți ani, ca prezența periodică a Lolei Bobescu în stagiunile muzicale bucureștene — în concerte sau recitaluri — să prilejuiască manifestări de înaltă ținută și de un impecabil gust artistic. Drept urmare, noul ei program de recital a atras la sala Ateneului un număr public, dornic s-o reasculte pe eminenta violonistă, mai ales că, de data aceasta, apărea alături de apreciatul pianist belgian Jacques Genty, partenerul care a însoțit-o ani îndelungați în turneele întreprinse în atâtea țări din Europa, Africa și Asia. Într-adevăr, dincolo de calitățile proprii fiecăruia dintre cei doi artiști, Lola Bobescu și Jacques Genty constituie un cuplu de o desăvârșită omogenitate, sudat pe parcursul unei bogate activități comune. Impresia aceasta a apărut cu atât mai evidentă, cu cât programul serii a cuprins în exclusivitate sonate pentru vioară și pian, în care celor două instrumente le sînt rezervate roluri de egală importanță în susținerea discursului muzical. Dacă Lola Bobescu s-a impus, înainte de toate, prin generozitatea și frumusețea sunetului, prin eleganța frazării și prin diversitatea ariei de cuprindere stilistică, dacă Jacques Genty ne-a apărut ca un rutinat muzician de cameră, plin de sensibilitate și de rafinament, capabil să se retragă discret în umbra vioarei, dar să se și afirme — după caz — prin atacuri viguroase, satisfacția cea mai mare ne-a oferit-o colaborarea exemplară a celor doi artiști, modul pilduitor în care au știut să-și „ghicească“ intențiile, găsind mereu un numitor comun pentru a asigura celor două instrumente o „temperatură“ egală de interpretare.

Calitățile remarcabile ale cuplului s-au manifestat de la prima lucrare înscrisă în program, *Sonata nr. 5 în Mi major* de J. S. Bach, pe care au parcurs-o sub semnul transparenței și al echilibrului. Seninătatea și noblețea celor două *Adagio*-uri, tempoul just, fără precipitări, al *Allegro*-ului prim și ritmicitatea riguroasă, pe un fundal motoric permanent, a *Allegro*-ului final au constituit principalele puncte de atracție ale unei interpretări marcate de o nedezmănițită probitate artistică.

Următoarea lucrare, *Sonata nr. 7 în do minor, op. 30 nr. 2* de Beethoven, a beneficiat de o concepție

predominant introspectivă, care a străbătut deopotrivă prin cursivitatea celor două *Allegro*-uri extreme, ca și prin nobila simplitate a *Adagio*-ului și prin delicatețea *Scherzo*-ului. Acceptînd ca deplin valabil refuzul interpreților de a se lăsa pradă unor afectări patetice cu totul nepotrivite acestor pagini beethoveniene, rămîne totuși de discutat dacă — luînd drept punct de reper versiunile altor cupluri consacrate — n-ar fi aci locul unei interpretări mai dramatice, pe care par s-o impună accentele uneori vehemente din *Allegro*-ul inițial, altelei dureroase din *Adagio*. Nu este însă mai puțin adevărat că — alături de o concepție întemeiată pe exteriorizarea sinceră a întregului tumult al acestor sentimente — se poate susține și punctul de vedere oarecum diferit al cuplului Bobescu—Genty, în măsura în care el este bazat pe argumentul unei execuții de o asemenea înălțime a ținutei cum a fost aceea a celor doi artiști oaspeți.

Sonata nr. 3 în re minor, op. 104 de Brahms, ultimul punct al programului, a mai fost inclusă și în recitalul anterior al Lolei Bobescu, din septembrie 1972. Ca și atunci, am apreciat maniera convingătoare în care violonista a redat succesiunea momentelor de avînt și de relaxare din *Allegro*, poezia plină de reculegere imprimată *Adagio*-ului, lejeritatea aeriană a *Scherzo*-ului, pasiunea dezlănțuită — dar în limitele unei desăvîrșite muzicalități — din *Final*; Jacques Genty i-a fost aci un partener ideal, robust și viguros, dar fără a-și impune prezența în mod excesiv.

Trei „bis-uri“ — de Stravinski, Fauré și Schubert — acordate cu generozitate ca urmare a aplauzelor insistente ale publicului, au încheiat această seară, pe care o păstrăm în memorie ca un eveniment al stagiunii camerale, datorită forței de comunicare și muzicalității impecabile, vădite de doi artiști autentici.

Edgar ELIAN

Mihai Constantinescu Marcella Crudelli

Prezentarea unui recital de Sonate pentru vioară și pian, cuprinzînd lucrări de Mozart, presupune prezența unei viziuni interpretative ferme, a unui punct de vedere bine argumentat sonor, a unei atitudini elevate din punct de vedere artistic. Seara de Sonate a fost așteptată cu explicabil interes: era vorba de doi instrumentiști înzestrați (care au mai colaborat) violonistul Mihai Constantinescu și pianista Marcella Crudelli (Italia).

Interpreții ne-au relevat o gândire muzicală constructivă, bine fondată, o privire de ansamblu unitară asupra întregului program, care a cuprins: *Sonata a VI-a, Sonata a IV-a, Sonata a X-a în Si bemol major, Sonata a XI-a în Sol major, Sonata a XII-a în Mi bemol major*.

Activitatea camerală și concertistică a lui Mihai Constantinescu, atât ca volum dar mai ales ca deschidere spre cele mai diverse momente stilistice ale creației, este de invidiat. Pe lângă un impresionant efort, o superioară înțelegere a actului creator și interpretativ, Mihai Constantinescu pătrunde în spiritul muzicii asupra căreia se apleacă cu tenacitate și luciditate; sacrifică momentele de virtuozitate — în sensul reducerii lor la semnificații; interpretarea sa se distinge prin aspectul ei constructiv, prin înțelegerea rațională a desfășurării solistice în atmosfera camerală pe care o conturează evoluția sa.

Pianista Marcella Crudelli, considerată de către critica internațională drept una din cele mai importante concertiste din Italia, nu și-a dezmințit faima. Am recunoscut, prin interpretarea sa, un talent de prim ordin, calitățile unei adevărate muziciene. Posesoare a unui vast repertoriu din literatura pentru pian, ea a dobândit numeroase succese nu numai în Europa dar și în America, Asia, Africa. Tehnica strălucitoare, clară, perlată, legato-ul fluent, dialogul subtil de nuanțe inteligent gradate, gândirea profundă a sensurilor muzicii, a frazării, sensibilitatea ne-au demonstrat măiestria de înaltă clasă a pianistei Marcella Crudelli.

Cei doi interpreți au demonstrat cu prisosință o intuire sigură a zonei expresive, proprii fiecărei pagini mozartiene, o interpretare exemplară tehnic și remarcabilă stilistic.

Constantin DRĂGOI

Al 18-lea concert dezbateri

Cele patru lucrări programate în cadrul celui de-al 18-lea concert dezbateri organizat de Radioteleviziune (în ciclul „Tribuna creației contemporane românești”) au prezentat — dincolo de fireștile deosebiri decurgând din limbajul folosit de fiecare compozitor și din specificul instrumentelor sau formațiilor pentru care sînt concepute — trăsătura comună a înclinației autorilor lor pentru o expresie concisă, lapidară, fără divagații de prisos. În plus, ele au beneficiat, toate, de interpretări de remarcabilă ținută, confirmind o dată în plus seriozitatea cu care marea majoritate a interpreților chemați să-și dea concursul la manifestările acestui ciclu — dirijori, soliști, colective instrumentale sau vocale — privesc sarcina prezentării unor lucrări românești în primă audiență.

Impresia aceasta am obținut-o chiar de la primul punct al programului, tripticul coral *Creangă de aur* de Anton Dogaru, căruia ansamblu alcătuit din corurile reunite ale Țecelor de muzică nr. 1 și 2 din București (în total 230 de coriști) i-a asigurat — sub conducerea profesoarelor Eleonora Tomescu și Lucia Pop — o interpretare plină de muzicalitate și de avînt tineresc, vădînd totodată grija pentru corectitudinea intonației, omogenitatea sonorității compartimentelor și claritatea deplină a dicțiunii. Cele trei părți ale lucrării (*Soare, soare* pe versuri populare, *Eu nu cînt că știu cînta* pe versuri de Maria Banuș și *Această țară e o creangă de aur* pe versuri de Dan Mutașcu) sînt impregnate de un profund

sentiment al dragostei pentru patrie, pentru frumusețile naturii românești. Scriitura este simplă, diatonică, pe măsura posibilităților unui cor de copii, predomină o ambianță luminoasă, calmă, potențată de arcuiri melodice de largă respirație; doar în prima secțiune apare o creștere dinamică mergînd pînă la țipăt. În ansamblu, este o lucrare merituosă, corespunder pe deplin destinației sale. Rămîne doar de clarificat dacă ea și-a găsit un loc adecvat în cadrul concertelor dezbateri, în măsura în care se așteaptă ca aceste concerte să provoace discuții în jurul unor probleme controversate, permițînd atât publicului, cît și autorilor să tragă unele concluzii. Asemenea probleme nu au putut fi însă ridicate pe marginea tripticului lui Anton Dogaru, tocmai pentru că totul în această lucrare este de o simplitate și de o limpezime complet... neproblematică.

În continuare, am ascultat o piesă pentru pian solo a lui Eugen Marton, intitulată — în mod enigmatic — *Galaxii*. Din lectura programului de sală aflăm că autorul și-a propus să găsească „noi limbaje ritmice și melodice, îmbogățindu-le substanțial pe cele convenționale”. Mai aflăm că formulele ritmice cuprind valori care merg treptat de la 1/1 pînă la 1/7, nefiind încadrate în unitate și că „dinamica — cu excepția unor clustere — este la libera alegere a interpretului, în cazul de față pianista Carmen Frățilă”. Lucrarea prezintă, într-adevăr, unele calități, valorificate din plin de către interpretă, care a pus în acțiune o pianistică de mare virtuozitate pentru a rezolva numeroasele dificultăți tehnice presărate la tot pasul: alternări de clustere ale antebrațului cu staccate violente și cu mari salturi de la o margine a claviaturii la cealaltă. Pînă la urmă, repetarea prea frecventă a acelorași procedee devine însă obositoare, astfel încît îmbogățirea limbajelor ritmice și melodice printr-o nouă împărțire a timpului muzical nu se arată a fi chiar atât de substanțială cum o anunță autorul. În fond, ceea ce interesează în final este mai puțin descrierea mijloacelor folosite și mai mult rezultatul obținut cu ajutorul lor.

A urmat piesa pentru clarinet solo *Incantații* de Maya Badian, destinată — potrivit cu auto-prezentarea semnată de autoare în programul de sală — „să împlinească un gol în momentele melancolice, de singurătate”, astfel încît „prin simplitatea structurilor sonore care se iscă, să ne întrevădem parcă chipul, surprins în diverse ipostaze ale vieții noastre interioare”. Lăsînd la o parte aceste destul de obscure caracterizări, cu pretenții literaturizante, piesa este realmente izbutită, datorită varietății sale de colorit, a modului inspirat în care pune în valoare diferitele registre ale clarinetului și posibilitățile tehnice aflate la dispoziție (glissandi, salturi), ca și tratării sintetice a materialului muzical în limitele a circa 5 minute. La succesul ei a contribuit în mod hotărîtor interpretarea strălucită a lui Aurelian Octav Popa, ca întotdeauna dispus să pună în joc întreaga sa măiestrie pentru prezentarea unei noi lucrări românești dedicate clarinetului.

Ultima piesă a programului a fost și cea mai complexă sub raportul mijloacelor interpretative solistice, ca și sub acela al materialului muzical folosit.

Pornind de la ideea transpunerii în muzică a unui ansamblu semnificativ de stări sufletești ale poporului român, așa cum sînt exprimate prin mijlocirea folklorului și cum sînt sintetizate în „spațiul mioritic” al lui Lucian Blaga, Sorin Vulcu a imaginat în *Multisonuri mioritice* o succesiune de asemenea stări (nostalgie, dor, jale, dar și vioiciune, exuberanță), pe un fundal continuu, destinat să simbolizeze plaiul aneștral, legătură trainică a trecutului cu prezentul și cu viitorul. După mai multe variante, realizate în anii trecuți, Sorin Vulcu a ajuns la forma definitivă, prezentată în concert și mult amplificată sub diferite raporturi, dar mai ales sub acela al aparatului interpretativ. Așa cum am ascultat-o acum, varianta aceasta este concepută pentru cor, tulpnice, pian, percuție și bandă magnetică. Amplasamentul interpretărilor în sală este astfel gîndit, încît să ofere posibilitatea unei percepții sonore pluridirecționale: corul, pianul și cele 6 tulpnice pe scenă, iar instrumentele de percuție (timpani, tobe, cineli, tom-tom, xilofon, vibrafon, clopote, gong) răspîndite în diferite colțuri ale sălii. Scrisă în 1972 la îndemnul lui Marin Constantin, lucrarea a fost dedicată corului „Madrigal”, beneficiind astfel de aportul întotdeauna stimulator al includerii ei în repertoriul prestigioasei formații corale și de sprijinul neprecupețit acordat întotdeauna de eminentul dirijor al corului compozitorilor ale căror creații le ia în lucru. Rezultatele s-au văzut la concert, cînd Marin Constantin a modelat sonoritățile complexului ansamblu de pe scenă și din sală pentru a obține — după cum a declarat-o el însuși în cuvîntul său la dezbateri — un echivalent muzical al incursiunii în trăsăturile fundamentale ale poporului român, așa cum a realizat-o Blaga prin opera sa filozofică. Reușita interpretării a fost indiscutabilă pe parcursul întregii lucrări, de la prelungul vaier indistinct cu care începe lucrarea și pînă la puternicele strigăte — urmate de stingerea treptată a sunetului — cu care se sfîrșește. Chiar dacă *Multisonurile mioritice* nu se disting prin stringența și unitatea construcției și nici nu reprezintă o noutate absolută în repertoriul corului „Madrigal” — piese într-o manieră asemănătoare fiindu-i dedicate și anterior —, Sorin Vulcu se dovedește a fi un muzician întreprinzător, înzestrat nu numai cu idei interesante, ci și cu posibilitatea de a le pune în practică. Am apreciat la el totodată generozitatea cu care a plasat, alături de numele său, numele inginerului de sunet Traian Ionescu — realizatorul benzii magnetice în laboratorul electro-acustic al Conservatorului „Ciprian Porumbescu” — ca un fel de co-autor, deși banda este, din fericire, destul de discretă, lăsînd corul să se desfășoare în prim plan. Subliniem în concluzie aportul celorlalți colaboratori (pianistul Adrian Tomescu, cei 6 pricepuți tulpnicari și cei 5 viguroși percuționiști) și simțul măsurii dovedit de Sorin Vulcu prin limitarea duratei piesei la circa 15 minute, avem convingerea că *Multisonuri mioritice* poate deveni o „piesă de rezistență” a corului „Madrigal” în viitoarele sale concerte din țară și străinătate.

Concert de muzică preclasică la Conservatorul „Ciprian Porumbescu”

Studentii anului I, Canto, din clasele profesorilor Arta Florescu, conf. George Ionescu, Magda Ianculescu, Emilia Petrescu, au prezentat un deosebit de atrăgător recital de muzică preclasică, cu instrumentele obligate: Matei Corvin (flaut) — clasa lector Virgil Frîncu; Mihai Bulfinschi (vioară) — clasa prof. George Manoliu; Cornel Rădulescu (cello), George Țițeica și Florin Mar (oboi) — clasa Radu Chișu; întregul program a fost susținut la pian cu o fină muzicalitate de pianista Adriana Lugojan.

Costescu Lidia — clasa Magda Ianculescu — a tălmăcit expresiv, cu o voce amplă, timbrată, lucrările *O signor, che sarà* de Benedetto Marcello și *Rosa que moritur* de Vivaldi. Solista ne-a apărut, pentru început, mai puțin încadrată în stilul respectiv. Se întrevăd frumoase posibilități de a deveni o soprană spinto. Turcu Valeriu — clasa George Ionescu — posedă o voce bună; încă supără asperitățile și lipsește simțul frazării. Aceleași calități și defecte s-au reliefat atît în lucrările de Vivaldi și Händel, cit și în duetul din Cantata *La terra e liberata* de Händel. În schimb, deosebit de muzicală, soprana Cristina Brich! Balmus Mariana — clasa Emilia Petrescu — deși nu are o voce strălucitoare, a arătat că simte muzica din epoca de aur a polifoniei. Cu alte cuvinte, ea a fost diametral opusă lui Valeriu Turcu! Anca Dumitriu — clasa Magda Ianculescu — a fost într-adevăr o revelație: voce aleasă, interpretare profundă, tehnică îngrijită. Ne referim mai ales la redarea minunatei arii a lui Cavalli. Cristina Brich — clasa George Ionescu — ne-a emoționat printr-o puternică sensibilitate, prin eleganța frazării, prin remarcabila acuratețe și precizie ritmică. O găsim foarte potrivită liedului, cantatei și oratoriuului baroc. Ioana Benteiu — clasa Emilia Petrescu — reliefează o mare forță emoțională, culminînd în geniala arie a Messagerei din *Orfeul* lui Monteverdi. Putem vorbi, fără exagerare, că posedă calități ieșite din comun! Elena Costin — clasa Arta Florescu — cu o voce splendidă! — înclină parcă pentru genul operei. Dar încă nu este cazul să dăm sentințe definitive... O notă specială pentru acutul strălucitor și tehnica convingătoare. Viorica Boncu — clasa Emilia Petrescu — ca și Anda Dumitriu, Cristina Brich sau Ioana Benteiu — a excelat prin muzicalitate adîncă, avînd uneori acel ceva de freamăt de ocean... — ne referim la interpretarea lucrărilor lui Adolf Hösse și Prades.

În concluzie: o seară de muzică autentică, dincolo de unele aspecte mai puțin realizate, inerente începutului... Conducerea Conservatorului și mai ales profesorii și studenții de la clasele de canto au arătat că *numai aprofundînd pe marii clasici vom putea pătrunde semnificațiile multiple ale artei sonore contemporane.*

E. E.

Doru POPOVICI

Tineri interpreți

„După-amiezele muzicale ale tineretului“, acțiune valoroasă și cu consecințe pozitive a Filarmonicii „G. Enescu“, oferă posibilitatea unor talente reale, aflate în diferite etape ale procesului formativ, de a pătrunde și a se afirma în viața concertistică a Capitalei, contribuind la îmbogățirea acesteia cu dimensiunea ineditului, apărind totodată ca o anticipare a viitorului artei interpretative românești.

Instituțiile de învățămînt muzical (Liceele de muzică și Conservatorul „C. Porumbescu“) au fost solicitate în mod special să contribuie la această nobilă inițiativă de promovare a speranțelor artistice. Liceul de Muzică Nr. 2 „G. Enescu“ a răspuns cu promptitudine invitației Filarmonicii, propunînd un ciclu de patru concerte camerale, menit să acopere cîteva momente semnificative ale istoriei muzicii universale: clasicismul vienez, romantismul, clasici ai secolului XX, muzica românească contemporană.

La aceste recitaluri au participat 60 dintre elevii Liceului. Realizările lor s-au situat, evident, la niveluri diferite, însă dragostea de muzică, entuziasmul juvenil și conștiințiozitatea în studiu le-au aparținut, în egală măsură, tuturor. Pianistii Ina Macarie, Andrei și Lena Vieru, Oana Velcovici, Alexandru Pancu, violoniștii Victor Ardelean, Cufis Thanassis, Leonida Lohan, Cristian Ifrim, Doina Stoia, violonceliștii Cornelia Dumitrescu, Mihai Tor-dache, Eugen Mantu îndreptățesc încrederea într-o luminoasă înflorire a însușirilor lor de virtuozitate și de pătrundere în semnificațiile textului muzical.

Clarinetistul Radu Horomnea, trompetiștii Lienerth Reinhardt și Mihai Sercăianu, tromboniștii Mihai Filip și Nicolae Duma posedă, deja, o tehnică instrumentală solidă și o aleasă muzicalitate.

Clasa de canto a fost reprezentată prin Daniela Vlădescu care a participat la trei dintre concertele Liceului, remarcîndu-se prin acuratețea emisie și expresivitatea frazării.

Desprindem, ca o trăsătură comună tuturor manifestărilor Liceului, dăruirea și priceperea profesorilor care au îndrumat pe tinerii artiști în primii lor pași spre podiumul de concert: Ludmila Popișteanu (pian), Doru Sabin (vioară), Dan Totan (violoncel), Ivar Cațaș (clarinet), Marioara Romașcanu (canto), Luminița Ghencea, Mircea Palade, Mihai Alecu și Mihai Tănăsilă (muzică de cameră) — sînt muzicieni înzestrați, pedagogi încercați care au transmis discipolilor pe lîngă știința lor o mare iubire și un profund respect pentru arta sunetelor.

Recitalurile au fost prefațate de comentariul profesorilor Dumitru Avakian, Costin Cazaban și Maya Badian.

Fred POPOVICI

Orchestra de cameră a medicilor

Nu este nicicînd de prisos să elogiem o dată în plus entuziasmul și rîvna etalate cu cuviință, pe care le distingi la fiecare concert al Orchestrei de

cameră a medicilor, ansamblu condus de doctorul Ermil Nichifor.

Și nu trebuie să uităm faptul că această merituosă formație de muzicieni amatori și-a înscris — ca sarcină de onoare — promovarea tinerilor interpreți profesioniști, a celor care parcurg primele etape ale afirmării lor în viața muzicală. Fără a declara acest lucru în mod manifest, Orchestra medicilor prezintă cu precădere programe ce includ lucrări preclasice de accesibilitate instrumentală sporită, opusuri cu caracter concertant, în care, alături de instrumentiști amatori, medici, apar și soliști de notorietate ai vieții de concert; în plus, avem posibilitatea să-i audiem pe cei mai dotați dintre elevii Liceelor de muzică sau dintre studenții instrumentiști ai Conservatorului bucureștean. Iată o nobilă permanență a activității acestui grup de iubitori ai muzicii: aceea de a încălzi la focul entuziasmului lor artistic, începînd de drum al tinerilor muzicieni profesioniști.

În ultimul concert al Orchestrei medicilor am avut, astfel, posibilitatea să-i audiem — în calitate de soliști — pe doi dintre elevii Liceului de muzică Nr. 2 „George Enescu“ din București: violonista Roxana Volanschi care a prezentat o versiune sensibilă dar perfectibilă sub raportul stabilității, a *Concertului în Mi major* de Bach și pianistul Cristian Beldi (în piesă de concert de Weber); este o apariție solistică de mare viitor, dispunînd cu dezinvoltură de o pianistică bine fundamentată ce sprijină o gîndire muzicală clară, continuă.

A mai fost prezentat, de asemenea, *Concertul Brandenburgic Nr. 4* de Bach, executat de violonista Ștefana Țițea, de flautiștii Virgil Frîncu și doctor Vladimir Clemens, în spiritul unei utile colaborări camerale; în încheierea concertului, pianista Graziella Giorgia a interpretat cu aplicație dar fără elan interior, partitura cunoscutelor *Variații simfonice pentru pian și orchestră* de César Franck. Nu putem — în egală măsură — să nu apreciem că execuția *Intermezzo*-ului pentru orchestră de coarde de George Enescu, ne lasă să întrezărim faptul că ansamblul dispune de posibilități pe care conducătorul formației, doctorul Ermil Nichifor, le poate valorifica în lucrări de vădite pretenții instrumentale.

Dumitru AVAKIAN

Expoziția „Orga în Olanda“

*Cu artă impletite toate împreună
Sunetele acestea desfată și alină
Ca o senină și caldă frumoză zi de vară
Inimile noastre...*

Versurile pictorului-poet Herman Dullaert (1638--1684) ne-au întîmpinat la intrarea în expoziția documentară, găzduită de holul Ateneului Român, în cursul lunii mai, cuvintele lui fiind desprinse, parcă, din sunetele orgii ce discret ne învăluiau (*Fantasia „Laef ons mit herten reyne“* de J. Bull și *Verseffen op „Salve Regina“* de P. Cornet), ori din imaginile expuse.

O asemenea manifestare este pe deplin motivată cu atât mai mult cu cât orga a marcat civilizația olandeză din secolul al XVI-lea pînă în secolul al XVIII-lea, meșteri organieri de renume făurind adevărate bijuterii arhitecturale.

Mica expoziție de fotografii (organizată în colaborare cu editura *Mercatorfonds* din Anvers) a prezentat o selecție din marele număr de orgi păstrate în Țările de Jos, din secolul al XVI-lea pînă astăzi (la Moordrecht, Gouda, Middelburg, Utrecht, Haarlem, Groningen, Amsterdam, Rotterdam, Anvers etc.), doar cîteva dintre cele mai reprezentative, vizitatorul avînd posibilitatea formării unei impresii de ansamblu, impresie întregită și de fotografiile-detaliu, cu elemente caracteristice pentru exponatul respectiv.

Excepționalele reproduceri color ne-au dezvăluit talentul și arta meșterilor olandezi, neîntrecuți în construcția, decorația sculpturală și ornamentația picturală a orgilor (dintre aceștia amintim doar cîteva: Peter și Cornelis Gerritsz, Louis II din Haga, Hendrik Niehoff, Adrian Schalken, Hendrik Carré, Dirk van der Waght, A. Schonveld, Arp Schnitger, Nicolae Langez, Jurriaan Westerman, Cornelis Hoorbeek), fiecare orgă bucurîndu-se de celebritate. În cartea de vizită apar înscrise aprecieri ca: „cea mai impunătoare și cea mai celebră din istoria orgii” (constructor Christian Müller — 1738 —, desenată și sculptată de Jan van Logteren, aflată în biserica „Sf. Bavon” din Haarlem), „de o frumusețe superbă” (orga din Biserica abațială din Middelburg, 1690—1692, constructor Jan Duschot, bufetul executat de Jan Albertsz Schut, sculpturile de Jasper Wagenaar, picturile de Filip Tideman) etc.

Interesul stîrnit în rîndul vizitatorilor ne determină să apreciem această expoziție ca un bun prilej de cunoaștere a unei tradiții seculare, a roadelor însemnării talentului tehnic propriu-zis cu cel artistic (arhitectură, pictură, sculptură), a unor preocupări în care delimitarea meșteșug-artă nu poate fi făcută.

Vasile ȘIRLI

DIN ȚARĂ

Brașov

Freemătul vieții muzicale brașovene n-a suferit nici o scădere, în fața apropiatului eveniment al „Festivalului cameral”.

O vizită a Orchestrei Filarmonice din Satu Mare a prilejuit Brașovului un concert simfonic suplimentar, de multiplu și accentuat interes muzical, bogat în colaborări valorice deosebite, aparținînd laureaților, pe anul 1974, ai Premiului Tînărului interpret, acordat de A.T.M.

Dirijorul Corneliu Dumbrăveanu, unul din acești artiști hotărîtor relevanți, este un muzician cu largi resurse, stăpînînd în profunzime și amploare darul și știința conducerii orchestrale. Modul învălîtor, persuaziv, de sobră dar intensă vibrație, în care insufila masei instrumentale o dinamică de fond și o fuzionare reală în cuprinderea interpretărilor, a dat consistență întregului concert. Un alt laureat prevă-

zut în programul Filarmonicii din Satu Mare a fost Tudor Dumitrescu, adolescent neobișnuit de înzestrat, neînfricat în fața *Concertului Nr. 1* de Brahms și a unui pian morocănos și recalcitrant, împotriva căruia a luptat cu irezistibila autoritate a unui excepțional avînt temperamental, smulgînd o victorie solistică uimitoare, urmată de-o furtună de aplauze.

Seria laureaților a fost închisă de soprana Steliana Calos-Cazaban. Mulțumită unor prețioase daruri vocale și unei mlădioase și sugestive muzicalități în adaptarea fidelă la toate capriciile dificilei partituri a *Sheherezadei* de Maurice Ravel, tînăra artistă a pus în lumină farmecul pătrunzător al tripticului de poeme, dovedind la rîndul său că laurii pentru interpretare au fost atribuiți în modul cel mai fericit.

Concertele Filarmonicii „Gh. Dima”, excelențele baze permanente ale stagiunii muzicale brașovene, au înșoris manifestări niciodată indifferente sau programate fără suficientă judiciozitate, unele reprezentînd — ca de atîtea alte ori — clipe artistice de seamă.

Astfel a fost întreg concertul condus de Emil Simon, superioară concentrare a expresiei muzicale, netulburată realizare în stil și în cîștigarea optimă a unei rare coeziuni orchestrale, cu concursul soliștilor Emilia Petrescu, Editha Simon, Mihai Zamfir și Ionel Pantea în *Missa încoronării* de Mozart. De remarcat și foarte însemnata colaborare a Corului Filarmonicii de Stat din Cluj-Napoca, optim pregătit de Dorin Pop și Florentin Mihăescu. Memorabila primă audiere pentru Brașov a *Missei Încoronării* a fost învecinată cu *Simfonia Nr. 104 în Re major* de Haydn (*Cimpoiul*) și cu luminoasa cantată pentru cor mixt și orchestră, *Cîntare omului* de Mihai Moldovan. Condițiile în care au fost redată toate aceste lucrări au fost deopotrivă de frumoase, înșoriînd acest întreg concert printre cele mai bune ale anului.

Tot la înalt nivel interpretativ s-a situat *Poemul bizantin* de Doru Popovici, *Preludiul și Moartea Isoldei* de Richard Wagner în cadrul altui concert simfonic, încredințat baghetei dirijorale a lui Mircea Cristescu.

Nu poate fi uitat, din cele petrecute în afara stagiunii simfonice, un dublu recital: al sopranei Emilia Petrescu și cellistei Petra Maria Teclu, seară mult prețuită în întreaga ei desfășurare pentru tot ceea ce a putut spune iubitorilor de muzică prezenți. Ascultate, în interpretarea Emiliei Petrescu, o serie din cele mai iubite lieduri de Schubert și Brahms au premers, parcă, mult așteptatului Festival de muzică de cameră al Brașovului, prin nestematele de dar muzical aduse. Și totul s-a sprijinit pe ambianța inspiratoare a acompaniamentului pianistei Martha Joja, extrem de sensibil în discretele dar desăvirșit conturatele cizelări. Petra Maria Teclu a izbutit, în același concert, printr-un simț de mare finețe în expresia frazelor cît și printr-o deosebită inteligență a stilizării să ofere autentice prezențe de muzică atît în *Sonata a VI-a* de Boccherini cît și în *Sonata bizantină* de Paul Constantinescu, lucrare de austere și foarte speciale exigențe concertante, reconfirmîndu-se ca o interpretă de concepție interesantă și sigură, susținută de o foarte aleasă organizare instrumentală.

Romeo ALEXANDRESCU

Tezaurul muzicii corale românești, adinc înrădăcinat în viața muzicală a poporului nostru, reprezintă un patrimoniu valoros, de înaltă ținută artistică și educativ-patriotică.

Muzica noastră corală, prin exponenții ei cei mai de seamă, situată la un înalt nivel de creație, reflectă în felul său propriu adânci și semnificative sentimente ce înflăcărează inimile tocmai pentru că se bazează pe exprimarea directă a unei tematici legate de viață, utilizând cel mai adesea resursele expresive ale substanței folclorice și un limbaj însușit în profunzime.

Asemenea trăsături fundamentale, specifice creației și interpretării muzicii noastre corale, le-am desprins ca puncte esențiale în desfășurarea celei de a patra ediții a Festivalului coral interjudețean „D. G. Kiriac”, desfășurat la Pitești în zilele de 30 mai — 1 iunie 1975, unde am avut cinstea și bucuria de a participa în cadrul juriului, alături de compozitorii Gheorghe Bazavan, Radu Paladi, Vasile Timiș, dirijorii Emanoil Popescu, Gh. C. Ionescu, Iovan Miclea, Achim Penda și Marius Giura. Manifestarea, organizată de Comitetul județean pentru cultură și educație socialistă Argeș și Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă, a prilejuit evoluția a peste 25 de formații corale mixte, bărbătești și de femei din județele: Argeș, Brașov, Caraș-Severin, Cluj-Napoca, Dâmbovița, Dolj, Gorj, Ilfov, Maramureș, Frahova, Timiș, Vilcea și Municipiul București.

Desigur, în economia rindurilor de față, nu ne vom putea permite o analiză amănunțită a fiecărei formații participante, nefiind poate nici cazul, totul desfășurându-se în cadrul unui festival, în care aceea ambianță oarecum rigidă, specifică concursurilor competitive a lipsit cu desăvârșire. Se cuvin însă, fără îndoială, câteva aprecieri cu caracter general.

În ceea ce privește repertoriul, dacă ar fi să enumerăm zecile de piese abordate, am putea întocmi o adevărată antologie a genului, în cadrul căreia la loc de cinste, au figurat cunoscutele și îndrăgitele lucrări corale ale lui D. G. Kiriac (compozitor sub efigia căruia s-a desfășurat festivalul), Vidu, Porumbescu, Drăgoi, T. Popovici, I. Mureșianu, Flechtenmacher (*Morarul, Să cîntăm Doina, Pescarul, Pe cărare sub un brad, Cîntăm libertatea, Răsunet de la Crișana, Coasa, Tricolorul, Trandafir de pe răzoare, La oglindă, Brumărelul, Hora muncitorilor* ș.a.) lucrări corale de o neasemuită frumusețe, melodii pătrunse de o fină muzicalitate, devenite atât de populare, nelipsite din repertoriul oricărei formații profesioniste sau de amatori, lucrări în care intuim punerea în valoare a modalismului cîntecului popular, redarea cu mare plasticitate a sufletului omului simplu, încrezător în frumusețea vieții. Numai în acest fel ne vom putea explica impecabila interpretare pe care au imprimat-o unora dintre aceste lucrări, ca și a altora neenumerate, corurile țărănești ale Căminelor Culturale din Leordeni-Argeș (dirijor Ion Ionescu), Hideaga-Maramureș (Ion Săcălean), Buciumi-Sălaj (Ștefan Ragasan), Marga-Caraș-Severin (Dumitru Jompan), ale Caselor de Cultură din Sînicolau-Mare-Timiș (Matei Bernhard), Agnita-Sibiu

(Ilie Țerbea), corurile Sindicatelor din învățămînt Pitești (Dumitru Croitoru) și Cluj-Napoca (Marius Cuteanu), de altfel, toate înscrise pe lista formațiilor laureate a actualei ediții a festivalului „D. G. Kiriac”. De asemenea, nu au lipsit din programe nici valoroase partituri ale compozitorilor I. D. Chirescu, N. Lungu, T. Janda, M. Neagu, Gh. Bazavan, R. Paladi, T. Bratu, D. Botetz, V. Timiș, L. Paceag, I. Nicorescu ș.a. ca și partituri corale complexe ale unor compozitori ce activează cu deosebire în domeniul simfonic: D. Cuclin, Gh. Dumitrescu, Al. Pașcanu. Tot la capitolul repertoriu, mai putem adăuga tendința firească, manifestată de aproape toate formațiile de a include în programul prezentat cel puțin o lucrare din repertoriul clasic și universal al genului, apăsându-se cu multă râvnă și dragoste asupra unor pretențioase pagini corale de Palestrina, Lassus, Beethoven, Ceikowski, Mendelssohn-Bartholdi, Brahms, Verdi etc. străduindu-se, și de cele mai multe ori reușind să învingă onorabil dificultățile de ordin vocal și interpretativ ale partiturilor complexe ale compozitorilor de mai sus, desprinzându-se la fiecare interpretare în primul rînd bucuria de a se apropia de sferile elevate ale muzicii corale. Au evoluat în afara concursului trei valoroase formații: corurile bărbătești „D. G. Kiriac” al Palatului culturii din Pitești, dirijat de Emanoil Popescu, „București” al Casei de cultură din sectorul 6, condus de Ion Vanica, camera feminină folclorică „Melos” a Casei corpului didactic, dirijată de Vasile Nicolescu, ambele din Capitală, a căror interpretare a atins culmi ale artei interpretative profesioniste.

Au existat totuși, puține la număr în cadrul celor 26 coruri participante la acest festival, formații a căror interpretare a scos la iveală, din păcate, o evidentă neomogenizare a compartimentelor, distonanți flagrante, abordarea unui repertoriu peste puterile coriștilor, pianiști acompaniatori care prin prezența lor au dăunat evoluției vocale a formațiilor respective. Nu de mai amintim, convinși fiind că, printr-o muncă perseverentă, vor ajunge în scurtă vreme a se număra printre formațiile meritorii. Consemnăm slaba participare a publicului piteștean, ca singura nereușită a organizatorilor acestui festival.

Dar, ca o remanță generală, îmbucurătoare pentru mișcarea corală din țara noastră, am constatat și cu ocazia festivalului „D. G. Kiriac” din acest an, grija pentru calitatea interpretării manifestată de majoritatea formațiilor, o emisie îngrijită, oîntul muanțat, însușirea în profunzime a textului muzical-literar, disciplina de ansamblu, dorința de a pătrunde pînă în cele mai neînsemnate amănunte tainele partiturilor, atenția deosebită pentru redarea și respectarea stilului, a epocii în care au fost compuse, alegerea manierei dirijorale cea mai adecvată, întărindu-ne convingerea că într-adevăr mișcarea corală de amatori din țara noastră a cunoscut în ultimii ani un reviriment, se află în plină ascensiune.

Constantin RĂSVAN

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

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

George Enescu et la culture musicale française*

par Viorel COSMA

Dans la culture du peuple roumain, le nom de George Enescu brille tout aussi vigoureusement que celui du poète Eminescu, du peintre Grigorescu, du dramaturge Cașagiale, du sculpteur Brâncuși, des savants Băluș. Pârvan et Iorga. Dans notre art contemporain Enescu demeure la personnalité qui, par le langage universel de la musique, a exprimé les vertus et les aspirations d'un peuple désireux d'affirmer l'originalité d'une création millénaire. Pareil au dieu Janus, le musicien roumain a regardé d'un oeil vers la tradition de notre art populaire et professionnel (qu'il a admirablement mis en valeur dans son oeuvre), et de l'autre oeil a entrevu l'avenir de notre école musicale nationale, le message d'Enescu étant réalisé aujourd'hui par la génération contemporaine. Si au commencement du XX^e siècle, tout le monde voyait en Enescu un astre de l'art roumain, une légende vivante, un symbole d'un peuple qui aspirait à l'unité nationale et à l'affirmation de son être spirituel, en revanche, après sa mort (1955) son héritage artistique est devenu un guide, une source de „solutions créatrices roumaines“ inédites, un véritable échelon du classicisme musical universel. Enescu vibre également aujourd'hui dans les coeurs des créateurs et des interprètes, et aussi dans celui de l'auditoire de partout.

* Communication soutenue à l'Académie des Beaux Arts de Paris, le mercredi 4 juin 1975, dans le Palais de l'Institut de France.

Comme on le sait, Enescu a été le musicien par exception multiforme dans son siècle, dont l'art n'a pas connu de frontières, entre le compositeur, le violoniste, le pianiste, le chef d'orchestre, le pédagogue et l'animateur du mouvement artistique de son pays. Il nous faut relever le fait que bien que l'auteur d'*Oedipe* se soit considéré avant tout créateur, aucun de ces aspects de son activité artistique n'est resté dans l'ombre, n'a connu de préférences et n'a été abandonné par lui tout au long de sa vie. Une chronologie détaillée et rigoureuse jette beaucoup de lumière sur le pianiste et le pédagogue Enescu, par exemple, lequel depuis l'adolescence et jusque vers les 70 ans n'a pas cessé de paraître sur la scène ou de donner des leçons de perfectionnement dans l'art interprétatif. Si toutefois le violon l'a imposé parmi „les sommets“ des virtuoses de son temps, cela est certainement dû à sa capacité unique d'interprète inné qui a réalisé une heureuse synthèse entre l'élément stylistique autochtone d'une part, et l'école viennoise et française de l'autre.

Pour le mouvement musical roumain, George Enescu a été plus qu'un phare de lumière au long d'un demi-siècle. Il a créé un public réceptif aux valeurs de l'art authentique, a engendré un climat de vie musicale supérieure jusque dans les moindres centres provinciaux, a encouragé — par des prix, des exécutions exceptionnelles des oeuvres originales — les jeunes compositeurs, a guidé une brillante pléiade d'interprètes et créateurs, tels Dinu

Lipatti, C. Silvestri, M. Mihalovici et Lola Bobescu, a participé activement à l'affirmation de l'Orchestre Philharmonique de Bucarest, de la Société des Compositeurs Roumains, de l'Orchestre symphonique de Jassy, de l'Opéra roumain de Bucarest, mais par-dessus tout, il a ouvert la porte de la consécration internationale à notre Ecole nationale.

Et pourtant, lorsque la mort a surpris Enescu en France (1955), lorsque le virtuose et le pédagogue ont disparu, le compositeur seul continuant de „vivre“ au delà du temps, nous nous sommes rendu compte combien peu était connu et apprécié son héritage artistique. Le catalogue de sa création ne comptait que 45—50 titres, plus de la moitié de ses oeuvres n'étant pas jouées, imprimées ou enregistrées sur des disques. Nous préférons dégager quelques aspects significatifs de la mise en valeur de son héritage artistique, qui ont marqué les vingt années écoulées depuis sa mort, pour tenter une présentation sous de nouvelles dimensions de l'oeuvre et de la personnalité du plus grand musicien roumain du XX^e siècle.

Si nous affirmons dès le début qu'aujourd'hui toute la création de George Enescu a été imprimée par les Editions musicales de Bucarest en collaboration avec les Editions Salabert, a été enregistrée sur disques *Electrecord* et a été exécutée dans des concerts publics, nous croyons avoir fixé dans ses grandes lignes l'effort de l'Etat roumain et de tous nos musiciens dans la mise en évidence de l'image réelle de son oeuvre. La création de pas moins de trois musées *George Enescu* (A Bucarest, Botoşani, et Liveni) et du Centre d'études *George Enescu* auprès de l'Académie des sciences sociales et politiques, a posé les bases de la documentation et de la recherche des sources (en bonne partie inédites), les fruits du travail scientifique s'expriment dans les symposiums périodiques de musicologie et dans les publications spécialisées. Sans doute, une place à part dans la diffusion et l'approfondissement des oeuvres du maître roumain lui est assurée par les Festivals musicaux internationaux *George Enescu*, les émissions permanentes de la Radio et de la Télévision (laquelle, outre les films documentaires) a transposé sur pellicule artistique certains chefs-d'oeuvre comme la *Rhapsodie Roumaine no 1*, le poème symphonique *Vox Maris*, des fragments de l'opéra *Oedipe*. Il est inutile de mentionner que les programmes des saisons des 18 orchestres symphoniques d'Etat comprennent dans leur répertoire toute la création d'Enescu, certaines oeuvres résonnant en première audition absolue, sans que le maître ait eu la joie de les jamais entendre. Enfin, le destin du chef-d'oeuvre *Oedipe*, est en voie de réalisation sous nos yeux, la prophétie du critique Henri Malherbe de 1936 s'avérant juste lorsqu'il affirmait — après la première parisienne — que le spectacle aurait une importance tout aussi décisive que les premières représentations de *Pelléas et Mélisande*, *Adri-*

enne et Barbe Bleue, pour l'évolution du théâtre lyrique contemporain. Aujourd'hui, l'opéra est chanté dans les langues roumaine, française et allemande, a vu les feux de la rampe à Bucarest, Jassy, Sarrebruck, et Stockholm, et l'enregistrement stéréophonique *Electrecord* avec l'ensemble roumain a reçu l'année dernière le *Grand prix du disque*. Sans doute, la question qui découle de ces faits recevra une réponse complète avec le temps : quelle place occupe aujourd'hui Enescu dans le paysage de la musique roumaine et universelle ? Quelles chances offre l'avenir à son héritage artistique ?

Pour le moment, les 20 ans qui ont passé depuis sa mort ont marqué une ascension remarquable — dans la hiérarchie artistique de sa création, car l'oeuvre d'Enescu continue à éclairer la voie de la génération actuelle, dispose de l'inédit des ressources et des moyens d'expression qui dans le domaine de la syntaxe musicale, de la poétique et de l'esthétique offre sans cesse des „solutions“ originales insoupçonnées de valeur universelle. C'est à Enescu que nous devons l'accomplissement de la vocation internationale de la musique roumaine pour laquelle les générations de Ion Căianu et de Dimitrie Cantemir, de Flechtenmacher et de Stephănescu se sont efforcées de découvrir la synthèse originale entre la tradition professionnelle européenne et la musique archaïque roumaine. Située à la confluence des deux mondes — occidentale et orientale — l'école musicale roumaine, par son génial représentant George Enescu, a sondé les tréfonds du patrimoine spirituel hérité des Daces et des Romains, pour s'exprimer elle-même. Le vocabulaire musical d'Enescu, loin d'exclure les innovations de son siècle, n'est pas demeuré tributaire des modes éphémères. Dans ce sens, Enescu s'impose aujourd'hui comme l'un des grands innovateurs du langage musical du XX^e siècle. Sa formule, si suggestivement exprimée dans les titres de la *Sonate no 3 pour piano et violon et de l'Ouverture de concert* par cette subtile définition „à caractère populaire roumain“ n'exprimait pas un moule, un cliché, mais une solution créatrice originale. Anticipant, d'une certaine manière, Janacek, Bartók, Stravinski, De Falla, Prokofiev, notre compositeur a mis en valeur les ressources inépuisables du folklore, de la musique de osages roumains, en libérant la mélodie — dans ce magistral *Prélude à l'unison* de la *Suite no 1 pour orchestre* (1903) — de la tyrannie du cliché du rythme classique, en revitalisant les modes archaïques populaires, en équilibrant la construction classique rigoureuse par les improvisations libres des violoneux, en conférant à la structure chromatique du „melos“ des possibilités inédites résultant du jeu des degrés mobiles des modes populaires, en découvrant dans la polyphonie archaïque instrumentale roumaine cette caractéristique hétérophonique devenue avec le temps principe de création

professionnelle. Enescu a usé des sons non tempérés et des microintervalles en partant de la structure intime du folklore roumain, justement pour obtenir ce „caractère populaire“ authentique. Souvent, Enescu a fondu plusieurs types d'écriture musicale, sans épater l'auditoire par la nouveauté du procédé technique. Voilà pourquoi, l'oeuvre d'Enescu ne se révèle pas immédiatement, mais sollicite de la concentration, des retours, ses partitions éclairant chaque fois d'autres facettes, d'autres subtilités.

On a dit, à juste titre, qu'Enescu demeure, en dernière analyse, un olympien, un créateur équilibré, constant, entre le contenu et la raison, entre la spontanéité et la méditation. Il s'agit certainement ici d'un trait propre de l'esprit latin, du peuple roumain.

Voilà pourquoi, pour notre école musicale, l'oeuvre d'Enescu est devenue aujourd'hui une source intarissable de permanence artistique, et le compositeur un étalon de valeur, un échelon de référence. Les recherches sur son oeuvre ont engendré une multitude d'études et de volumes qui ont conféré à la musicologie contemporaine roumaine une maturité scientifique, des ressources insoupçonnées de pensée esthétique.

Alors que l'image de l'homme et de l'artiste semblait en quelque sorte fixée, la session scientifique commémorative de cette année (tenue à Bucarest par le Centre d'études *George Enescu*) a mis en valeur un fonds inédit de documents, lesquels méneront à une présentation sous de nouvelles dimensions de son héritage artistique. Il s'agit de la découverte de 13 quatuors à cordes, de lieder et des chœurs sur des vers populaires roumains et sur des poésies d'auteurs roumains, français et allemands, ensuite des nocturnes, des suites, des impromptus et différentes petites pièces pour piano, des esquisses complètes d'amples ouvrages symphoniques. L'oratorio *Strigoii* [Les revenants] sur les vers d'Eminescu, mais surtout une première partie d'une *Sonate pour piano et violon* (datée 1911) qui préfigure — une décennie et demie plus tôt — le chef-d'oeuvre de notre genre de musique de chambre instrumentale la *Sonate no 3 „à caractère populaire roumain“*. Par conséquent, les oeuvres posthumes d'Enescu imposent une réévaluation de l'oeuvre de l'auteur d'*Oédipe* à la lumière des presque 100 partitions. La musicologie roumaine déchiffrera certainement l'immense travail de laboratoire de ce multi-forme talent créateur, d'étonnantes surprises

n'étant pas exclues (par exemple, parmi les manuscrits musicaux on a trouvé une suite de dessins et de caricatures qui révèlent aussi un artiste plastique exceptionnel).

*
* *
*

Si pour la culture musicale roumaine moderne George Enescu demeurera un authentique fondateur, sa personnalité artistique ne pourra être détachée de la spiritualité française.

Arrivé à Paris à l'âge de 14 ans, le jeune musicien s'est formé à la flamme de Massenet et de Fauré, de Gédalge et de Marsik. Dans les classes du Conservatoire il s'est étroitement lié d'amitié avec Ravel et Florent Schmitt. Il n'a jamais oublié combien il devait au pianiste Louis Dienner, dans la maison duquel il a déchiffré les chefs-d'oeuvre du classicisme. C'est dans la capitale de la France qu'il a entendu sa première oeuvre orchestrale (*Le poème roumain*) sous la baguette d'Edouard Colonne et c'est sous la même baguette qu'il a débuté en 1900 comme violoniste concertiste. La première pièce de musique de chambre a résonné en 1897 à Paris, et la première partition a été imprimée en 1899 aux Editions du Français Enoch. Le chef-d'oeuvre *Oedipe* ne peut être détaché de la première absolue du *Grand Opéra*.

A mesure que le temps s'écoulait, George Enescu s'est de plus en plus intégré dans la vie artistique française, pays qui devait devenir sa seconde patrie. Il connaissait et appréciait sincèrement la culture française, aimait la littérature et surtout la poésie. Ce n'est pas par hasard que les vers de Clément Marot, Fernand Gregh, Sully Prudhomme, Leconte de Lisle, Jules Lemaitre ou le livret d'Edmond Fleg lui ont inspiré des pages musicales remarquables. Il considérait notre grand poète Eminescu — dans une interview américaine — comme un „Molière de notre littérature“.

Mais Enescu a su non seulement prendre, mais également donner à la culture musicale française une partie du trop-plein de son coeur. Bien des compositeurs — dont Guy Ropartz, Jean Huré, Noël Gallon, Th. Dubois, Max d'Oillone — ont dû leurs premières auditions au violoniste Enescu. Les inoubliables soirées de musique offertes par le virtuose roumain au public français en compagnie de Gabriel Fauré, Alfred Cortot, Jacques Thibaud, Louis Fournier ou Jules Boucherit, ne sau-

raient être oubliées ! Que de jeunes interprètes n'ont pas joui des conseils du maître roumain à *l'École normale de musique* ! La pléiade de violonistes français, tels Yvonne Astruc, Christian Ferras, Hélène Jourdan-Morhange et autres ne doivent-ils pas à Enescu de précieux enseignements dans leur carrière artistique ? Enfin, le nom du violoniste roumain demeure attaché à de nombreuses oeuvres du répertoire français — à commencer par le *Poème* de Chausson — interprétés avec l'unique maîtrise propre à Enescu.

Il a existé et existe encore une fructueuse collaboration artistique roumaino-française dont l'animateur a été notre musicien. Beaucoup de violonistes et de compositeurs roumains ont fait leurs études de perfectionnement dans la capitale française, grâce à la re-

commandation de George Enescu, de même qu'Alfred Cortot, Jacques Thibaud, Maurice Ravel, Léon Moreau et autres, ont été les hôtes de la Roumanie par son intermédiaire. C'est par le même Enescu que la musique française s'est fait connaître par le public bucarestois, de même que c'est par les festivals de musique roumaine dirigés par l'auteur des *Rhapsodies* à Paris que s'est affirmée notre jeune école de compositeurs. En hommage de sa haute estime, la France élit le musicien roumain membre correspondant de l'*Académie des Beaux-Arts*.

Évoquant ici la personnalité de George Enescu et ses liens spirituels avec l'art et la culture française nous croyons approfondir les traditionnels échanges établis depuis des siècles entre deux peuples amis.

(En français par Alexandru VALIMĂRESCU)