

20 de ani de la moartea lui George Enescu

CARACTERUL UMANIST AL CREAȚIEI LUI GEORGE ENESCU

de Zeno VANCEA

Puține sînt în istoria muzicii universale acele capodopere care, născute din legătura compozitorului cu pămîntul țării sale, se ridică la același grad de intensitate a simțirii, ca acele lucrări ale lui Enescu, care, ca *Poema Română*, *Impresiile din copilărie* și *Suita sâtească*, au fost inspirate din mediul autohton.

Liniștea nopții în ajun de sărbătoare, zugrăvită în primul tablou al *Poemei Române*, sugerînd atmosfera calmă, visătoare a peisajelor românești, poezia următorului tablou al aceleiași lucrări, „Zorile” și „Adunarea poporului la petrecere”, au putut fi tălmăcite cu atîta autenticitate, fiindcă Enescu a fost profund atașat de pămîntul pe care s-a născut. Celelalte două lucrări din perioada de maturitate a compozitorului menționate mai înainte, constituie încă o dovadă că amintirile legate de solul natal reprezentau pentru Enescu un puternic izvor de inspirație.

Datorită realismului și forței ei dramatice, *suita-poem Impresii din copilărie* se situează printre lucrările cele mai valoroase ale literaturii violonistice universale. Titlurile părților din care este alcătuit acest poem, ar putea induce în eroare, dar ele nu sînt instantanee impresioniste, sau imitații naturaliste, ci exprimarea magistrală a unor stări sufletești, ecoul îndepărtat al unor amintiri scumpe compozitorului. Această suită-poem, la fel ca și alte lucrări de maturitate ale compozitorului, reprezintă și un incomparabil model de folosire creatoare într-o formă cu totul personală a intonațiilor muzicii noastre populare. Subtilitatea cu care inflexiunile modale, cele mai diverse înțorsături melodice și formule ritmice ale folclorului sînt puse în serviciul expresiei, este într-adevăr uimitoare. Nu mai puțină măiestrie dovedește și înveșmîntarea armonică a melodiilor; ea este cînd opulentă, cînd sobră, redusă uneori la cîteva acorduri. În anumite cazuri întreaga substanță expresivă este comprimată într-o singură linie melodică, avînd, la

fel ca și în *Preludiul la unison* al *Suitei întii pentru orchestră*, semnificația că, întii a fost melodia, esența însăși a muzicii.

La aceeași intensitate a simțirii și același nivel de măiestrie se află *Suita sâtească*, în care, de astă dată cu mijloacele mai complexe ale aparatului orchestral, este din nou evocată imaginea satului.

Forța convingătoare a acestor lucrări cu sens autobiografic, ca de altfel și întreaga operă a lui Enescu, izvorăsc din sinceritatea simțirii unui artist care — după cum spunea el însuși — nu a făcut altoeva decît să traducă în muzică ceea ce auzea cîntîndu-i în inimă și pentru care nu existau granițe între viață și muzică.

Umanismul profund al lui Enescu se reflectă în întreaga sa creație. Deși la data la care marele nostru maestru a compus una din lucrările sale simfonice de căpetenie, *Vox Maris*, poemul simfonic era considerat de critica din Apus ca un gen desuet, Enescu nu s-a sfiiț să scrie o astfel de lucrare, reprezentînd un apel de înfrățire adresat semenilor săi.

Dar *Vox Maris* nu este unica sa compoziție, născută din contactul direct al compozitorului cu viața; el se face simțit și în *Simfonia a III-a*, compusă cu mulți ani înainte de *Vox Maris*, sub impresia evenimentelor dramatice ale primului război mondial. După ce în primele două părți sînt zugrăvite suferințele provocate de război, *Finalul* reprezintă un imn înaripat al păcii.

Convingeri umaniste au stat și la temelia alegerii ca subiect al operei sale, drama *Oedip* de Sofocle, a cărei idee de bază este aceea că omul trebuie să învingă soarta. Liricul Enescu dovedește aici o rară forță dramatică.

Grație forței expresive a muzicii, cuprinzînd o gamă deosebit de largă a sferei emoționale a originalității limbajului ei, tragedia lirică *Oedip* se situează nu numai în fruntea întregii creații a lui Enescu, dar reprezintă în același timp și una din capodoperele necontestate ale

muzicii dramatice universale din prima parte a secolului nostru, despre care critica franceză afirma că îl aşează pe compozitor la nivelul celor mai mari muzicieni.

Însoşirile de simfonist ale lui Enescu dovedite atât de timpuriu prin *Rapsodii*, *Suita I* şi *Dixtuorul*, capătă o şi mai plastică reliefare, în *Simfonia I*, afirmându-se cu o măiestrie crescândă în lucrările următoare pentru orchestră, ca *Suita a II-a*, *Simfonia a II-a*, şi a *III-a*, *Vox Maris* şi *Uvertura de concert*.

Deşi Enescu s-a arătat încă de la începutul carierei sale un excepţional stăpînitor al paletelor orchestrale, în măsura în care compozitorul se maturizează, culoarea cedează din ce în ce mai mult desenului. Această înclinaţie a lui Enescu spre linie, spre primatul desenului melodic, chiar în cadrul muzicii simfonice, constituie încă din prima fază de dezvoltare a compozitorului o indicaţie în privinţa evoluţiei sale ulterioare spre o scriitură polifonică pe oît de complexă, pe atât de expresivă. Este firesc ca un compozitor cu asemenea înclinaţii spre un mod de exprimare comprimat la esenţă, să găsească în muzica de cameră un domeniu deosebit de propice pentru talmăcirea gîndirii şi simţirii sale.

Aceste însuşiri caracterizează nu numai *Quartetele* şi alte lucrări ale sale de muzică de cameră, dar într-o formă şi mai concentrată ultima lucrare a maestrului român: *Simfonia de cameră* pentru 12 instrumente solo. În această compoziţie, limbajul polifonic-armonic ajunge adeseori la limitele tonalităţii, fără a cădea în abstract, fără a recurge la acele artificii, prin care unii compozitori contemporani sînt nevoiţi să asigure o coeziune formei muzicale.

Fermitatea convingerilor sale umaniste şi estetice explică şi evoluţia sa armonioasă de compozitor. În timp ce o bună parte dintre reprezentanţii de frunte ai muzicii contemporane au avut o evoluţie sinuoasă, aderînd în decursul evoluţiei lor la diferite curente, schimbînd în repetate rînduri stilul, drumul parcurs de Enescu a fost rectilin şi consecvent, compozitorul român nefăcîndu-se nici unui curent şi nefăcînd concesii nici unei mode.

Vorbînd o dată despre legătura creaţiei sale cu aceea a contemporanilor săi, el a afirmat următoarele: „În timp ce limbajul în care mi-am găsit poate adevărata expresie, este în mod aparent cel al contemporanilor mei, el diferă de fapt radical de cel al lor, purtînd în mod profund, sper, amprenta trecutului: din care a crescut, fiind prin aceasta lipsit de accentul lor de repudiare a trecutului“.

În ciuda acestei atitudini aparent conservatoare, Enescu a fost unul dintre marii inovatori ai limbajului muzical din timpul său. Introducînd în muzică ritmul fluid de o extremă flexibilitate al cîntecelor populare lirice româneşti, el a deschis calea compozitorilor occidentali spre eliberarea melodiei de sub tirania

construcţiei ritmico-metrico riguroso simetrice, caracteristică muzicii apusene de pe vremea clasicilor vienezi.

În afară de aceasta, alături de alţi reprezentanţi ai curentului folcloric din prima jumătate a veacului nostru, Enescu a demonstrat viabilitatea arhaicelor moduri populare de mult dispărute din muzica occidentală, posibilitatea lărgirii sferei expresive a melodiei pe baza principiului modal şi în acelaşi timp şi a îmbogăţirii armoniei tot pe baza modurilor. Pentru prima dată în muzica cultă europeană de după Wagner, în lucrările compuse în ultima perioadă de creaţie a lui Enescu, structura cromatică a melodiei nu este de provenienţă armonică, ci sursa ei se află în acele melodii populare româneşti în care frecvenţa semitonurilor se datorează unor particularităţi structurale ale acestor melodii, constînd în prezenţa treptelor mobile.

Heterofonia, o variantă a scriiturii pe mai multe voci, folosită de compozitorul român cu anumite scopuri expresive, de fiecare dată cînd el evită să încarce unele din melodiile sale eterate, de extremă gingăşie, cu ponderea ţesăturii compacte a polifoniei tradiţionale, constituie o altă inovaţie a lui Enescu. Unul din cazurile instructive a unei astfel de înveşmîntări a melodiei este de pildă, între altele, *Andantele* din *Sonata a III-a pentru pian*.

Parte integrantă din fondul de aur al patrioniului nostru cultural, creaţia lui George Enescu este preţuită după cum se cuvine în statul nostru socialist. Ea se bucură de o largă difuzare pentru a fi cunoscută şi iubită de întregul nostru popor.

Academia Republicii Socialiste România acordă anual celei mai bune compoziţii româneşti un premiu ce poartă numele ilustrului muzician.

Exemplul vieţii sale, o viaţă consacrată muncii creatoare, marea sa probitate profesională, umanismul operei sale, sînt menite să constituie o pildă şi să însufleţească activitatea muzicienilor noştri.

Patriotismul lui Enescu nu s-a manifestat numai în activitatea sa creatoare prin care a căutat să servească ţara sa. Pe vremea cînd nu exista nici radio, nici televiziune, el cutreiera ţara în lung şi în lat, dînd concerte în cele mai îndepărtate colţuri ale ţării, folosind venitul acestor concerte pentru instituirea unui premiu de compoziţie.

Devotamentul cu care marele nostru muzician a slujit educaţia muzicală a poporului, constituie o altă dovadă a înaltei sale conştiinţe de artist cetăţean.

Graţie excepţionalei sale forţe creatoare, Enescu s-a ridicat la acea desăvîrşire la care, împreună cu alţi soli de frunte ai artelor din ţara noastră, reprezintă în cultura universală cu atîta strălucire geniul creator al poporului român.



1931 George Enescu la vârsta de 50 ani

Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot op. 15 de George Enescu

de Dumitru BUGHICI

Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot (poet clasic francez din secolul al XVI-lea) au fost compuse de George Enescu între anii 1907—1908 la Paris și prezentate în primă audiție — în 1908 — la Paris, la 19 decembrie, de Jean Altczewski.

Larga audiență, aprecierea unanimă a iubitorilor de muzică a fost întregită și de-o excepțională orchestratie, realizată de compozitorul Theodor Grigoriu, care dă astfel o nouă dimensiune substanței muzicale, favorizînd prezentarea cîntecelor și în cadrul concertelor simfonice.

*

În cele ce urmează, prezentăm o schiță analitică a structurilor muzicale, a punctelor culminante, aceasta vrînd să fie un punct de plecare pentru o analiză detaliată — conținut și formă — a celor șapte cîntece.

Estrene à Anne op. 15 nr. 1

— Tonalitatea de bază *Sol major*.

— Măsura 3/2 se păstrează cu excepția a două momente: în măsura a 12-a apare o schimbare în 4/2 după care reapare 3/2, iar în măsura a 14-a indicația de (4/2) se va menține și în următoarele trei măsuri.

— Diapazonul vocal este de o octavă.



— Forma este monopartită, avînd ca structură o *dublă perioadă* cu centrul *pe sol*. Perioadele se împart în fraze și motive, relevîndu-se următoarele particularități:

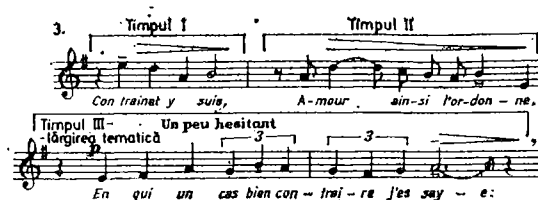
a) *Prima perioadă* alcătuită din două fraze (măsurile 1—9) cuprinde motive conținînd două accente principale, așa cum observăm în fraza *întîia* — antecedentă. (m. 1—5)



Acestui motiv cu caracter de întrebare i se răspunde cu un motiv avînd aceeași structură.



În schimb, fraza a doua — consecventă (m. 6—9) alcătuită după principiul clasic al celor trei timpi, conține două motive cu câte un singur accent principal.

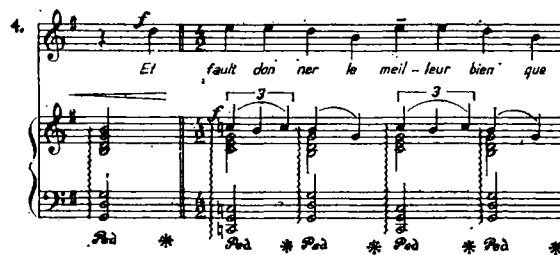


Expresivității liniei melodice îi este proprie o factură ritmică plană, acordică, apropiată ca imagine de un acompaniament specific harpei conținînd și elemente armonice — modale bazate pe relațiile I — IV — I, (m.1—2) V — IV — III (m.3-a) și pendularea între major și minor (m.4—5).

Incheierea primei idei muzicale (perioade) apare pe dominantă dominantă (un acord de septimă de dominantă pe treapta a II-a), înlocuind cadența perfectă specifică unui sfîrșit de perioadă, sau semicadența în cazul dublei perioade clasice.

b) *A doua idee muzicală* este alcătuită tot din două fraze, (tematica constituind o continuare, o completare a primei idei muzicale — se pot face destule referiri la elementele intonaționale comune); atmosfera este aici mai sensibilă, conținînd la începutul celei de a doua fraze, culminația cîntecului.

Fraza I este cuprinsă între măsurile 10—13, iar fraza a II-a între măsurile 14—17. A doua frază se împarte în două diviziuni cu semnificații diferite:



1) măsurile 14—15, culminația muzicală în *forte* ce duce la sublinierea tonalității *mi major*, în nuanța *piano*,

2) iar de la măsura a 16-a (cu anacruză de doi timpi) plus măsura a 17-a încheierea propriu-zisă a întregii desfășurări muzicale.

Și în această perioadă factura acordică și culorile armonice continuă și completează pe cele din prima perioadă (relația I—II—I m. 13-a, IV—I—IV—I m. 14-a).

Languir me fais . . . op. 15 nr. 2

- Tonalitatea de bază *fa diez minor*.
- Măsura 4/8 cu schimbări de 2/3 în măsurile 4, 9, 12, 15.
- Diapazonul vocal este de o nonă.

— Forma este bipartită cu mică repriză.

Cele cinci măsuri de introducere creează cadrul specific conținutului trist, melancolic dar de o mare expresivitate a cîntecului. Factura armonică — ritmică, prezentă prin culorile ei modale, a relațiilor cu treptele VI, VII (m.2—3), cu sublinierea dominantei minore (m.5) precum și a pulsației ritmice (insistența pe cîte o diviziune și prezența sincopei) dă cursivitate și fluid materiei sonore.

Prima perioadă (A) este alcătuită din două fraze avînd următoarele caracteristici :

fraza I (m.6—12) prezintă în m.6—7 expunerea primului motiv (timpul I) cu două accente principale. (Varianta I-a)

Acest fragment mai poate fi analizat și sub aspectul că el conține două motive, fiecare avînd doar un singur accent. (Varianta II-a)

Timpul II, măsurile 8—9—10 conține două motive, primul cu un singur accent, iar al doilea cu două accente principale.

Timpul III, lărgirea motivului, este cuprins între măsurile 11 (cu anacruză din măsura a 10-a) și 12.

Această primă frază pe care o notăm : a se încheie pe *fa diez minor* și este alcătuită din șapte măsuri.

Fraza a II-a — pe care o notăm a_1 și care conține doar trei măsuri, (măsurile 13, 14, 15) scoate în evidență cel mai expresiv și pregnant motiv al cîntecului (m.13)

Ea conține doar doi timpi : expunerea timpului I, a motivului de mai sus, care este de fapt o variantă mai concentrată și pregnantă a primului motiv din prima frază (m.6—7) și timpul II (m.14—15) ce conduce spre tonalitatea *do diez minor* cu care se încheie prima perioadă.

Și în această frază există posibilitatea interpretării motivelor, în sensul că se poate considera motivul din măsura a 13-a, extins și în măsura a 14-a, în felul următor :

Hotărîtor în determinarea motivelor este conținutul muzical. În funcție de viziunea interpretativă se poate stabili care din variante slujește mai bine imaginii muzicale.

Perioada a II-a (B) începe în *do diez minor* și prezintă în prima frază, măsurile 16—17—18, o mică dinamizare, o creștere a tensiunii ce se încheie în *Mi major*. Notăm această frază prin : b

Ea este alcătuită din două motive :

9.

Îi succede imediat reluarea celei de a doua fraze din prima perioadă (A) în *fa diez minor* — notată de noi cu a_1 — fapt ce duce la realizarea micii reprize (m.19—23). Față de funcția ei în cadrul A-ului, aici se observă în primul rând mutația tonală de la sfârșit prin aducerea cadenței finale în *fa diez minor*. (În cadrul A-ului această frază modula spre dominantă minoră — *do diez*).

În al doilea rând, fraza (a_1) se împarte în trei timpi cu funcții distincte: apariția motivului pregnant (m.19 unde în loc de a-1 nota *expressif* — ca în m.13-a — George Enescu indică: *Un peu plus lent*) constituie *timpul I*. *Timpul II* — m.20—21 este dinamizat (indicația *Animez* m.20) îndeplinind funcția de culminație muzicală a cîntecului, pentru ca *timpul III* (m.22—23) — cu anacruza din m. 21 — să reprezinte încheierea (pp — *Lentement*). La pian apare acordul *fa diez* fără terță, ea fiind prezentă în linia vocală.

Astfel ia sfârșit depănarea unor imagini muzicale de o mare încărcătură expresivă.

Schema cîntecului poate fi prezentată astfel:

Introducere	A		B	
5 m	a 7 m	a_1 3 m	b 3 m	a_1 5 m
	fa diez minor	do diez minor	do diez minor	fa diez minor

*Aux damoysselles pousseuses
d'ecrire à leurs amys
op. 15 nr. 3*

- Tonalitatea de bază *mi bemol major*.
- Măsura (12/8) se schimbă cu 6/8 în a 10-a și a 13-a m.
- Diapazonul vocal este de o septimă mare:

— Forma este tripartită simplă.

Prin caracterul contrastant al substanței muzicale, în raport cu primele două cîntece, acesta se impune prin vioiciunea și dinamica sa.

Arhitectonica demonstrează o concepție mobilă în structurarea materiei sonore.

Dispare introducerea, întrucît tematica este prezentată direct de pian — în prima frază

— și doar în a doua frază linia vocală va prelua conductul melodic.

Față de necesitățile imagistice ale textului, prima secțiune A este alcătuită din trei fraze, fiecare avînd altă funcție expresivă.

De exemplu fraza I (m. 1—2—3) prezintă expunerea tematică, vocea intervenind doar în măsura a treia, punctînd tonalitatea *mi bemol major*.

10.

Fraza I-a
Vivement

Culoarea armonică — modală se impune de la început unde apare o septimă de dominantă a trepteii a IV-a ce se rezolvă pe treapta a II-a (m.1) și continuă (m.2-a) cu o pendulare între treptele II—I—II—I.

Fraza a II-a (m.4—5—6 și parțial 7) începe prin imitarea unei celule (secunda mare și *bemol* — *do*) urmată de o amplificare tematică ce va cadența pe dominantă.

11.

Fraza a III-a își bazează expunerea pe amplificarea anterioară din fraza a II-a. Pianul prezintă doar un motiv, după care linia melodică este preluată de voce și conduce desfășurarea muzicală spre încheierea primei secțiuni pe *mi bemol major*.

Secțiunea a II-a, B-ul, ce poate da impresia că repetă doar secțiunea A, completează de fapt și întregeste această imagine.

Punctul de plecare — măsura a 11-a — repetă exact prima măsură din A, și doar în măsura a 12-a linia melodică-armonică afirmă tonalitatea ei, *si bemol minor*, ce va cadența mai precis în măsura a 13-a.

De altfel măsurile 11—12—13 se constituie în prima frază, (pe care o notăm cu b) iar

măsurile 14—15—16—17 în a doua frază — b_1 .

În a doua frază se observă cum imitația semnalată în fraza II din A (intervalul de secundă *si bemol — do*) este aici elementul primordial ce conduce și pregătește reapariția A-ului, ca o necesitate de expresie determinată de imaginile poetice ale versurilor.

Revenirea A-ului, — de fapt o *repriză dinamizată* (măsura 18 cu anacruză) realizează o sinteză între elementele prezente în prima secțiune — tematica — și dialogurile bazate pe imitații afirmate plenar în b_1 .

Deși alcătuită tot din trei fraze, se observă evidente modificări în conținutul și în funcția frazelor.

Culminația cîntecului apare în măsura 20-a (luminosul acord pe *do major* — treapta VI din *mi bemol*, sfîrșitul primei fraze) continuată cu un recitativ în fraza a II-a, (m.21—22 și parțial 23) și încheierea (*Coda*) în a treia frază (măsura 24 — cu anacruză din 23 și 25).

Schema acestui cîntec este :

A		B		A	
a	$a_1 a_2$	b	b_1	a	$a_1 a_2$
mi bemol major		si bemol minor		mi bemol major	<i>Coda</i>
3 m	4m 3m	3m	4m	3m	$2\frac{1}{2}m$ $2\frac{1}{2}m$

Estrene de la rose op. 15 nr. 4

— Tonalitatea de bază *Re major*.

— Singurul cîntec din acest ciclu unde George Enescu folosește măsura $4/8$ pentru linia vocală și corespondentul ei $12/16$ pentru scriitura pianistică. Mai simplu putem spune că vocii îi este caracteristică (unitatea de timp) optimea, iar pianului șaisprezecimea.

De aici modificări corespunzătoare în măsurile 4, 13, 31 ($2/8$ și $6/16$) m.1—2—3—5—14—16—18—26 ($4/8$ și $12/16$) ș.a.m.d.

— Diapazonul vocal este de o nonă.



— Forma este tripartită, dar cu particularități deosebite.

George Enescu construiește o formă deosebită în care contopește unele caracteristici ale formelor clasice bipartite și tripartite cu necesitățile de expresie ale opusului său, creînd prin aceasta o formă originală, personală.

a) Aici găsim existența unui embrion tematic ce apare la începutul primei fraze din A și desfășurat apoi pe întreg parcursul cîntecului în diferite ipostaze.



b) Preluarea în B (m.15) a tonalității *si major* cu care s-a încheiat prima perioadă.

c) Structurarea în fraze a ideilor muzicale, după o introducere de cinci măsuri.

A		B		A	
a	a_1	b	b_1	a	a_1
5m	5m	4m	7m	6m	5m
măsurile (10—14) (5—9)		(15—18) (19—25) (ultimele trei măsuri 22—25 cu rolul de a pregăti repriza)		(26—31) (culminația cîntecului)	(32—36) (încheierea propriu-zisă)

d) dar revenirea A-ului, în loc să fie o repriză tonală și tematică, este în primul rînd o culminație a cîntecului (măsurile 26—31) și continuă cu o încheiere pe centrul tonal *re major*, liniștind în același timp dinamica fluxului muzical.

Notă. Cîntecul acesta poate servi foarte bine ca un studiu pentru cei ce vor să analizeze posibilitățile de transformare (tehnica de prelucrare) melodică — ritmică — armonică a unui motiv.

Présent de couleur blanche op. 15 nr. 5

— Tonalitatea de bază *fa diez major*.

— Măsura $3/8$ cu schimbări de $4/8$ (m.2—3—5—6—7—8—9) $2/8$ (m. 12) și din nou $4/8$ de la m.13 pînă la sfîrșit.

Deși măsura inițială este $3/8$ se observă predilecția pentru aceea de $4/8$.

— Diapazonul vocal este de o octavă.



— Forma este bipartită simplă, fiecare perioadă putînd fi împărțită în cîte două fraze. *Prima perioadă* (A) alcătuită din opt măsuri,

se împarte în două fraze avînd prima caracter antecedent, (m.2—5) și conținînd două motive cu două accente principale. Ca și în cîntecul anterior, ele constituie germeii tematici ce influențează întreaga desfășurare muzicală.

Un rol deosebit îl are aici intervalul de cvintă (suitor sau coboritor). Redăm prima frază cu cele două motive, ce preiau de fapt intonația și intervalul ritmic-armonic enunțat în scurta introducere a pianului. (m.1)

A doua frază ce începe de la măsura 6 (cu anacruză din m.5-a) frază consecventă — își justifică denumirea prin faptul că apare ca un răspuns, un comentariu la prima frază.

Aici celula inițială apare în mai multe ipostaze (cvartă și cvintă suitoare, cvartă coboritoare — m.6 cu anacruză, din măsura 5-a și măsura 6-a).

Față de caracterul interiorizat al muzicii, George Enescu aduce o factură acordică — ritmică (predomină variante de sincopă), dă mișcării lente o pulsație interioară, mobilă. De altfel atmosfera este creată și de faptul că totul se cîntă între nuanța *pp* — *mf*.

A doua perioadă, B, cu centrul tonal pe *re diez minor*, aduce o nuanță de dinamizare în special în fraza a II-a — (b₁) — *Sans presser* — (anacruza pentru măsura a 14-a) unde apare culminația și se fixează culoarea armonică pe *re diez major*; sonoritatea scade pentru a se face mutația spre *fa diez major* (m. 16) care împreună cu m.17 realizează încheierea cîntecului, interpretată numai de pian.

Adăugăm că fraza I-a (b) este cuprinsă între măsurile 10 (cu anacruză din 9) 11—12—13.

*Changeons propos, c'est trop chanté
d'amours . . .
op. 15 nr. 6*

— Tonalitatea de bază *Re major*.

— Măsura 12/8 cu schimbări de 6/8 în măsurile : 5, 9, 12, 25 și 9/8 în măsura a 10-a.

— Diapazonul vocal este de o nonă.



— Forma este tripartită compusă.

În dramaturgia ciclului, acest cîntec aduce un contrast deosebit prin caracterul său viguros, dinamic, cu o subliniată detentă umoristică. Față de atmosfera interiorizată din cîntecele anterioare, aici, fluxul muzical deapănă imagini ce sugerează un conținut specific cîntecelor de pahar.

Drept consecință, se observă realizarea unei forme muzicale mult mai complexe.

În cele 56 de măsuri, pulsația ritmică, culorile armonice, recitativele melodice contribuie la închegarea și evidențierea unor pregnante structuri muzicale.

Primul grup tematic (A) este alcătuit din două perioade, notate prin *a* — măsurile 1—9 inclusiv și *a*₁ măsurile 10—15.

Chiar din prima frază a perioadei *a* se începe desfășurarea muzicală printr-o plastică formulă melodică — ritmică — armonică (primele două măsuri) căreia îi va răspunde vocea (m. 3—4) urmată de o mică concluzie a pianului (m.5). Acest caracter dinamic, de bună dispoziție constituie punctul de plecare ce predomină și în continuare.

Fraza a doua (m.6—9) aduce o mică schimbare între dialogul pian-voce, întrucât în repetarea motivului anterior se observă cum vocea se suprapune (m.7) înainte ca motivul să-și fi epuizat întregul său contur. Dar tot aici se face și o pregătire pentru tonalitatea *fa major* în care apare a doua perioadă a_1 .

Mai liniștită ca pulsația ritmică (prin frecvența la pian a unor acorduri ținute) perioada a_1 se împarte tot în două fraze: m. 10—12 fraza întâia, în care limbajul armonic ce pornește de la *fa major*, trece prin *sol* și urcă spre *la major*, iar fraza a doua (m.13—15 primul timp) pornește de la *si major* și aduce încheierea pe *re major*.

Grupul median (B) are o formă tripartită simplă cu centrul de bază pe tonalitatea *fa diez minor* și este cuprins între măsurile 16—cu anacruză din m.15-a și 30.

De la măsura a 16-a (cu anacruză din m.15-a) se observă o dinamizare a facturii pianistice prin frecvența optimilor, în timp ce linia melodică relevă unele intervale, în special terța mică prezentă în cadrul A-ului.

Ca plan tonal, prima idee muzicală din B — notată cu *b* începe în *fa diez minor* și cadentează în *re*.

A doua perioadă — b_1 — pornește de la subdominantă lui *re* și cadentează pe *do diez*. (m.21—25). De la m.26-a (12/8) în *fa diez minor* reapare ideea *b* în *fa diez minor*, și în cadrul a patru măsuri pregătește — prin sublinieri ale liniei melodice — reapariția reprizei în *ff* la măsura 30-a.

George Enescu realizează aici o repriză cu o bogată factură acordică în plină mișcare. De la sonoritatea *ff* (m.30), amploarea ei scade la sfârșitul primei fraze (m.36). În fraza a II-a se realizează o inflexiune spre subdominantă (m.37) și o modulație spre *la*, la sfârșitul ei (m.41).

Urmează a doua idee muzicală a_1 ce începe tot în *fa major* (ca în prima secțiune) cu o insistență pe sunetul *re*, de fapt culminația cîntecului (m.44—48) în care tendința ironică — umoristică apare pe prim plan.

De altfel această tendință este continuată și în lărgirea tematică ce duce spre *Coda* (m.53).

15. Fort, d'une voix traînarde d'ivrogne

Le-quel beau-voit aus-si droit qu'h-ne

Du confict en douleur

op. 15 nr. 7

— Tonalitatea de bază *fa diez minor*.

— Măsura 6/8 cu o schimbare de 3/8 în măsura a 12-a.

Singurul cîntec în care Enescu aduce doar o singură modificare în cadrul unei singure măsuri.

— Diapazonul vocal este de o decimă.



— Forma este tripartită simplă.

După dinamicul cîntec *Changeons propos c'est trop chanté d'amours . . .* sintem din nou readuși într-o atmosferă interiorizată lirică cu o nuanță tristă specifică multor pagini muzicale din acest ciclu.

De altfel și intonația este foarte apropiată de cele anterioare. A se observa cele două motive ale acestui cîntec (pe care îl reproducem mai jos) cu primele motive din *Estrene à Anne* și *Languir me fais. . .*

Elementele modale se impun și aici chiar de la primele patru măsuri — introducerea prezentată de pian — unde intonația și factura ritmică — melodică — armonică, devin factorii principali ce își pun amprenta pe întreaga desfășurare muzicală.

Prima idee muzicală (perioada A) este cuprinsă între măsurile 5—18 și se divide în trei fraze plus o încheiere, o frază antecedentă și două consecvente.

Fraza I, măsurile 5—9 cuprinde expunerea celor două motive, timpul I și II plus lărgirea tematică (timpul III).

16. Fraza I-a ..

Timpul I
p Avec une expression contenue

pp *Allaize* Si j'ay du mal,

Ped *

Timpul II

maul-gré moy Je le. por - te; Et s'ain-

Timpul III

si est qu'au-cun me re-con - for - te,

m.g. m.d. p

Fraza a II-a alcătuită din trei măsuri, 10—12, este prezentată într-o formă variată între măsurile 13—16, devenind astfel fraza a III-a.

Amîndouă au caracter de răspuns, de comentariu al tematicii primei fraze. Urmează o încheiere de două măsuri — 17 (cu anacruză din 16) și 18 unde se face fixarea pe tonalitatea *do diez minor*.

Perioada a doua B, măsurile 19—27, se structurează în două fraze; una mai amplă *b* m. 19—24 unde prelucrarea elementelor tematice din A în *do diez minor*, completează imaginea creată de prima secțiune și mai ales fără a duce spre evidențierea unei încărcături dramatice așa cum constatam la celelalte cîntece.

Dimpotrivă fraza a II-a *b*₁ mai redusă ca amploare, m. 25—27, reliefează o pasageră, mică tendință spre o culminație (m. 26).

17. Cédez un peu

Si j'ay du mal.

m.f. p

Ped. * Ped. *

De altfel, o dată cu cadențarea pe *la minor*, se pregătește trecerea spre repriză.

Revenirea A-ului (m. 28) aduce în primul rînd o amplificare a scriiturii pianistice (me-

lodie — ritm — registrație — armonie) fapt ce conferă secțiunii un surplus de pulsație interioară. În acest mod repriza este percepută de auditoriu sub o formă nouă, fenomenul sonor căpătînd valențe expresive deosebite de expunerea inițială.

Cuprinsă între măsurile 28—40, repriza poate fi împărțită în două faze: m. 28—32 fraza I și 33 (cu anacruză) 40 fraza a II-a.

Ultimele patru măsuri conduc desfășurarea în timp a muzicii spre încheierea cîntecului.

Dacă primele patru măsuri — introducerea — pregătesc auditoriul ca atmosferă, intonație și plan armonic, ultimele cinci măsuri (inclusiv m. 40-a) se constituie în *Coda* care pune accentul pe o scădere a dinamicii sonore ce conduce spre sublinierea în *pp* (*ppp*) a tonalității *fa diez minor*.

★

Cîteva concluzii deduse din analiza celor *Șapte cîntece* op. 15 de George Enescu pe versurile lui Clément Marot.

Compuse între anii 1907—1908 și prezentate în primă audiție în anul 1908 la Paris, cele *Șapte cîntece* s-au bucurat încă de la început de o bună apreciere.

Scrise pentru voce și pian, ele cunosc în epoca noastră o nouă dimensionare datorită reușitei orchestrării realizată de compozitorul Theodor Grigoriu și vibrantei, substanțialei interpretări a lui Dan Iordăchescu.

— *Șapte cîntece* op. 15 se constituie într-un ciclu unitar ca expresie în care predomină atmosfera lirică — interiorizată, meditativă sau cu o detență tristă, melancolică.

Un element ce întregește expresia muzicală și favorizează prezența unor imagini apropiate ca substanță, este intonația comună a diferitelor motive prezente în cîntece.

De exemplu, primul motiv din *Estrene à Anne* (m-1-2-3)

18.

mf

comparat cu începutul secțiunii B din *Estrene de la rose* (m. 15—16).

19.

Faptul că multe motive pot fi încadrate în categoria tipologică *iamb* sau *anapest*, — mai toate încep cu anacruză, și sînt lipsite de salturi mai mari de cvintă (linia melodică are un mers cursiv în care predomină trecerea la intervalele de terță, cvartă și cvintă) — constituie

puncte de convergență ce contribuie la creionarea atmosferei amintită anterior.

Mai adăugăm că patru cîntece trebuie interpretate într-un tempo rar.

— Întrucît am amintit linia melodică a cîntecelor, să subliniem că diapazonul lor vocal este între o octavă și decimă.

— Contrastul principal al ciclului îl aduce al șaselea, dinamicul și voiosul cîntec de pahar. (*Changeons propos, c'est trop chanté d'amours*).

Această constatare permite, mai bine zis sugerează ideea că George Enescu a preluat și aplicat în mod creator un principiu caracteristic unor variațiuni clasice, unde în penultima variațiune se aducea o atmosferă contrastantă față de aspectul anterior. Dacă tonalitatea predominantă era majoră, atunci penultima aducea o detentă minoră, influențînd astfel caracterul general prin noua culoare. (Sublinierea parțială prin minor nu făcea decît să întărească și să releve mai mult caracterul major).

În cazul nostru poziția este aproape inversă, în sensul că majoritatea sînt cîntece lirice, interiorizate (excepție al treilea cîntec) iar al șase-

lelea aduce un contrast de dinamică și expresie tonifiantă.

Dar ciclul poate fi împărțit și în două grupe a trei cîntece, al treilea și al șaselea aducînd elementul de contrast al imaginii muzicale, iar ultimul, al șaptelea, constituind încheierea op. 15 prin sublinierea caracterului liric, trist, elementul predominant în cele șapte cîntece.

— În ceea ce privește structurarea materiei sonore, constatăm că George Enescu preferă să rămînă în cadrul formelor de lied — de la monopartit la tripartit compus — pe care le modelează și le adaptează în funcție de parametrii expresivi ai versurilor, al modului în care le dă viață, le modelează materia sonoră.

Articularea secțiunilor se face pe centri tonali bine definiți, iar folosirea unei facturi muzicale mobile, dă o mare cursivitate fluxului.

Ca de obicei George Enescu dă preferință reprizelor variate, îmbogățite ca factură și limbaj melodic, fapt ce le conferă sensul de repriză — sinteză.

Pentru a reaminti arhitectonica cîntecelor și a permite obținerea unei priviri de ansamblu, prezentăm următorul tabel :

Nr.	Titlul	Tonalitatea	Forma
1	Estrene à Anne	sol major	monopartită (dublă perioadă)
2	Languir me fais	fa diez minor	bipartită cu mică repriză
3	Aux damoysselles paresseuses d'ecrire à leurs amys	mi bemol major	tripartită simplă
4	Estrene de la rose	re major	tripartită simplă
5	Présent de couleur blanche	fa diez major	bipartită simplă
6	Changeons propos c'est trop chanté d'amours	re major	tripartită compusă
7	Du confict en douleur	fa diez minor	tripartită simplă

După cum se vede, predomină formele tripartite iar ca tonalitate, centrul preferat este fa diez.

— Toate cîntecele conțin un punct culminant, o acumulare de tensiune dinamică — sonoră — expresivă. (de obicei spre sfîrșit) după care fluxul muzical cunoaște o relaxare, o trecere spre *Codă*.

Prezentarea unui tabel comparativ în care numărul de măsuri constituie punctul de referință, confirmă cele spuse mai sus.

Nr. cîntecului	Nr. de măsuri al fiecărui cîntec	În ce măsură apare punctul culminant
1.	17	14—15
2.	23	20
3.	25	20
4.	36	28
5.	17	14
6.	56	44—48
7.	44	26

— Ultima observație privește modul în care formele muzicale respective sînt anticipate de introduceri avînd rolul de pregătire a atmosferei, intonației și tonalității și de încheierea propriu-zisă care precizează atmosfera expresivă predominantă și subliniază tonalitatea de bază a fiecărui cîntec.

Aproape toate cîntecele au cîte o introducere ; de mică dimensiune nr. 1—5 și de sine stătătoare, nr. 2, 3, 4, 7.

Doar al șaselea cîntec începe direct cu expunerea tematică la pian.

În schimb toate cele șapte cîntece conțin încheieri : nr. 1, 2, 5, 6, iar în nr. 3, 4, 7, dimensionarea lor este de cîteva măsuri : două măsuri nr. 3—5—6, patru măsuri nr. 4, cinci măsuri nr. 7.

Se poate ușor constata că am urmărit în aceste analize fixarea cadrului tonal, a structurilor și a punctului culminant pentru fiecare cîntec în parte.

De aceea consider lucrarea ca un punct de plecare, o schiță analitică pentru un studiu mai amplu, care să cuprindă corelația vers-muzică, legătura tematică comună cu alte lucrări ale autorului, plus alte elemente ce se cer puse în relief.

Frumusețea, profunzimea și logica gîndirii muzicale enesciene aduc celor ce vor să și le apropie și să le studieze o mulțumire estetică deosebită, la care se adaugă faptul că analiza întregii sale creații constituie pentru toți muzicienii români o datorie ce se cere împlinită.



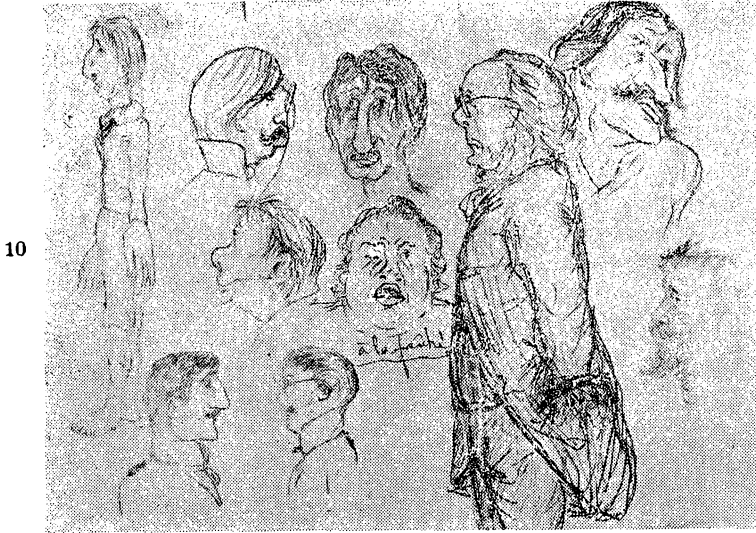
5



4



11



10

Desene de George Enescu (fotografiile puse la dispozitie de Muzeul „George Enescu“)

6



8



2





565/1001

12



7



JOLIS MESSIEURS

1



Eng lade

3



9

de Theodor BALAN

Marele desenator și pictor francez Honoré Daumier se stinsese din viață în anul 1879, dar Parisul din jurul anilor 1900—1910 se afla încă sub influența desenelor sale caustice, în care ataca cu o peniță muiată în venin anumite moravuri și stări de lucruri. Desenul „cu legendă” prinsese și s-a menținut și în deceniile de la începutul veacului nostru. Continuau să se publice desene de-ale marelui umorist, ca și ale imitatorilor săi, care nu au izbutit niciodată să-l egaleze.

De la George Enescu s-au păstrat un număr destul de mare de crochiuri și desene din perioada de tinerețe. În marea lor majoritate, fie că sînt realizate la Paris sau la Berlin, nu reprezintă decît personaje și au întotdeauna o semnificație. *) Poate că este prea mult să spunem despre George Enescu că a fost un desenator, căci toate mărturiile acestui real talent datează numai din anii de tinerețe. Cu timpul, ajuns la maturitate, a abandonat orice manifestare de artă plastică.

Pe cînd era copil, îl pasionau jocurile de culori, mărturisind într-un interviu dat în anul 1945 : „Există desigur corelații între impresiile senzoriale și între arte, mai cu osebire între muzică și pictură. Am fost sensibil la culori și la farmecul naturii. Lumea s-a prezentat pentru mine ca un întreg. În muzică descopeream prin asociații și anumite amestecuri ascunse, adevărate alchimii lăuntrice, o parte din pitoresc, de culoare. Am fost totdeauna sensibil la lumină, la anumite culori, la jocurile aeriene ale schimburilor de reflexe : observația aceasta este valabilă pentru mulți muzicieni. Debussy, de pildă, frecventa mult pe pictori ; înțelegea muzica colorată... Voi adăuga că în copilărie am fost mai sensibil la culori și atmosfere, la ambianțele luminii, decît la elementul melodic al muzicii.”

S-au păstrat din copilărie, de pe cînd avea doar cinci ani, unele desene foarte expresive, colorate cu violență, care vădesc un real talent grafic și dragoste pentru artele plastice. Ceea ce afirmă George Enescu nu este un fenomen izolat, căci artiștii mari sînt artiști *în general*,

* Se simte influența lui Daumier.

sensibilitatea lor nu poate fi rezumată la un domeniu restrîns. Goethe desena admirabil iar desenele și gravurile ce s-au păstrat, olimpiene și traseate cu siguranță de condei, rimează cu arta sa. La Mendelssohn, spre pildă — și el iscusit desenator — sentimentul de liniște, de lirism potolit este același pe care îl regăsim în arta sa. Victor Hugo era un grafician îndrăzneț, lăsîndu-ne unele laviuri cu umbre fantomatice, cu peisaje romantice ce reflectă același elan ca și operele sale. Chopin era de asemenea un admirabil desenator care deforma figurile pînă la caricatural, căutînd să sublinieze expresivitatea. Cocteau era un desenator am putea spune „profesionist”, atîta virtuozitate și dezinvoltură aduce în manifestările sale. Eugen Ionescu a expus în public. Paul Constantinescu, Dimitrie Cuclin și Ion Dumitrescu ar fi trebuit să-și organizeze de asemenea expoziții de desene.

La George Enescu, spre deosebire de toți pe care i-am citat, manifestările se opresc înainte de împlinirea vîrstei de 30 de ani. Dacă nu pregeta să spună că personalitatea sa este complexă, într-un singur om ființînd laolaltă compozitorul, violonistul, dirijorul, pianistul și pedagogul, niciodată nu a rostit ceva despre înclinațiile sale de desenator. Poate că de aceea și desenele sale s-au risipit. Înfiripate pe cîte un colț de hîrtie, pe marginea unui program sau pe cîte un dos de plic inutilizabil, nimeni nu le acorda vreo atenție, din cauză că însuși autorul le minimaliza importanța.

Enescu era un desenator incisiv. Spuneam mai sus că atitudinea sa era asemănătoare cu a lui Daumier. Atitudinea sa, mijloacele de exprimare însă, nu. Iată cîteva figuri de *bellâtres*, de frumuseți fade din „la belle époque”. Sînt atît de „frumuseți” acești tineri, încît devin urîți și antipatici. (Foto nr. 1). Sau, scena de „viață pariziană”, cu o „doamnă” ce invită pe un sfios domn ce poartă joben, în casa ei. (Foto nr. 2). Sau cele două cumetre ce se ceartă lîngă un felinar, „enguelade” sub care așteaptă o siluetă de bărbat (Foto nr. 3). Tipurile de bărbați pe care le denumește „nourisseurs des muses” sînt aproape de caricatură : unul e foarte slab, altul cu o siluetă plină. (Foto nr. 4). Iată și un „domn cu cățel” (Foto nr. 5) și un „Wotan”, surprins la Berlin, pe Leipzigerstrasse (Foto nr. 6). Dintre cei pe care i-a desenat cu multă abilitate, se desprinde figura lui Richard Strauss, pe care desigur că-l admirase la Berlin, (Foto nr. 7), rîndul de jos, al doilea, din profil. Se poate ca profilul de deasupra lui Richard Strauss să fie al lui Mihail Jora. Celelalte personaje sînt foarte caracteristice, dar nu le-am putut identifica. Este sigur că nu sînt produse ale imaginației, căci autorul stăruie asupra detaliilor fizionomiilor, ca și în figurile de pe o altă filă volantă, unde se ocupă de oameni urîți. (Foto nr. 8). Pe un dos de plic, îl vom identifica pe dirijorul Niskisch (sus în dreapta și jos în stînga) laolaltă cu alte capete caracteristice (Foto nr. 9). Iată

și o altă serie de mici „urîțenii”. În fine, un cap cu plete lungi, sub care George Enescu își scrie părerea că pletele lungi nu ajung ca să fii geniu... (Foto II). **)

Dacă Ingres spusese că desenul nu este imitația formei ci expresia acesteia, George Enescu îi exemplifică topic gândirea. Nu îi plăceau picturile și arta „gentilă”, ci se îndrepta spre un expresionism franc. Nu cred că există vreo legătură între curentul expresionist din pictură, care s-a dezvoltat mai cu seamă în țările germane, și arta de desenator a maestrului român, dar dacă și-ar fi schimbat vioara și hîrtia pe care compunea, cu creionul și paleta, ar fi ajuns desigur la o viziune expresionistă în arta plastică. Deforma, deoarece căuta esențialul, expresia distilată a formei, esența. Să nu uităm că și în creațiile sale, arta sa s-a îndreptat spre lucrări simplificate, dense, esențiale și expresive, iar mijloacele de exprimare au folosit din ce în ce mai multe disonanțe. Conceptul de frumos în aria largă a artei a cunoscut — în perioada în care maestrul mai desena — o deviere de la „perfectiune”, de la „echilibru și sensibilitate”, spre culorile mai sumbre ale „expresivității”, chiar dacă se încerca de multe ori redarea „urîțului”, vină pe care mulți critici i-o aduseseră spre pildă lui Richard Strauss.

Arta grafică a lui George Enescu conține multe exagerări, care dacă în urmă cu câteva decenii, în primii ani ai secolului nostru, ar fi putut surprinde, astăzi nu mai au cîtuși de puțin un caracter cutezător. Sînt desene tratate cu siguranță a creionului, de o mîină de artist autentic. André Lhote, unul din cei mai mari teoreticieni ai picturii moderne, spunea că orice artă cuprinde o tendință spre caricatural. Evident, și în cazul desenelor prezentate, o asemenea tendință este ostensibilă, fără însă ca vreunul din ele să se transforme în caricatură. Ele rămîn mărturia unui complex talent artistic, căruia atît artele plastice cît și poezia îi exacerbau sensibilitatea muzicală.

Lucrări de George Enescu pe disc

Ca un leitmotiv, preocuparea pentru propagarea creației enesciene străbate neabătut producția de discuri a Casei Electrecord; perioadă își fac apariția înregistrări ale unor lucrări în premieră discografică (vezi STM-ECE 0949, cu piese instrumentale de tinerețe, difuzat în 1974) ori noi ediții de referință ale opus-urilor imprimare deja în alte versiuni interpretative — ca în cazul celor două discuri (STM-ECE 0977 și 01037) recent gravate în semn de omagiu

***) Am putea continua exemplificările cu multe alte crochiuri.

adus Maestrului școlii muzicale românești, la cea de a douăzecea comemorare a regretatei sale dispariții. Discografia *Simfoniei I* cuprinde astfel, alături de înregistrarea realizată de George Georgescu la pupitrul Filarmonicii, pe aceea creată de Mihai Brediceanu în compania aceleiași orchestre; iar *Suita satească* și *Uvertura de concert* primesc, alături de versiunea propusă de Orchestra Cinematografiei dirijată de Mircea Cristescu, pe aceea a Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, condusă de bagheta unui alt mare artist român, și el prea timpuriu stîns din viață: Constantin Silvestri.

Dacă în decursul întregii sale existențe compozitorul Enescu a fost umbrit de faima interpretului Enescu (fie el violonistul sau dirijorul, ba — uneori — chiar pianistul Enescu) — și se știe ce izvor de permanentă suferință a constituit pentru muzician această nedreaptă apreciere trunchiată a personalității sale artistice —, pe măsura scurgerii timpului, firesc și necesar, se petrece un proces invers: figura virtuozului de geniu se îndepărtează, intrînd în legendă, perpetuată de cele cîteva (atît de puține, din păcate) incomparabile înregistrări, de arta acelor care i-au fost discipoli și de memoria celor care au avut cîndva fericirea să-l audă cîntînd; iar chipul creatorului sintetic și original, continuator și întemeietor de tradiție, clasic și vizionar în același timp e din ce în ce mai viu, mai prezent în conștiința muzicienilor și melomanilor.

Și în conștiința artistică a vremii noastre îl reprezintă pe compozitor deopotrivă operele tîrzii, între care se înscriu *Săteasca* și *Uvertura de concert*, și cele de tinerețe, printre care se impune prima *Simfonie* socotită de autor demnă a primi un număr de opus. Iar dacă astăzi, ascultînd această din urmă lucrare, scrisă la vîrsta de 25 de ani, sîntem captivați de maturitatea gândirii simfonice a compozitorului, nu trebuie să uităm că ea este fructul experienței celor patru simfonii „de școală” scrise între 12 și 18 ani, ca și al *Poemei* și *Rapsodiilor Române*, al *Simfoniei concertante* și *Suitei I-a* ce o preced. Rod al unei perioade destul de lungi de elaborare (Enescu a lucrat timp de trei ani asupra partiturii), *Simfonia nr. 1 în Mi bemol major, op. 13* dezvăluie o arhitectură solidă și armonioasă, arcuită simetric după modelul lui César Franck și Saint-Saëns — în trei mișcări, reunind într-o sinteză personală bogăția și complexitatea tematică brahmsiană, culoarea armonică și timbrală a lui Berlioz și Wagner, țesăturile sonore difuze proprii impresionismului debussyst. Asupra elementelor sintezei insistă, în versiunea sa interpretativă, Mihai Brediceanu — fără a neglija, desigur, esența expresivă a lucrării care constă într-o viziune de tip beethovenian a sensului existenței umane. Ascultînd-o, ești din nou convins că nu fără temei comentatorii muzicii enesciene au numit această simfonie *Eroica*. În consens de intenții, dirijor și orchestră subliniază forța plenară, generoasă a temei-semnal

cu care debutează Simfonia și care, pe parcurs, va dobîndi în confruntarea dramatică de idei muzicale caracterul eroic, biruitor; lirismul fin, elegant al temeii secunde, pagină demnă de un model ilustru — valsul din *Fantastica* berlioziană —, pagină ce dezvoltă original o idee prezentă ici și colo în literatura universală: dansul ca stare de spirit — aici, plutirea lină în voia visării nostalgice; iar între cele două teme, puntea — misterioasă trecere, stranie deplasare de atmosferă, prevestind neliniștitoarea substanță inițială a părții lente, unde romanticilor efuziuni lirice de tip wagnerian li se vor alătura ecourile pastorale românești ale cornului și flautului. (Acesta din urmă, înscriindu-se în zona motivelor-simbol ale creației enesciene, este motivul păstorului din opera *Oedip*, venind parca din îndepărtata „Mioriță” și pe care îl vom recunoaște, transfigurat, și în „*Reînnoirea cîmpenească*” din *Suita sătească*, și din episodul central al *Uverturii de concert*). În sfîrșit, înregistrarea realizată de Mihai Brediceanu la pupitrul Filarmonicii reliefează încheștarea dinamică a dezvoltării primei părți, savant condusă pe direcția acumulării progresive de tensiune prin travaliul tematic, armonico-polifonic și orchestral, explodînd victorios în repriză — apoteoză ce anticipă concluzia Simfoniei (și ea construită în formă de sonată), unde precumpănitor este sentimentul beethovenian al înfrățirii întru bucurie.

Cea de a treia *Suită pentru orchestră* a lui Enescu, op. 27, scrisă în 1938, este inclusă îndeobște — în virtutea caracteristicilor sale exterioare — în zona programatismului descriptiv, zonă privită astăzi cu destulă suspiciune ca superficială, străină de marile probleme ale conștiinței. Ori, dacă în interpretarea pe care o dă *Suitei sătești* Silvestri speculează cu rafinement bogăția coloristică, fantezia imagistică a acestei pagini, evidențiază cu sensibilitate duioșă și umor cu care compozitorul privește jocurile copilului de odinioară, sau poezia naturii, ori vigoarea dansurilor țărănești, dirijorul este preocupat nu mai puțin de punerea în valoare a semnificațiilor filozofice profunde pe care le închide asocierea miracolului veșnic al „reînnoirii cîmpenești” cu regăsirea omului matur în copilul ce a fost cîndva și în copiii ce-l înconjoară acum, cu evocarea meleagurilor natale în spiritul acelei străvechi și atât de românești comuniuni a țaranului cu natura. Secretul originalității versiunii lui Constantin Silvestri constă tocmai în faptul că dirijorul izbuțește să contopească strălucirea multicoloră a detaliilor plastice cu adîncimea ascunsă a acestei meditații senine asupra condiției umane, care este, în fapt, *Suita sătească*.

Într-o aceeași interpretare — ca și în cazul discului la care ne referim — înrudirea *Uverturii de concert pe teme în caracter popular românesc*, op. 32 (scrisă în 1948) cu *Săteasca* este mai evidentă ca oricînd, cu toată deosebiră de structură și de problematică a celor două lucrări. Construită în formă de rondo-sonată, *Uvertura* își sprijină alternarea refren-cuplet pe opoziția stilului *giusto* cu cel *parlando rubato*; vitalitatea temelor viu ritmate este pusă față în față cu lirismul elevat al desfășurărilor melodice largi, libere, iar dirijorul urmărește cu consecvență expresia dramatică pe care în viziunea lui confruntarea trebuie să o capete, sensul ei filozofic — descătușat în finalul lucrării.

Remarcabilă este perfecțiunea celor două execuții semnate de Constantin Silvestri și de Orchestra simfonică a Radioteleviziunii; cu atît mai prețioasă apare deci această ediție discografică, ce posedă pe lîngă valoarea artistică una istorică: înregistrarea, din concert public, a fost efectuată în 1958, la cel dintîi Festival „George Enescu”.

În sfîrșit, alături de calitățile tehnic-acustice ale celor două discuri, trebuie subliniată prezentarea lucrărilor prin condeiul unor personalități de prestigiu ale muzicologiei românești (Mihail Jora, Ștefan Niculescu, Vasile Tomescu), ca și ideea fericită de a ilustra mapele cu opere ale artiștilor noștri plastici: după discul cu *Clepsidrele* lui Anatol Vieru, ilustrat de pictura lui Țuculescu, discurile Enescu sînt ilustrate cu statuile compozitorului, create de Ion Jalea și Gheorghe Anghel.

Luminița VARTOLOMEI

„George Enescu” de Romeo Drăghici

Publicată în preajma deschiderii Expoziției „George Enescu” la Institut de France din Paris, în 1973, cartea lui Romeo Drăghici purta însemnele pilduitorului devotament pentru memoria Maestrului, pe care directorul Muzeului din București l-a dovedit prin întreaga sa viață. Neobosit cercetător al „legendei adevărate” despre George Enescu, mereu tainic emoționat de prietenia ce i-o acordase marele muzician, Romeo Drăghici a hotărît să adune, în

file de carte, amintiri și documente sortite a face mai limpede și cunoscută viața artistului. Și, cine putea mai bine ca semnatarul acestui volum, să știe să descopere fiecare faptă dintr-o viață pe care a urmărit-o cu asemenea iubire? Ceea ce am citit în cartea lui Romeo Drăghici este pilduitor pentru investigația documentară și informațională ridicată la nivelul devoțiunii. A descifra fiecare scrisoare ce poartă semnătura tânărului Enescu sau a celor care l-au cunoscut în anii copilăriei și adolescenței, poate părea mai puțin important decât a analiza marile epoci ale vieții sale sau monumentalele sale opusuri ce au marcat întreaga gândire muzicală românească modernă. Mai puțin important? Numai dacă nu înțelegem că începuturile constituie temeliea devenirilor, că semnele de personalitate pot fi descifrate în rînduri aparent ne semnificative, că descoperirea lui George Enescu a fost treptată, dar mereu uimitoare pentru cei care l-au cunoscut și au fost cuprinși de farmecul său. Părinții și primii ani petrecuți acasă (acel „acasă“ ce revine în întreaga sa viață ca un leitmotiv), apoi anii de studii la Viena, revenirile în România, marea plecare spre Paris, iată itinerarul refăcut cu migală de Romeo Drăghici prin mărturii și documente, unele inedite, revelatoare. Desigur, nu aflăm de-abia acum care au fost impresiile contemporanilor despre Enescu, care au fost primele încercări compozitice sau primele apariții interpretative. Dar poate niciodată, acest moment de „deschidere spre lumea muzicii“ nu a fost privit cu atîta atenție, nu s-a împlinit ca un capitol hotărîtor al vieții Maestrului. Dacă s-a scris mult — niciodată prea mult — despre George Enescu, acum aflăm atîtea lucruri noi, încît parcă această carte fundamentează o viitoare mare biografie. Nu romanțată, dar sensibilă, căci privește cu afecțiune fiecare amănunt, opera de restituire a primilor ani de viață este captivantă, emoționantă, „unul din acele documente științifice și umane — scria Mihnea Gheorghiu în Prefața volumului — pe care ne bizuim, cînd șansa de a le avea ne surîde, spre a înțelege și cunoaște mai bine pe acei bărbați cărora Patria știe să le fie recunoscătoare“. Premiul „Ciprian Porumbescu“ al Academiei R. S. România, conferit recent acestui volum al lui Romeo Drăghici, vine să sublinieze adevărul celor spuse.

Grigore CONSTANTINESCU



Dimitrie Cuclin la 90 de ani

de Gheorghe FIRCA

Biruinđ prin tinerețea spiritului și nestinsul foc al creației avatarurile existenței, Dimitrie Cuclin atinge o vîrstă venerabilă, adevărata vîrstă a patriarhilor, dar vîrstă a certitudinilor și a înțelepciunii. Personalitate complexă, cu preocupări multiple, creator în primul rînd al unei opere muzicale de întinderi impresionante, promotor, în plan istoric, al unei direcții artistice viguroase, în care s-a dovedit față de colegii săi de generație solidar și singularizat totodată, dascăl a numeroși discipoli, care l-au urmat în virtutea sensurilor celor mai înalte ale școlii, care l-au venerat prin ceea ce au înțeles dar și prin ceea ce nu au înțeles din învățătura sa, Dimitrie Cuclin este o emanație a unei întregi stări de fapt din cultura românească, un product al acesteia nu ușor de cuprins în chingile reci și necruțătoare ale exegezei.

Simbol al dăruirii față de artă și față de arta sa, nepunînd într-adevăr „granițe între viață și operă“, al unei forțe de creație pe care o poate alimenta numai energia interioară a gândirii creatoare, dublată aici de trăire artistică dar și de înclinația speculativă, Dimitrie Cuclin apare, prin opera sa, ca un *continuum* de premise ideatice și modalități de realizare. Opera sa este un caz rar întîlnit de consecvență intențională — de unde și acea impresie a creării sale dintru început — și față de care legea firească a evoluției pare a se manifesta prin impulsuri din aproape în aproape, adesea imperceptibile, ocolind schim-

bările abrupte și salturile spectaculoase. Nu contest faptul că o analiză conștiințioasă ar putea conduce la stabilirea unor etape, cu acumulări ale unor valori și părăsiri ale altora, cu schițări ale unor trăsături stilistice la diferite vârste ale plămădării substanței muzicale, dar afirmația — fie ea și numai rod al observației — își păstrează, credem, întreaga valabilitate și capacitate generalizatoare.

În chiar acest caracter al operei compozitorului vedem reflexul unei atitudini fundamentale care îl atașează modului în care cultura românească reacționează adesea, prin unii dintre reprezentanții ei, la concertul de tendințe și de crezuri ale timpului. Cumpănită, clasică, optînd pentru ceea ce este durabil și semnificativ în sine, sfielnică și circumspectă față de revendicările zgomotoase ale noului cu orice preț, această cultură așează numai punțile ce se dovedesc destul de traionice pentru a lega trecutul de viitor.

Este un fapt deplin acceptat descendența artistică a operei și gândirii creatoare a lui Dimitrie Cuclin din școala franceză și, mai precis, din școala d'indystă... Faptul spune foarte mult pentru o considerare istorică a acestei opere și foarte puțin pentru încercarea de axiologizare a acesteia. Căci din ceea ce propunea această școală, în afara unor norme de compoziție, de tehnică în ultimă instanță (cum ar fi principiul ciclic), compozitorul român reține și ceea ce este universal valabil și rațiunea de a fi a principiilor, or, mergînd în adîncimea acestora, parcurge retrospectiv o întreagă istorie a artei muzicale, pînă la a-i reface într-un mod personal etapele și a ajunge la legile ei fundamentale.

Nu este mai puțin adevărat că, în epoca noastră, indiferent dacă aderăm la un evoluționism acut sau dacă referim complex valoarea la realitatea care o generează și față de care o dorim pe deplin eficientă, situăm involuntar opera în lanțul de cauzalități uni-voce care presupun nu numai mesaj comunicat ci și plasare a mijloacelor, în virtutea unor cerințe intrinsec artistice, în formele ultime pe care le îmbrățișează materia muzicală și care contribuie la chiar eficiența actului comunicării. În acest sens, opera lui Cuclin are încă de învins nu barierele de înțelegere ce provin din prea hotărîtele conformări la irepetabilitatea formelor ei, paradoxal, tocmai pe cele ce provin din repetabilitatea lor. Dar această repetabilitate este adesea numai aparentă. Lucrările sale alcătuiesc un univers solidar cu sine însuși și comunică, așa cum s-a mai remarcat, cu ordinea universală, în spirit pitagoreic, apelînd, evident, la o nouă simbolică, o simbolică a umanismului.

Dar pentru ca această simbolică să aibă minima șansă de a fi inteligibilă, dincolo de impusele ei înțelesuri ce se adresează numai intuiției, este nevoie ca o parte a limbajului, cel puțin, să nu întoarcă spatele convenției. Este greu să ne îndhipuim, de asemenea, că artistul — ori, aici se manifestă principala grijă a lui Cuclin — nu nutrește, cu fiecare lucrare, cu fiecare pagină, speranța că va reuși să transforme, cum însuși spune în *Estetica* sa, generalul în particular și particularul în individual, împlinind astfel dezideratul oricărei reprezentări în sensibil a ideii.

Nu mai puțin fascinantă decît ideea sa artistică, aplicația sa teoretică, concretizată în numeroase volume, dintre care *Tratatul de estetică muzicală*, impunîndu-se prioritar față de puținele lucrări tipărite, a suscitat și continuă să suscite un interes ardent. Singura încercare la noi de estetică muzicală, consecventă cu gîndirea autorului, *Tratatul* țintește esența muzicii și a operei muzicale, elucidarea actului creației și explicarea sistemului ca mod de existență al ideii muzicale. Ca și în sfera creației, Dimitrie Cuclin sintetizează și, așa zice, decantează o seamă de elemente ale tradiției, de la cea pitagoreică la cea fizicistă, de la cea metafizică la cea dialectică, de la cea dualistă la cea monistă, elemente pe care le supune observației îndrăznețe, scoțînd concluzii de cel mai mare interes științific și care constituie partea sa de contribuție neîndoios originală.

Întregul parcurs al operei muzicale și teoretice a lui Dimitrie Cuclin se conturează cu tot mai multă claritate. De la conștiința pentru noi a împlinirii acestei opere, avem datorria morală nu numai a actualizării (în fond, ea are o permanentă actualitate) și nici numai a reconsiderării unei gândiri creatoare și speculative de pe pozițiile noastre, ci și pe aceea a transformării acesteia, prin toate mijloacele, dintr-un dat spiritual potențial într-unul dinamic, dintr-unul virtual într-unul real. Nu trebuie să uităm, de asemenea, că poziția lui Cuclin, în istoria muzicii românești, este a unui creator-gînditor, a unui artist dublat de o înaltă intelectualitate. Singur acest adevăr și ar fi suficient să acorde lui Dimitrie Cuclin un loc de frunte și rolul unui prevestitor în schimbarea de atitudine față de actul creator, în care inspirația stă pe un plan învecinat cu gîndirea abstractă, atitudine de care muzica românească mai nouă nu a rămas străină.

La cei 90 de ani pe care îi împlinește maestrul, întreaga obște a compozitorilor și a muzicologilor îi urează, animată de sentimente calde, de stimă și admirație, mulți ani, o existență presărată și de aci înainte cu florile alese ale spiritului și ale artei.

PREMIERE LA OPERA ROMÂNĂ

„Dreptul la dragoste” de
 Teodor Bratu

Revenirea, în coloanele revistei noastre, asupra operei lui Teodor Bratu, *Dreptul la dragoste* — după ampla analiză muzicală și dramaturgică semnată de Grigore Constantinescu ¹⁾ — este prilejuită de montarea lucrării pe scena Operei Române din București. Fără a relua de aceea diferitele aspecte legate de libret și de creația muzicală propriu-zisă, ne vom limita să subliniem că această a treia experiență a lui Teodor Bratu în domeniul teatrului liric (după opera istorică *Stejarul din Borzești* și opera pentru copii *Punguța cu doi bani*) constituie prima sa încercare de a evoca, prin mijloacele specifice genului, un moment de răscruce din istoria luptelor purtate de clasa muncitoare din România pentru răsturnarea dictaturii fasciste și instaurarea orînduirii socialiste. Alegînd ca punct de pornire romanul autobiografic *Aveam 18 ani* de Ecaterina Lazăr, în care dragostea celor doi eroi — Maria și Iulian — este evocată pe fondul dramaticelor evenimente premergătoare insurecției armate de la 23 August 1944, Teodor Bratu și-a asigurat o bază literară de o valoare artistică și documentară confirmată de un succes editorial remarcabil. Evident, transformarea romanului în libret de operă — realizată de compozitor în colaborare cu autoarea — a impus o operațiune de concentrare, în conformitate cu legile dramaturgiei scenice. Așa cum se prezintă în forma sa finală, libretul ține seama de aceste legi, urmînd o creștere gradată spre culminația finală. Cele 7 tablouri ²⁾, marcînd momentele cheie ale acțiunii, sînt grupate în două acte, primul încheindu-se cu arestarea eroilor principali, iar al doilea desfășurîndu-se în ambianțele sumbre ale Siguranței și ale închisorii de femei. Pe parcursul operei, scenele dramatice (asasinarea bătrînului luptător revoluționar Badea Toader, interogatoriul simultan al Mariei și al lui Iulian la Siguranță) alternează cu scene de mare avînt revoluționar (citirea apelului partidului, demonstrația muncitorească în fața fabricii, apariția în închisoare a gărzilor patriotice eliberatoare), dar și cu momente lirice, străbătute de suflu poetic (colindul copiilor în seara Anului Nou, duetul de dragoste Maria — Iulian, cîntecul de leagăn al Mariei). Un colorit aparte este adus, în tabloul *După gratii*, de cîntecul cu iz popular al țigăncii Mița, iar în tabloul următor de cîntecul plin de durere reținută al Mamei. În acest context general, un rol de seamă este rezervat co-

¹⁾ A se vedea revista MUZICA nr. 9 din septembrie 1974.

²⁾ Creșterea numărului de tablouri de la 6 — așa cum au fost prezentate în analiza publicată anterior în revista noastră — la 7 se explică prin divizarea în două a tabloului I.

rurilor, unele cu funcție dramaturgică direct legată de întîmplările scenice, altele cu caracter mai degrabă evocator-simbolic, aducînd din culise ambianța specifică a cîntecelor revoluționare ale vremii (printre care și *Privesc din Doftana*).

După cum se poate conchide din această sumară expunere a principalelor scene și momente ale operei, crearea partiturii muzicale a ridicat în fața lui Teodor Bratu sarcini multiple de ordin vocal și simfonic, pe care putem aprecia că le-a rezolvat, demonstrînd creșterea sensibilă a măiestriei sale profesionale. Limbajul său muzical este limpede, firesc, mergînd drept la țintă, fără căutări de prisos. După cum era de așteptat, experiența compozitorului în domeniul cîntecului de masă și-a spus cuvîntul în paginile corale ale operei, situate pe primul plan al realizării artistice. Nu mai puțin reușite sînt și momentele solistice amintite mai sus, dar în mod deosebit cele încredințate eroinei principale, Maria, pe care Teodor Bratu a caracterizat-o muzical cu multă pregnanță. Latura simfonică a partiturii, impregnată de intonațiile melosului popular românesc, este în așa fel concepută, încît permite întotdeauna evidențierea părților vocale. Ce e drept, în scenele de mare tensiune dramatică, comentariul orchestral ar fi putut aduce o contribuție mai substanțială la conturarea ambianțelor și la sublinierea diferitelor momente ale acțiunii. Pe de altă parte, secvențele pur simfonice — preludiul operei sau interludiile care leagă tablourile — vădesc capacitatea compozitorului de a folosi limbajul orchestral în cadrul dramaturgiei specifice genului. Prin ansamblul calităților partiturii sale, opera *Dreptul la dragoste* poate fi apreciată ca un important pas înainte în evoluția scrisului muzical al lui Teodor Bratu, și ca o contribuție de valoare la îmbogățirea creației românești pentru scena lirică, inspirată de evenimente din istoria contemporană a patriei noastre.

Spectacolul Operei Române, montat în regia lui Hero Lupescu, a reușit să pună în valoare mesajul — deopotrivă puternic militant și profund uman — al lucrării. Urmărind desfășurarea operei, spectatorul obține o imagine sugestivă a acelor ani de crîncenă înclăstare a luptei revoluționare.

Ambianța apăsătoare creată de decorurile cu colorit predominant cenușiu ale lui Roland Laub potențează această imagine, mai cu seamă în tablourile de la închisoare, în care scenograful folosește cu ingeniozitate chiar zidurile și pasarelele ce delimitează scena Operei. Evident, regia nu a putut să atenueze prin mijloacele sale specifice unele slăbiciuni ale libretului, printre care dispariția greu explicabilă din acțiune a lui Iulian după scena interogatoriului sau inconsistența caracterizării personajului negativ al denunțatorului. În schimb, scenele de masă și tabloul liric din camera Mariei, în ajunul Anului Nou, cu delicatul moment al colindului copiilor (*Miine, anul se innoiește*), constituie indiscutabile reușite ale regizorului.

Dintre interpreți, creația cea mai impresionantă a realizat-o fără îndoială Eugenia Moldoveanu în rolul Mariei; sensibilă, plină de căldură umană în duetul de dragoste sau în cîntecul de leagăn, ea a știut să exprime cu egală forță de convingere hotărîrea de a rezista la amenințările și torturile anchetatorilor de la Siguranță. Partenerul ei, Constantin Iliescu, a părut mai la largul său în scena citirii proclamației partidului decît în momentul liric al duetului cu Maria, în care a fost rigid, lipsit de suplețe. Iulia Buciuceanu în rolul țigăncii Mița și Mihaela Botez în rolul Mamei și-au conturat personajele cu multă forță de sugestie, deși aparițiile lor s-au limitat la cîte un singur tablou. Contribuții utile au mai adus Viorel Ban (Badea Toader), Ioan Hvorov (Comisarul), Lucian Marinescu (Un ofițer), Pompei Hărășteanu (Vecinul), Cristian Mihăilescu (denunțatorul Ștefan), Cezar Ionescu (Directorul inchișorii), cu toții preocupați să îndeplinească indicațiile regizorale cu multă conștiinciozitate.

La pupitru, Lucian Anca a știut să coordoneze fosa orchestrală cu evoluțiile soliștilor și ale corului (pregătit de Stelian Olariu cu obișnuita sa meticulozitate). S-au creat astfel condițiile pentru ca noua operă a lui Teodor Bratu să transmită publicului mesajul intenționat de compozitor.

„Luna“ de Carl Orff

În cronologia creației lui Carl Orff dedicată reprezentării scenice, opera într-un act *Luna* (Der Mond) se înscrie imediat după *Carmina Burana* (1937), fiind concepută în anii 1937—1938 și reprezentată în premieră mondială la „Bayrische Staatsoper“ din München la 5 februarie 1939, sub bagheta lui Clemens Krauss. Apropierea în timp dintre cele două lucrări explică prezența unor caracteristici comune, dominate — potrivit opiniei cvasi-unanime a muzicologiei contemporane — de un anumit primitivism voit, urmărind crearea unei arte spectaculare, plină de vervă și de măreție, dar adeseori brutală și simplistă, cu contingente expresioniste și veriste. Pe primul plan, la Orff, se situează *cuvîntul*, căruia i se subordonează elementele propriu-zis muzicale, destinate în principal să întărească și să accentueze articulația verbală. Acestor factori comuni li se adaugă, în *Luna*, anumite efecte — muzicale și paramuzicale — vizînd amplificarea laturii comico-fantastice a operei, al cărei libret (semnat de compozitor) se bazează pe povestirea cu același titlu a Fraților Grimm, dramatizată fără modificări.

În esență, basmul imaginează ciudata aventură a patru flăcăi de la țară, care — nemulțumiți de bezna nopților din satul lor — fură luna dintr-un alt sat și o „instalează“ acasă într-un copac, spre bucuria consătenilor. Timpul trece, cei patru flăcăi încărunțesc și mor pe rînd, luînd cu ei în mormînt cîte un sfert de lună. La urmă se instaurează din nou bezna în sat. În schimb, luna apare reconstituită în lumea umbrelor din cavoul mortuar. La lumina ei, ocupanții mormintelor se trezesc cu toții la viață și încep o petrecere lumească în toată legea, cu dans, băutură și joc de cărți. Un bătrîn, Petru, „care păs-

trează ordinea în cer“, se sesizează de inadmisibilă comportare a morților, coboară pe pămînt, benchețuiește o vreme cu ei pentru a le adormi vigilența, iar apoi le subtilizează luna și o reasează la locul ei firesc. Totul reintră în normal: oamenii privesc uimiți la lună, iar morții se odihnesc în morminte.

Am relatat cu oarecare detalii acțiunea, deoarece în felul acesta apare evidentă înrudirea tematică a operei cu lucrarea precedentă a lui Orff, *Carmina Burana*. Ca și în episodul central al acesteia din urmă (*In taberna*), găsim în *Luna* o amplă secvență bachică, un fel de kermessă populară, în care abundă efectele burlești, glumele licențioase, satira grotescă. Se întrevăd aci urmele influenței exercitate de *Opera de trei parale* a lui Kurt Weill asupra creației multor compozitori din Austria și din Germania meridională sub numeroase raporturi, dar mai ales sub acela al primatului acordat înțelegerii cît mai depline a textului cîntat sau vorbit, condiție esențială pentru ca intenția autorului să-și atingă ținta.

Asumîndu-și răspunderea punerii în scenă a spectacolului cu opera *Luna*, Hero Lupescu a avut de rezolvat probleme de un înalt grad de dificultate, izvorînd în primul rînd din realitatea că personalul artistic al Operei Române este prea puțin familiarizat cu un asemenea gen de lucrări, care presupune existența unor soliști vocali înzestrați deopotrivă cu însușiri de comedieni și de dansatori, cu fantezie, mobilitate scenică, expresivitate mimică, simț al umorului. Exigența aceasta se referă cu deosebire la cei patru flăcăi, personaje principale, prezente în scenă de la un capăt la celălalt al operei. Interpreții acestor roluri (Dumitru Brebenel, Lucian Marinescu, Cristian Mihăilescu, Pompei Hărășteanu) au dovedit desigur multă bunăvoință, ba chiar o evidentă plăcere în îndeplinirea sarcinilor încredințate. În parte, ei au și reușit să facă față complexelor probleme ale rolurilor (care impun atît individualizarea personajelor, cît și coordonarea acțiunilor scenice de grup), deși pe alocuri umorul lor a părut forțat, unii dintre ei nu s-au putut dezbara de un stil „belcanto“ și de o ținută scenică rigidă, în contradicție cu natura rolurilor respective (mai ales Brebenel și Hărășteanu), iar dicțiunea lor nu s-a ridicat adeseori la nivelul cerințelor impuse — așa cum am arătat mai înainte — de condiția „sine qua non“ a înțelegerii replicilor încărcate de sensuri comice. În rolul bătrînului Petru, Gheorghe Crăsnaru a avut prestanță, amploare vocală, dicțiune clară, dar nu a părut nici el la largul său într-un rol de comedie. Singurul care a satisfăcut sub toate aspectele a fost Valentin Teodorian (Povestitorul), ca întotdeauna un cîntăreț și un actor adaptabil la orice categorie de roluri.

Avînd în vedere natura specială a acestei opere, rolul regizorului apare mai determinant — poate — ca în alte spectacole de teatru liric, deoarece totul depinde aci de fantezia pusă în joc pentru înfățișarea sub o formă cît mai atractivă a incredibilelor întîmplări ale basmului. Evident, fantezia trebuie lăsată să se manifeste în anumite limite, impuse de gustul artistic și de respectul față de intențiile autorului. Sub aceste aspecte sînt de analizat rezultatele strădaniilor lui Hero Lupescu, regizor plin de inițiativă și de idei îndrăznețe, care a realizat nu o dată

spectacole demne de toată lauda. În *Luna*, el a urmărit cu justificată atenție redarea acțiunii într-o formă care să-i releve caracterul feeric, dar totodată și elementele de comedie bufă, cu anumite tendințe satirice. Unele din „găselnițele“ sale au contribuit din plin la crearea atmosferei necesare: „îmbătrânirea“ celor patru flăcăi prin îmbrăcarea unor bărbi și peruci albe în plină scenă, trezirea „morților“, modul gradat în care „se încinge“ petrecerea, instalarea bătrînului Petru pe vîrfurile unei scări pentru a se adresa de acolo gălăgioșilor cheflii din mor-minte și altele. Pe de altă parte, însă, măsura libertăților a fost întrecută prin introducerea unor momente muzicale desigur plauzibile în principiu la o petrecere (un șlagăr anglo-american la ordinea zilei, o melodie de Ion Vasilescu !), dar nu într-o operă a cărei partitură poartă o semnătură concretă. N-am înțeles nici rațiunea instalării Povestitorului pe o bicicletă care pedalează pe loc (dacă este vorba de un joc gratuit al fanteziei, atunci de ce nu pe o trotinetă sau pe patine cu roțile?!). Cît despre coregrafia semnată de Vasile Marcu (desigur în acord cu regizorul), ea îndeplinește un rol util în ansamblul exploziei de fantezie umoristică atunci cînd posedă o justificare funcțională, dar nu în momentele în care atenția este concentrată asupra acțiunilor întreprinse de eroii principali; în general, baletul nu lasă să se întrevadă o concepție precis adaptată evoluției întâmplărilor scenice și — în plus — creează momente de confuzie prin agitația permanentă pe care o întreține. Utilă contribuția lui Lucian Anca la coordonarea muzicală a spectacolului, ca și aceea a corului (maestru Stelian Olariu — ca întotdeauna pus la punct cu multă precizie. Ingenioasă, scenografia lui Ion Clapan contribuie și ea cu unele „poante“ la accentuarea atmosferei de comedie feerică, deși diferențierea lumii pămîntului de aceea a morților temporar reinviați nu este prea clar înfățișată cu mijloacele specifice aflate la dispoziție (inclusiv iluminarea). Problema acestei diferențieri nu este clar rezolvată nici pe plan regizoral, ceea ce generează de asemenea unele confuzii. Sint observații pe care le formulăm cu acea exigență maximă pe care o considerăm justificată atunci cînd este vorba de producții ale primei scene lirice a țării, mai cu seamă că în aceeași seară, în cadrul aceluiași spectacol, colectivul aceleiași instituții se prezintă, sub aceeași egidă regizorală, cu o încântătoare realizare în *Gianni Schicchi* de Puccini, în care totul — regia lui Hero Lupescu, scenografia lui Roland Laub, conducerea muzicală a lui Paul Popescu, interpretarea întregului mănunchi de soliști în frunte cu excelentul cîntăreț și comedian, Octav Enigărescu — vădește capacitatea de a exploata, în limitele unui gust artistic fără cusur, vîna comică a unei opere scrise în secolul XX. Așadar, se poate...

Simfonia concertantă de Ludovic Feldman

S-a comentat în repetate rânduri cazul, cu totul ieșit din comun, al lui Ludovic Feldman, care — după o activitate de aproape trei decenii ca violonist în orchestra Filarmonicii bucureștene și în diferite formații camerale — a început să studieze compoziția la 50 de ani, afirmîndu-se de aci înainte printr-o vastă operă creatoare în domeniul muzicii simfonice și de cameră, unanim apreciată prin originalitatea limbajului și prin valorile ei de conținut. Aflat astăzi la respectabila vîrstă de 82 de ani, Ludovic Feldman continuă să uimească lumea noastră muzicală printr-o prezență permanentă în actualitatea vieții de concerte, căreia îi oferă mereu noi lucrări, vîdind disponibilitatea sa de asimilare a celor mai diverse procedee ale muzicii contemporane și prin aceasta o tinerețe spirituală demnă de admirația tuturor.

O nouă dovadă a capacității lui Ludovic Feldman de a menține fără hiatusuri ritmul activității de creație a prilejuit-o prezentarea în primă audiție a lucrării sale *Simfonia concertantă*, de către Filarmonica „George Enescu“ sub bagheta lui Mihai Brediceanu. Scrisă din inițiativa dirijorului André Girard, conducătorul orchestrei de cameră a Radioteleviziunii din Paris, și dedicată acestei formații, *Simfonia concertantă* este concepută, în consecință, pentru un colectiv de coarde de tip cameral, căruia i se adaugă — pentru culoare — pianul și o garnitură de instrumente de percuție (incluzînd, între altele, xilofonul, marimbafonul, celesta și glockenspielul). Titulatura lucrării se justifică prin exigențele de virtuozitate tehnică pe care le implică partitura, atît în momente de solo instrumental (vioară, violă, violoncel, contrabas), cît și în pasaje de ansamblu. În rest, este vorba de o simfonie în trei mișcări, cu o desfășurare destul de amplă (durata execuției se apropie de 30 de minute), care pretinde o formație orchestrală înzestrată cu oarecare experiență, pentru a-i putea rezolva în bune condițiuni dificultățile tehnice.

Prima parte a lucrării, scrisă în formă liberă de sonată, începe *Lento*, în trilurile viorilor și ale contrabașilor, care intonează o temă calmă. Curînd, atmosfera se involburează, o dată cu trecerea la un tempo viu (*Allegro ma non troppo, molto energico*). Pe parcursul ulterior al părții, apar diferite teme, motive și structuri, supuse unor dezvoltări diferite ca dimensiuni, în cadrul unei ambianțe generale cu o notă dominantă „acidă“, în care își găsesc locuri scurte intervenții solistice ale unora din instrumentele menționate mai sus. Partea a II-a, în formă complexă de lied, debutează de asemenea *Lento* cu o temă lirică a viorilor, urmată de diferite solouri de mică întindere, exprimînd o profundă interiori-

zare a sentimentului. În continuare, pe indicația de tempo *Adagio molto*, se îmbină numeroase teme, creînd momente de o mare varietate a expresiei (de remarcat frumoasa frază a violoncelilor pe fundalul viorilor, arpegiind în registrul acut). *Finalul (Allegro impetuoso)*, din nou construit în formă liberă de sonată, reia teme și motive din părțile precedente, ceea ce conferă lucrării un anumit caracter ciclic. Deși supusă unor dezvoltări de mai mare amploare, partea aceasta se desfășoară într-un fel de flux continuu, cu contraste mai puțin marcate. Abia către sfârșit tempoul se rărește pentru câteva momente, după care un accent puternic precede reluarea ambianței inițiale pînă la acordul final, marcat de un tremolo al percuției.

În ansamblu, *Simfonia concertantă* se înfățișează ca o lucrare reprezentativă pentru stilul compozitorului, caracterizat prin bogăția a invenției tematice, varietate a dezvoltărilor, profunzime a substanței, preocupare pentru cultivarea contrastelor expresive, valorificare a posibilităților tehnice ale instrumentelor. Ce e drept, *Finalul* ni s-a părut mai puțin realizat, tocmai sub aspectul absenței elementelor contrastante. Dar nu este exclus ca aceasta să se datoreze modului de interpretare al orchestrei, care s-a menținut într-un cvasi-permanent *mezzo-forte*, dînd astfel impresia unei oarecari baleri a pasului pe loc. Rămîne ca o viitoare audiție a lucrării să ne edifice în această privință.

În continuarea programului, ni s-a oferit ocazia să-l ascultăm pe foarte tînărul pianist Dan Atanasiu, student în anul I al Conservatorului „Ciprian Porumbescu”, ca solist în *Concertul nr. 1 în mi minor* de Chopin. Iată un element de nădejde al școlii noastre pianistice, înzestrat cu un „panaș” tineresc și o vigoare percutantă, puse în valoare mai cu seamă în sprintenul *Final*. Primele două părți ale Concertului au vădit însă oarecari carențe în ce privește însușirea stilului specific chopinian: se cere mai multă sensibilitate, mai mult simț poetic, o mai mare atenție acordată „respirației” frazelor, stabilității expresiei, menținerii ritmului. O dată cu timpul și cu cîștigarea unei experiențe sporite, vor veni desigur și acestea...

O excelentă execuție a *Simfoniei I în Re major* de Mahler a încheiat concertul. Sub conducerea lui Mihai Brediceanu, coardele și cornii Filarmonicii au asigurat părții I o atmosferă plină de forță evocatoare, în timp ce partea a II-a a avut autenticitatea ritmică și simțul melodic specifice popularului „ländler”. Tensiunea muzicii a fost menținută la nivelul exact, cerut de marșul solemn din partea lentă și de secțiunea calmă centrală a *Finalului*. O interpretare întru totul remarcabilă, pentru care orchestra și dirijorul merită sincere felicitări.

E. ELIAN

Simfonia a II-a de Anatol Vieru

Simfonia a II-a de Anatol Vieru se află la nivelul cel mai de sus al unei creații în permanentă căutare, dar și găsire. Prevedeam încă de cîtăva vreme dobîndirea unui stil autoritar tocmai în alăturările

caleidoscopice, el devine aici un fel de scepticism metodic, un eclecticism structural, de loc mai șubred decît veghea purității.

Drumul ajunge firesc la citarea de obiecte muzicale, prefabricate culturale. („Trăiri devenite amintiri” le numește autorul în excepționala prezentare din programul de sală). În prima parte a simfoniei obiectele sînt frinturi stilistice, teme vâlțuitoare, mahleriene, lovituri cu poză exotică în bongos-uri, culori de clopote, semnale de alămuri. Toate se succed, revin, fără permutări. Această lipsă a surprizei este azi mai insolită decît orice poantă spectaculoasă, cu atît mai mult cu cît lumile muzicale învecinate sînt cît mai credibil realizate în atmosfera lor specifică, subliniind heteroclitul alăturărilor. În partea a II-a prefabricatul este acordul clasic, trisonul major, iar în partea a III-a se expune (în sensul că se arată, se exhibează, se pune pe soclu) melodia, toată mișcarea fiind un singur obiect, prins parcă în ramă (Duchamp ?).

Trecerile însă, între aceste suprafețe statice, care au ceva din cultul pentru adevăr neprefăcut al hiperrealismului, sînt regizate cu multă subtilitate și eficiență. Trama ar putea fi și procesul numit de esteticieni superizare, căci toată ultima parte este un singur semn din partea I-a, extins, un supersemn. Mijloacele muzicale sînt manevrate fără greș, limpezimea părții a II-a se poluează cu amintiri coloristice din prima secțiune, care devin prin dilatare melodia imens arcuită a ultimei părți, un fel de „Moartea Izoldei” a zilelor noastre, iar culorile, după ce-au născut melodia, se reintegrează vechiului lor statut de evenimente peste fondul cantabilității.

Aici ajungem la o descoperire mai veche a lui Anatol Vieru, împărțirea posibilă a discursului în fond și evenimente, așa-numita, de el, formă de clepsidră. În partea I-a evenimentele fac corp comun cu fondul, au simultan dublă funcțiune, datorită pe de o parte staticismului lor și pe de altă parte aportului informațional cert, totuși. Împărțirea se clarifică în partea secundă, totul concurînd spre o atmosferă naiv mirifică, leibnitziană. Ce se întîrplă apoi am descris mai sus, rămîne de subliniat ambiguitatea inerentă adîncimii, insemnul mînuirii vi-tuoase al celei mai subtile dialectici. Meritul redării pe deplin edificatoare al unei partituri atît de dîlicile revine dirijorului Ludovic Baci, din nou probînd înțelegere, intuiție muzicală sigură.

Structura fiind o încrengătură de legături abstracte ea poate fi populată fără rezistență de „trăirile devenite amintiri”, și heteroclitul denotă logica cea mai bine desenată. Simfonia aceasta este o replică celor ce mai cred că structuralismul muzical trebuie neapărat să însemne disonanțe sfidătoare, accente, concentrări grăbite și patetice, arsenal moștenit de la expresionism și de care părea că nu se poate despărți pînă cînd apare azi limpede că modernitatea gîndirii sunetelor nu stă în șocul auditiv imediat.

Concepția procesuală pe care Anatol Vieru o descoperă la Chopin organizează și aici alăturările și schimbările. Pentru că trăirile s-au deshidratat, ele pot fi, și sînt, asamblate variat cam cum, simplificînd, ți-ai construi o casă din cuburile ieșite din rașina de presat automobile vechi. Calitatea lucrului ales se vede în felul în care impresia de simpli-

tate, de imediat descuiat, pe care ți-o dă ordinea apropiată este nuanțată de finețea, polivalența, ordinii îndepărtate.

În partea a II-a a concertului orchestrei Radioteleviziunii, la care ne referim, s-a produs pianistul american Rudolf Firkusny. Solistul nu s-a ridicat la nivelul palmaresului care-l recomanda. Sigur că tușeul a fost cel cerut, pasajele rezolvate cu acuratețe și suplețe, am auzit chiar momente remarcabile, dar dincolo de potrivirea plăcută a sunetelor, *Concertul în do* de Mozart are exigențele sensului adânc, al gândirii pătrunzătoare. Rudolf Firkusny n-a părut măcar să realizeze mintal unde ar fi trebuit să ajungă.

Concertul s-a încheiat strălucitor și gol cu Uvertura la opera *Wilhelm Tell* de Rossini. Ludovic Bacî, de multă vreme cunoscut prin exigența și gustul desăvârșit cu care își alcătuiește programele, a vrut să contrabalanseze dificultatea primei audiții, să-i lase acesteia timpul necesar realizării maxime.

Costin CAZABAN

Asensio—Mihai Moldovan

Enrique Garcia Asensio — dirijorul spaniol care a câștigat în ultimii ani sufragiile publicului nostru — a revenit la București și în această stagiune, ca invitat la pupitrul Filarmonicii „George Enescu”, (bucurându-se de colaborarea pianistului Constantin Iliescu) cu un program Mihai Moldovan — Liszt — Ceaiikovski.

Energic, autoritar, stăpîn pe partituri, Asensio știe să-și impună cu claritate concepția, știe să pună în valoare resursele ansamblului, știe să trezească interesul instrumentiștilor pentru programul manifestării.

Asensio ne-a propus de astă dată *Simfonia a II-a* de Ceaiikovski, mai puțin cunoscută nouă. Cu ajutorul lui Asensio, prin pasiunea și dăruirea instrumentiștilor am înțeles izvoarele de frumusețe și știință componistică care vor duce la monumentalele construcții ale *Simfoniei în fa minor*, ale *Pateticii*, dar și explicația faptului că această lucrare nu a reușit să se impună în repertoriul marilor formații orchestrale...

Profesionist de clasă, Asensio și-a apropiat în vizitele sale în țara noastră partituri de semnificație ale compozitorilor noștri și de astă dată ne-a propus o versiune perfect echilibrată, cizelată cu ardore pînă în cele mai mici detalii, a uneia dintre lucrările ce definesc talentul atît de original al lui Mihai Moldovan...

Dincolo de ceea ce compozitorul numea „stîngăciile inerente începutului”, *Vitraliile* par „embrioul” din care s-a dezvoltat mulțimea lucrărilor pe care Moldovan le-a dăruit în ultimii ani patrimo-

niului național. Asensio ne-a făcut să redescoperim bucuriile pe care le încercam cu prilejul primei audiții a *Vitraliilor* și faptul că această piesă simfonică și-a câștigat pe merit dreptul de a fi mereu redată publicului sălilor de concert.

Iosif SAVA

Concert popular sub semnul „celor trei B”

Ultimul concert din seria dedicată capodoperelor lui Bach, Beethoven și Brahms de către Orchestra Radioteleviziunii Române sub conducerea lui Iosif Conta (13 martie) a plecat de la premisa uriașei răspîndiri a operelor acestor mai mari ai muzicii pentru a-și extinde programul la alte lucrări de foarte frecventă circulație, menite să se adreseze unei audiențe cît mai largi; în acest fel, prezența a trei maeștri francezi — Chausson, Saint-Saëns și Ravel, nu mai apăsătoare inexplicabilă și contradictorie cu frontispiciul programului, încadrîndu-se ideii generoase a apartenenței la sfera valorilor îmbrățișate de întreaga omenire. De altfel, aspectul de concert popular al acelei serii de muzică nu ne-a supărat; cîteodată, este bine să lăsăm deoparte morga profesională și să luăm parte la bucuria neîngrădită a unui public fremătînd de pasiune pentru „șlagărele clasice” — ca să întrebuițăm un termen îndrăzneț dar care ni se pare destul de propriu în acest caz. Erau sute de oameni tineri în studioul de concerte al Radioteleviziunii — și acest lucru trebuie recunoscut la justa lui valoare, dînd o semnificație sporită unor asemenea evenimente artistice, consacrate în primul rînd de o frenetică participare a auditoriului. De altfel, faptul că Radio-ul a reușit, prin căi care ar trebui analizate ca fiind pilduitoare, să atragă tineretul în număr mare în sala Concertelor simfonice, ne aduce în fiecare joi seară o intensă și mereu regăsită mulțumire sufletească. Fie ca și alte instituții de propagare a culturii muzicale să se inspire de la acest exemplu.

Analizînd interpretarea programului, lucrurile au fost variabile, de la caz la caz. În ce privește pe Iosif Conta, cel mai aproape de sensibilitatea autorului acestor rînduri s-a aflat tîlmăcirea *Contradansurilor* de Beethoven, bijuterii muzicale cu o mireasmă de ogor reavăn și o fericită ilustrare a însăși ideii democratismului muzical, care i-a fost atît de aproape de inimă compozitorului. Grația ne-a apărut sinceră și departe de orice contrafacere, simțirea spontană și nesulemenită. N-am putea spune același lucru despre versiunea *Dansurilor ungare* nr. 5 și 6 de Brahms. Aci, Iosif Conta are o concepție, ilustrată în numeroase împrejurări în care Orchestra Radioteleviziunii a cîntat aceste piese sub conducerea sa, de extremă libertate a agogicii — cu contraste îngroșate la maximum — și în același timp de o anume teatralitate a gesticii și comportării pe podium. N-am vrea să polemizăm cu acest atît de

talentat muzician, care știe ca puțini alții să anime publicul și să-l atragă spre frumusețile vii ale partiturilor slujite, dar i-am sugera să reconsidere poate asemenea amănunte. La popularitatea de care se bucură, credem că n-ar avea nevoie de unele efecte de calitate mai îndoielnică.

Programul s-a deschis cu *Concertul brandenburgic nr. 5 în Re* de Johann Sebastian Bach. Se cuvine să mărturisim că aci ne-a interesat în primul rînd susținerea partidei clavecinului de către colegul nostru, al tuturor criticilor, Iosif Sava. Aș dori să afirm că orice manifestare artistică a celor ce țin condeiul în mînă în slujba muzicii este dublu interesantă, mai întîi — și desigur în chip esențial — prin propria ei valoare și în al doilea rînd prin confirmarea profesională pe care o aduce și care este de natură să înlăture unele atît de omenești dar nejustificate îndoieli și adversități. În cazul lui Iosif Sava, dorința sa de a se exprima și prin intermediul instrumentului (pian, clavecin, orgă) nu este o năstrușnicie teribilistă, ci este determinată de o admirabilă pasiune, chiar patimă, pentru frumosul muzical; în al doilea rînd, felul cum mînuiește instrumentul dovedește fluentă și naturalitate în apropierea de textul muzical și chiar o sesizantă îndeminare tehnică, pe care am observat-o încă de cînd a acompaniat, la Sala Mică, un recital al altui instrumentist „vedetă” și pe care am constatat-o din nou, ca atare, în *Concertul brandenburgic nr. 5*. O știe oricine, partea clavecinului are aci dificultăți de temut; doar perspectiva cadenței de virtuozitate din partea I — și încă ar fi de ajuns să-i înpăimînte pe cei slabi. Ori, Iosif Sava nu s-a speriat de loc, a înfruntat dificultățile cu bravură și bărbăție și le-a învîns. Interpretarea lui a avut pregnanță ritmică și forță de convingere și a fost în genere curată, ceea ce nu este puțin lucru. Poate doar că explicabila tensiune sub care s-a aflat i-a accelerat pe alocuri excesiv mișcarea muzicală — și că în acest fel s-a creat o oarecare discrepantă cu atitudinea colegilor săi din grupul concertant, violonistul Igor Turjanski și flautistul Ioan Cațianis, care au fost ceva mai retrași și mai puțin activi în reliefa formidabilului dinamism conținut în ilustra lucrare bachiană. Fără îndoială că o mai frecventă apariție pe podium, dacă o dorește, va pune lucrurile la locul lor; ea va merge în pas și cu continua perfecționare a lui Iosif Sava în ce privește deslușirea tainelor specifice ale instrumentelor îndrăgite, care nu se lasă stăpînite dintr-odată.

Am ascultat, în același program și pe faimosul violonist sovietic Victor Tretiakov. Revelația talentului său cu totul ieșit din comun am avut-o acum cîțiva ani, la primul recital cu acompaniament de pian în aceeași sală a Radioteleviziunii, cînd puțini știau ce frumuseți li se vor dezvălui. Atunci, am ascultat și *Poemul* de Chausson într-o redare care ne-a făcut să sperăm că și după geniala versiune creată odinioară de George Enescu ne va mai fi dat să retrăim emoțiile specifice și atît de subtile generate de această pagină. Acum, cu orchestră, interpretarea a fost ceva mai materială și mai groasă (—poate inevitabil—), mai puțin transcendentă și transparentă. Și totuși, pasionată și străbătută de o flacăra impresionantă. Tretiakov este un violonist născut, nu confecționat, nu mai contează doar școa-

la, impecabilă ca la toți colegii săi sovietici, ci vibrația sufletească individualizată. Același lucru și în *Introducere și Rondo capriccioso* de Saint Saëns: eleganță, vervă, incisivitate ritmică. Și totuși, cei ce l-au auzit „atunci” pe Tretiakov, știu că se poate și mai bine. *Bolero* de Ravel a încheiat o seară copioasă: urmărirea orchestrației magicianului este totdeauna fascinantă.

Alfred HOFFMAN

RECITALURI

Dmitri Bașkirov

De prima dată cînd l-am ascultat pe Dmitri Bașkirov, sînt vreo 12 ani, m-a izbit trepidația, zbuciumul investigației intelectuale care, aplicată atunci *Concertului în Sol major* de Mozart, dădea nu nervozitate, ci o tensiune adevărată, pe măsura bombardamentului informațional la care marele clasic își supune auditorii. Aceași inimaginabil de dramatică căutare, făcută stil interpretativ, am găsit-o, peste ani, în primul concert de Beethoven, sau în versiunea de neuitat a *Concertului pentru mîna stîngă* de Ravel.

La recitalul de duminică, cea mai în linia schițată de capriciul memoriei a fost *Sonata în Mi bemol major* de Haydn. La Bașkirov ea este un joc, dar cu mare forță de pătrundere, cu concentrarea dureroasă a grației, cu dezinvoltură împinsă pînă la marginea la care naivitatea pare inoportună, sceptică, grotescă. Paradoxal, situîndu-se în Haydn la nivelul glumei, al combinațiilor timbrale și de nuanțe fără altă semnificație decît cea a potririlor cochete, pianistul luminează aici mult mai mult dramatism, profunzime, descoperă acel fond de cugetare pe care puțini îl văd la părintele bonom și hitru al clasicismului. Nu-i vorbă că această sonată nu seamănă cu multe în tensiunea suspensiilor, în ineditul vecinătăților, al registrelor, al turnurilor. Jocul lui Bașkirov nu este niciodată speculativ în gol, degringolat, abstract, are totdeauna acoperirea în textul ale cărui amănunte le condensează și le împinge cînd și cînd, în prim plan cu cea mai tragică discreție.

Sigur că Debussy-urile din finalul recitalului s-au înfruptat din aceeași plăcere a investigațiilor, savoairea lui altfel, a posibilului. Concentrarea atmosferei, în *Pași pe zăpadă* nu era căutată, literară, se sprijinea permanent pe culoare, și Bașkirov o exploatează sîngeros, are o dialectică a culorilor, a pedalelor care fac să apară armonii noi, suprapuneri neauzite. Intuiția coloristicii, nu în sine ci în linia sensului, dovedește înțelegerea superioară a unui compozitor care a inițiat o orientare vertebrală în muzica secolului tocmai cu construcția prin timbru. Inutil să mai adaug că *Serenada întreruptă* și *Generalul Lavine* cu adevărat „excentric”, au avut un haz rar, o mare suplețe în gîndire și realizare.

Între extreme s-a arcut podul muzicii romantice. Da, căci Beethoven a fost ales spre reprezentare cu schubertiana *Sonată op. 28* narativ sentimentală. Dmitri Bașkirov are o trecere deconcertant de rapidă de la retorica cea mai gestuală la expunerea cea mai simplă, rezervată. Iar *Sonata lunii*, strînsă ca tempo, în final, pînă la irealizabilul fizic, a fost autoritar construită, a avut dramatismul unui proces implacabil care pleacă de la meditație, căci partea I-a nu a fost reveria languroasă și răsufletă ci sobră, sec și nobil în același timp concentrată, trece peste o zonă grațioasă, în context puțin dementă, și se scufundă în pateticul fără soluție al finalului. Nici un ocol în această devenire procesuală și viziunea este nu numai justificată dar deplin convingătoare, cu impactul sensului adînc. M-aș gândi la nopțile lui Gérard de Nerval, sau la cine știe ce coșmaruri celebre, sau la, peste secol, fantomaticul *Pierrot Lunaire*.

În fine în cele patru piese de Brahms atractivă a fost, în mic și mare, arhitectura. În fiecare piesă, Bașkirov regizează subtil patosul, nuanțele, în profi-tul unității, iar de la piesă la piesă se stabilesc legături, încît momentul Brahms a părut o singură lucrare în 4 părți. Refăcînd planul recitalului, se poate observa construcția savantă a întregii seri, ținuta, ingeniozitatea, dar și precizia efectului în alăturarea compozitorilor, în decupajul timpului afectat. Tot recitalul a fost parcă o lucrare polistilistică, unde manierele nu se succedau la întîmplare.

Costin CAZABAN

Corneliu Gheorghiu

L-am cunoscut și stimat pe Corneliu Gheorghiu, de ani și ani de zile, ca pe un interpret avizat al genului miniatural. Un muzician sensibil, de un rafinat gust, operînd cu o gîndire scrupuloasă, mereu atent la surprinderea detaliului semnificativ — acesta este, sumar schițat, portretul artistic al interpretului.

În plus, anii din urmă i-au adus lui Corneliu Gheorghiu o anume orientare repertorială către o muzică ce ocolește abil patosul marilor confruntări de tip romantic sau tensiunile interioare adînc sfredelitoare. Și tocmai în acest sens trebuie înțelese afinitățile interpretului cu caracterul sobru al muzicii de spirit latin; mă refer, de exemplu, la celebrele piese *Jocuri de apă* și *Pavana pentru o infanță defunctă* de Maurice Ravel, realizate cu prețiozități de tonuri, atent hașurate, cu o vădită înclinație către o limpiditate sonoră, către echilibru.

Indiscutabil, cel mai împlinit opus al programului a fost cea de a III-a *Sonată pentru pian* de George Enescu, aci mai ales, ca de altfel și în *Tema cu variații* de Gabriel Fauré, interpretul a demonstrat faptul că deține acel elan intim al evoluțiilor lipsite de spectaculozitate dar bogate în implicații expresive.

Calitatea tonului însuși, de loc dens sau penetrant ci dispunînd de reale virtuți coloristice, este judicios

atașată semnificației textului; mă gîndesc din nou la opusul enescian a cărui nostalgie de înaltă distincție a fost depănată cu evidentă încîntare interioară.

Momentele discutabile ale programului au fost, după părerea mea, *Preludiul, Fugă și Variații* de César Franck, realizarea cărora necesita un plus de consistență sonoră, de continuitate în frazare și — pe de altă parte — *Colțul copiilor* de Debussy, lipsit de scăpărarea spirituală atît de proprie acestei muzici. Este regretabil faptul că interpretul a fost în mod permanent handicapat de calitatea realmente submediocră a acordajului pianistic, de starea generală degradată a instrumentului, o realitate asupra căreia forurile administrative ale Filarmonicii merită să mediteze pentru a trage concluzii utile vieții noastre de concert.

Dumitru AVAKIAN

Nicolae Licareț

Deși inconstanța și unilateralitatea ne miră adesea, nu pot să nu apreciez dragostea cu care publicul, îndeosebi tînăr, vine la ciclul acesta Bach, și preferarea cu vădită părtinire a maestrului baroc își află cauza, sigur, în muzica pretinzînd o participare de tip special, acționînd relaxant, odihnitor. Atenția concentrată cu care și actualul recital de clavecin a fost urmărit denotă o incidență indiscutabilă fericită între un stil și nevoile consumatorului, onorează flairul celor ce au decis ca util un astfel de ciclu. Clavecinul îl credeam monoton, poate greu de ascultat o seară întreagă, în orice caz greu de manevrat interesant, atractiv, sancționînd orice inegalitate, iar aparatul în speță pe care s-a produs Nicolae Licareț inventîndu-ți, din răspunsul greu, întîrziat, al multor taste, și greșeli pe care nu le ai. Clavecinistul, care în cadrul Filarmonicii își dispune timpul cîntînd extrem de mult și din cele mai felurite stiluri (greu te autodescoveri cînd cînti rar pentru tine, deseori neobservat în orchestră), a găsit resursele nu numai tehnice (degetele au funcționat de cele mai multe ori fără greș), dar și calmul necesar reflecției, căci un recital cu patru partite de Bach la clavecin se descurcă cu judecata, cu plierea intimă pe ideatica sonoră și nu cu mușchi și tendoane. Un pericol al instrumentului mai constă și în aceea că nepermițîndu-ți toată gama de culori, toată retorica poantelor cu care s-a învățat publicul din interpretarea acelu-rași opus-uri la pian, mult mai flexibil, te antrenează într-o performanță egală și sportivă, de tot dezinhibată și obiectivă. Nicolae Licareț a păcătuit rar în tempi exagerați, trecînd peste amănunt (*Giga* din *Partea I-a*), foarte rar a fost prea incisiv, în schimb a concentrat deseori substanța în suprafețe dense, smulgînd timbre cu suplețe unui instrument care nu le dă ușor.

Există o tehnică de transfocator, aș spune, de a ieși din simpla alăturare de planuri, cu celebra și mult discutata neglijare a notării nuanțelor și tempilor și

variațiilor lor la Bach, de a apropia, chiar gestual, anumite detalii, căci uităm des că barocul a fost totuși o epocă a efectului, a retoricului spectaculos și orbitor. În afară de această aducere în față a unui amănunt sau a unui arc mai larg, clavecinul dispune, sigur nu așa rafinat și vizibil în același timp ca orga, de posibilități de registrație. Acum au fost folosite în sensul continuității și reținerii, în marea majoritate, o dată hazardat (registrul de patru picioare la *Couranta* din partita I-a) și de câteva ori cu multă fantezie, o emoționantă surpriză coloristică, totodată în nota arhitecturii solide (*Tempo di minuetto* din *Partita a V-a*).

Găsindu-și întreaga liniște interioară și voință, Nicolae Licareț a făcut din ultima partită, a *VI-a*, punctul culminant al evoluției, fericit coincident cu cea mai complexă și mai pretențioasă dintre piesele alese. Aici amănuntul și toate nivelele de ordine ce-i stau deasupra s-au aflat în cea mai firească și bine strunită conjuncție, segmentul constructiv s-a sprijinit pe fiecare sunet, iar acesta era util încorsetat de arcul din care făcea parte. Prevestiri ale acestui frumos final au fost *Simfonia* din *Partita a II-a* și *Sarabandele* din *Partita I* și *II*, unde gravitatea n-a fost răceală ci mod al meditației într-o artă în care efectul, chiar când te abții de la el, este ceva mult mai serios decât îndeobște se crede.

Costin CAZABAN

Ștefan Agoston

Am avut de mai multe ori ocazia — în ultimii ani — să-l ascult pe tânărul pianist Ștefan Agoston și, de fiecare dată, am fost frapat de atitudinea sa dezinvoltă în fața claviaturii, de alura sa tipic concertistică, pregnant strălucitoare, de înlănțuire a evenimentelor muzicale.

De această dată, în primul său mare recital susținut la Filarmonica bucureșteană, l-am regăsit pe Ștefan Agoston etalând o pianistică matură, solid consolidată, dispunând de mijloace diverse, realmente impresionante, prin diversificarea și perfecțiunea acestora; să nu uităm că Ștefan Agoston și-a terminat recent studiile la Conservatorul bucureștean — la clasa de interpretare a pianistului Gabriel Amiraș.

Recitalul susținut în luna aprilie la Sala Mică a constituit de fapt o confruntare cu sine însuși pe podlumul de concert, o veritabilă încercare a propriilor forțe într-un program de mare rezistență, susținut înaintea temerarului Concours de pian de la Bruxelles la care interpretul va participa curînd. Poate tocmai de aceea, organizatorii de concerte ai Filarmonicii bucureștene au selectat din imensul material al probelor impuse ale concursului, tocmai studiile de concert de transcendentală tehnică pianistică. Am apreciat astfel, faptul că bravura instrumentală, oricît de spectaculoasă ar fi în sine, se realizează la Ștefan Agoston cu o elocvență firească pe

care poate să o dezvolte doar cel ce dispune cu siguranță de mijloacele necesare; mă refer la *Studiul în Mi bemol major* de Liszt după Paganini, sau la cel de al *4-lea Studiu* de Stravinski. În egală măsură studiile de mecanică a degetelor, cele de Chopin în *do diez minor* sau studiul în terțe ca și cel pentru trepte cromatice de Debussy apar investite cu o strălucire, cu o luminozitate a tonului atent cîntărită. În sfîrșit nu au lipsit nici studiile de culoare și caracter și anume *Schițele op. 83* de Jean Absil. Privat astfel, realizăm faptul că întregul program a etalat, de fapt, tot ce se poate imagina mai complex, mai dificil și mai problematic în materie de tehnică pianistică.

În mod impresionant, Ștefan Agoston ne-a demonstrat că o deține cu dezinvoltură la nivelul exigențelor celor mai avansate. Există, în plus, în cîntul interpretului o voință de interiorizare și nu numai de relatare spectaculoasă a textului muzical; aceasta este ceea ce se poate numi premisa studiilor de expresie pe care Ștefan Agoston trebuie să le dezvolte în fiecare frază pe care o susține cu accentuată maleabilitate interioară. Mă gîndesc la *Sonata în La major op. 101* de Beethoven, perfectibilă sub raportul pregătirii psihologice a evenimentelor muzicale, evenimente la care interpretul va medita cu siguranță, în continuare. Trebuie menționat că interpretarea *Fugii* din aceeași sonată a constituit un model de gîndire ferm condusă la nivelul acțiunii muzicale.

Nu se pot încheia aceste considerații asupra portretului artistic al interpretului fără a aminti succesele sale cu totul remarcabile la prestigioasa manifestare „Interpodium“ din R. S. Cehoslovacă, dedicată tinerilor interpreți; în urma acestui fapt Ștefan Agoston a fost invitat să concerteze la festivalul muzical de la Bratislava în compania unor soliști de mare renume internațional.

Iată numai cîteva preludii ale unei cariere solistice care se anunță a fi deosebit de fructuoasă.

Dumitru AVAKIAN

Al 16-lea concert dezbatere

Un nou concert-dezbatere — al 16-lea — organizat de Radioteleviziunea Română în cadrul „Tribunei creației contemporane românești“ a invitat asistența să comenteze trei lucrări de o consistență foarte variată, avînd ca unic punct comun conciziunea.

Dîndu-se urmare sugestiei prezentatorului Silviu Gavrilă, s-a discutat mult în jurul problemei dacă lucrarea lui Ludovic Feldman *Trei piese de concert pentru pian*, scrisă în 1956, își avea sau nu locul într-un concert-dezbatere. Așa cum s-a susținut pe bună dreptate de către unii vorbitori, concertele de acest fel trebuie să programeze fie lucrări recente, ai căror autori doresc să-și verifice intențiile de înnoire a limbajului prin ascultarea unor opinii din masă, fie lucrări mai vechi, deosebit de reprezenta-

tive pentru perioada respectivă din drumul evolutiv al compozitorului. Piesele lui Ludovic Feldman neîntrind nici în prima categorie, nici într-a doua, s-a tras concluzia că ele nu-și găseau locul în acest cadru. De fapt, așa și este, dacă avem în vedere că — potrivit intenției autorului — lucrarea nu-și propune alt scop decât să pună în fața interpretului diferite probleme de tehnică și de expresie, ce e drept de un înalt grad de dificultate, dar fără a prezenta un caracter de originalitate ieșit din comun: octave în *forte* și *fortissimo* în prima piesă, sexte și terțe într-un delicat *piano* în cea de-a doua, pasaje de virtuozitate în cea de-a treia. Pentru epoca în care a fost scris, opusul acesta posedă desigur meritele sale; în plus, oferă pianistilor prilejul de a-și demonstra îndemnarea tehnică, gradul de stăpânire a tainelor instrumentului. Toate acestea nu explică însă includerea lui într-un concert-dezbatere, pentru că nu prea oferă material de dezbătut. Și totuși, s-ar putea să existe o justificare: scrise în 1956 și dedicate lui Valentin Gheorghiu, tipărite de multă vreme în Editura Muzicală, cele *Trei piese de concert* nu au fost executate niciodată în public, nici de către dedicatarul lor, nici de alt pianist. Trebuie să înțelegem că după aproape douăzeci de ani de la crearea lor, compozitorul a pierdut răbdarea și a acceptat să ofere lucrarea spre execuție fie chiar și într-un concert-dezbatere, numai pentru a-i asigura o primă audiție publică! Dacă tânărul pianist Iustin Oprean n-a izbutit să valorifice intențiile autorului decât în parte, aceasta nu modifică datele de fond ale problemei, care rămân cele de mai sus.

În unanimitate, *Cvartetul de coarde nr. 2* de Dan Constantinescu a fost considerat drept cea mai valoroasă creație a seriei. Deși nici lucrarea aceasta nu este de dată prea recentă (a fost scrisă în 1967), ea prezintă o însemnătate certă în evoluția compozitorului, deoarece corespunde epocii în care — conform declarației sale — era preocupat de găsirea celor mai potrivite mijloace pentru îmbinarea notației strictă cu cea aleatorie, fără a permite să se determine locul „cusăturii” între cele două notații. Dincolo de aceasta, *Cvartetul nr. 2* are însă meritul de a demonstra măiestria autorului în stăpânirea unui stil cameral dens și totodată concis, șlefuit ou migală și totodată plin de idei poetice, original în concepție, bogat în substanță. Dan Constantinescu a avut de asemenea avantajul de a beneficia de o excelență echipă de interpreți, alcătuită din studenți ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu” (Radu Ungureanu — vioara I, Elena Ungureanu — vioara a II-a, Eugen Popescu-Doreanu — violă, Constantin Ristea — violoncel), care au imprimat anterior lucrarea la Radio. Datorită lor, virtualitățile expresive și calitățile de construcție ale Cvartetului au fost puse în lumină cu o deplină forță de convingere.

Cea de-a treia piesă a seriei, *Affectus memoria pentru bandă magnetică* de Liviu Dandara, a fost și cea mai recentă ca dată de creație, fiind realizată în 1973 (la Studioul de muzică experimentală al Radioteleviziunii din Bratislava, cu concursul unor tehnicieni din Cehoslovacia). Citind explicațiile autorului aflăm că a folosit un sintetizator de tip ARP 1000 pentru a urmări evoluțiile unor sonorități reale spre sonorități puternic deformate, în interferență cu al-

tele care parcurg o cale inversă. De fapt, mijloacele tehnice de realizare a benzii nu interesează atât cât rezultatele obținute. Iar acestea constau într-o succesiune de sunete bizare, în care unii participanți la discuții au văzut un joc de lumini, alții o reverie nocturnă sau o penetrație în subconștient. În ce ne privește — apreciind realizarea tehnică stereofonică sau cvadrofonică de foarte bună calitate — n-am putut desprinde mai mult decât unele sugestii sonore, evocând când ciripit de păsărele, când țîrîit de greieri sau orăcăit de broaște. Din păcate, dincolo de acest variat spectru coloristic nu se sesizează o intenție arhitectonică, o îmbinare de idei, chiar dacă îl credem pe compozitor că a așezat la baza lucrării o formă determinată matematic. Nu intenționăm să-l descurajăm pe Liviu Dandara în căutările sale, dar tehnica — oricât de înaintată — trebuie totuși pusă în slujba Muzicii.

Edgar ELIAN

Seară de muzică de cameră „George Enescu” la Conservatorul bucureștean

La Conservatorul bucureștean, seara de muzică de cameră „George Enescu” — oferită de către studenții claselor de interpretare — trebuie înțeleasă ca un gest omagial, închinat memoriei celui mai mare muzician român cu ocazia împlinirii a 20 de ani de la dispariția sa.

Principalul aspect pe care l-a definit acest concert îl constituie atitudinea plină de respect, de înțelegere și aprofundare pe care tinerii muzicieni o manifestă față de marile valori enesciene.

Se poate afirma cu deplină temei că ținuta interpretativă a programului a fost pe atât de remarcabilă pe cât de interesantă și diversă a fost alcătuirea sa.

Violonistul Laurențiu Dincă — de la clasa profesorului Ionel Geantă — a interpretat *Sonata a III-a*, în caracter popular românesc cu dăruirea și înțelegerea ce asigură nivelului realizării o apropiere considerabilă față de nivelul cu totul lăudabil al efortului întreprins. La pian, Doina Micu s-a relevat nu numai ca o colaboratoare atentă ci — în egală măsură — ca o muziciană pedagogă de real prestigiu.

Dacă *Trio-ul în la minor cu pian* a beneficiat de o realizare, e drept, inegală, dar avizată din partea studenților Rodica Iosub, Marilena Mălinaș și Cornelia Man, *Cvartetul al II-lea în Sol major* — pe de altă parte — a beneficiat de o linie fermă, lucid trasată în desfășurarea momentelor acțiunii muzicale. Important este faptul că trecând peste măruntele inexactități ale execuției, violoniștii Maria Tudor și Cristina Ardeleanu, violistul Dan Vartolomei și violoncelistul Gerhard Zamck, de la clasa profesorului Radu Negreanu, au etalat o realizare interpretativă adevărată la nivelul sensului partiturii, într-un autentic sentiment cameral.

D. A.

Ovidiu Bălan

După debutul de la Radioteleviziune, în stagiunea de acum doi ani, nu am mai avut prilejul de a-l urmări pe tânărul dirijor al Filarmonicii din Bacău, într-un program reprezentativ. De curind însă, această dorință de a vedea cum a evoluat Ovidiu Bălan — de la promițatoarea sa interpretare a unei simfonii bruckneriene — s-a realizat prin două concerte cu o problematică dificilă și diferită. Mai întâi, l-am văzut interpretând *Simfonia a IX-a* de Beethoven în încheierea ciclului de concerte realizate de Conservatorul „Ciprian Porumbescu” în colaborare cu Filarmonica „George Enescu”, ciclu organizat special pentru tineretul școlar. În sine, a alege o asemenea lucrare ridică certe probleme în fața unui tânăr dirijor, pus în situația de a fi comparat cu versiuni de prestigiu, deja intrate în circulația audițiilor publice, într-o lucrare care solicită ample resurse interpretative și o considerabilă experiență. În plus, trebuie consemnat faptul că Ovidiu Bălan a preluat în ultimul moment conducerea acestui concert, dispunând practic de două repetiții în care trebuia să-și comunice intențiile și totodată să unifice prezențele solistice (un cvartet „sui generis”, aducând pe prim plan alături de Emilia Petrescu, o mezzo-soprană din corul Filarmonicii — Adina Iurașcu, un bas, solist de operă — Gheorghe Crăsnaru și un student al Conservatorului — tenorul Carol Herca), sonoritățile unui cor ce reunea studenți și membri ai Corului Filarmonicii și cele ale unei orchestre nefamiliarizate cu acest dirijor, Orchestra de Studio a Conservatorului. O muncă grea, care în ultimă instanță se putea rezolva doar într-o singură ipostază — impunerea „fără condiții” a opiniei dirijorului, ceea ce în fața lui Ovidiu Bălan nu era lipsit de risc. Iată că, cu toate rezervele firești pentru o asemenea încercare, deosebit de temerară, tânărul muzician și-a adjudecat un incontestabil succes. Prin ce? Descifrez deja în personalitatea sa o cultură muzicală solidă, o vastă informare privind opera aleasă și versiunile de referință pe care și-ar fi putut sprijini rezolvările momentelor dificile. Nu am spus întâmplător că această cultură este posedată de un artist cu personalitate. Ovidiu Bălan este capabil să se impună în fața unui ansamblu și să susțină în concert linia mare a arcurilor simfonice. Dacă, privind finisarea detaliilor, pot exista încă anumite observații — normal nerezolvate în atât de puțin timp — sesizez soliditatea construcției de ansamblu, tensionarea discursului muzical, prin care *Simfonia a IX-a* a apărut într-o versiune plauzibilă, majoritar convingătoare prin generozitatea exprimării. Dirijorul nu a obținut un succes, ci mai mult, a demonstrat că are capacitatea de a transforma condițiile precare ale unei posibile aventuri, într-un moment de certă calitate, prefigurând alte manifestări care i-ar confirma însușirile.

Întâmplător, o săptămână mai târziu, simfonicul Filarmonicii din Cluj-Napoca îi oferea ocazia unei

asemenea confirmări, în împrejurările pregătirii normale a unui program, după suficiente repetiții. Bineînțeles, se impune o remarcă, privind nivelul artistic al ansamblului cu care a colaborat de această dată, Filarmonica clujeană situându-se printre cele mai bune orchestre de care dispunem. Ovidiu Bălan a obținut de la orchestră o densă și bine conturată desfășurare a *Ergodicei* lui Lucian Mețianu, cu o regie a eclerajelor sonore de un deosebit efect. Interesantă și realizarea dialogului cu solistul *Concertului nr. 5* de Beethoven, Gabriel Amiraș. Pregnanța personalitate a lui Amiraș, vasta sa experiență concertistică, justifică eliberarea de rigorile unor interpretări scolastice, academice, în favoarea creării de imagini pline de vigoare și sensibilitate. Dar, tocmai această ipostază poate deveni uneori incomodă pentru dirijor, dacă nu este capabil să-i urmărească sensibil intențiile și trăirile, potențându-le la nivelul întregului ansamblu. Ovidiu Bălan răspunde pozitiv unor asemenea pretenții, rezultatul final situându-se la nivelul unei spectaculoase versiuni a Concertului, ceea ce am simțit nu numai în reacția publicului, ci și în degajarea cu care a cântat Gabriel Amiraș. Programul Filarmonicii clujene mai cuprindea și *Simfonia a V-a*, „Reforma” de Mendelssohn-Bartholdy. Observ la tinerii noștri dirijori o orientare favorabilă muzicii acestui romantic timpuriu, deseori neglijat de marele repertoriu. Ca și Corneliu Dumbrăveanu în ultimul său concert bucureștean, Ovidiu Bălan optează pentru această muzică, în intenția de a demonstra valoarea unor opere romantice incipiente, ce își merită atenția în ansamblul stilistic al epocii. Siguranța aliajelor timbrale, reliefația tematicii și contrastelor, departe de a fi lesne de obținut într-o muzică rar cântată, au făcut obiectul unor serioase repetiții, atingându-și scopul artistic în concert. Da, după acest al doilea program urmărit succesiv, se poate spune că Ovidiu Bălan merită interesul și încrederea publicului, situându-se printre cei care asigură un viitor calitativ artei dirijorale românești, preluate de o generație care evită oboseala și rutina, preferând trăirea sinceră și emoția pe care o trezește întotdeauna slujirea devotată a muzicii.

Tribuna tinerilor soliști

Devenită, de-a lungul anilor, o bună tradiție a stagiunilor Radioteleviziunii, „Tribuna tinerilor soliști” își asumă responsabilitatea de a marca debuturi și a lansa talente în circuitul vieții noastre muzicale. Este și impresia lăsată de recentul program al Orchestrei de Studio, dirijată de Liviu Ionescu, acest fervent sprijinitor al tineretului. Violista Svetlana Anapu, pe care o cunoșteam din câteva recitale anterioare, ne-a propus o piesă rar ascultată — *Concertul pentru violă, în Re major*, de Karl Stamitz. Siguranța arcului și frazarea îngrijită, cunoașterea

datelor stilistice, argumentează această prezență solistică. Dacă recunoaștem încă o emotivitate pregnantă în fața publicului, remarcăm de asemenea la Svetlana Arapu o anume sensibilitate discretă care, bine îndrumată, va valorifica ulterior disponibilități actualmente potrivite mai mult cîntului cameral. Aceasta cu atît mai mult cu cît însăși natura instrumentului cere o incisivitate subliniată de interpret, pentru a depăși o nedreaptă modestie a sonorităților, compensată de resursele expresive în cantilenă și căldura timbrului. Valori legate tocmai de această latură a interpretării, le-am observat în limpezimea cîntului violonistei Anda Petrovici, încă studentă de Conservator (clasa Ștefan Gheorghiu), interpretînd *Concertul în mi minor* de Mendelssohn-Bartholdy. Accesibilitatea melodiilor, alerta desfășurare ritmică, unitatea registrelor, linia îngrijit cultivată a frazării sint calități care compensează cu prisosință tonul mic, cameral, al viorii soliste.

Așteptăm de destulă vreme ca să mai apară pe podiumul de concert un organist, răspunzînd astfel unor preferințe ale publicului pentru acest spectaculos instrument, atît de rar ilustrat de reale talente în școala noastră interpretativă. Absolvent de Conservator, actualmente profesor de pian la Școala de muzică din Ploiești, Florin Chiriacescu vine să împlinească această cerință cu certe șanse de a se impune în fața publicului. Mai mult decît la ceilalți tineri, credem că aici ar trebui să se manifeste o constantă atenție din partea organizatorilor, oferindu-i condiții de maturizare și largă manifestare concertistică. Spun aceste lucruri deoarece Florin Chiriacescu dispune de forța convingătoare cerută unui bun organist, stăpîn pe arta registrației, pe carura ritmică a muzicii și capabil să imagineze fraze ample, cu profil de artă monumentală. Atît *Concertul în Fa major op. 4 nr. 5* de Händel cît și suplimentul acordat, *Toccata în do minor* de Bach au arătat mai mult decît oferă în principiu un debut. Tînărul muzician are o personalitate evidentă, posibilități variate de expresie, dispune cu sobrietate de luxuriantele sonorități ale instrumentului, alegînd cu mult discernămint esențialul. Ceea ce, în acest caz, indică un nivel valoric remarcabil.

Am lăsat la urmă, în șirul consemnărilor privind o parte din tinerii ce au apărut în fața publicului bucureștean la această „Tribună“, debutul elevei Dana Borșan. Încă elevă la Liceul de muzică din Cluj-Napoca (clasa Gheorghe Sava), Dana Borșan cucerește din primele secvențe prin alura de mare sensibilitate a cîntului pianistic. Concertul în *Mi bemol Major, K.V. 432* de Mozart îi prilejuiește etalarea unor bogate resurse de sensibilitate (poate uneori exagerat romantice), unite cu o frazare logică, pregnantă, și cu o frumusețe de sunet destul de rară pentru un tînăr fără experiența scenei. Va fi o foarte bună pianistă? Viitorul va răspunde la această întrebare. Neîndoios, debutul a fost încîntător, ca și muzica aleasă pentru acest moment unic în viața unui muzician.

Grigore CONSTANTINESCU

După amiezile muzicale ale tinereții

Ina Macarie

Dezvoltarea tinerilor soliști s-a adaptat tot mai mult ritmului vieții contemporane și la o vîrstă destul de fragedă exigențele întrecerii acerbe între tinerele talente impun înfruntarea unor probe de mare dificultate și răspundere. Pentru Ina Macarie însă, aflată în pragul celor 18 ani, recitalul găzduit recent la Sala Mică a Palatului nu era primul de asemenea anvergură. Maturizarea tinerei pianiste, cel puțin din punct de vedere al posibilității de atacare a unui repertoriu de cea mai nobilă substanță muzicală, s-a făcut repede. Mai mult, este evidentă înclinarea către puritatea stilului clasic în cultul pentru finisarea amănuntului, îngrijirea sunetului, eleganța liniei; pe această latură, ceea ce realizează este în bună măsură exemplar pentru că numai preocupări de această natură pot chezașui progresele cu adevărat semnificative ale noii generații de interpreți. În genere, prezența pe podium a Inei Macarie impune prin ceea ce am putea numi o *bună creștere* instrumentală și muzicală, prin năzuința de a se situa pe linia continuitivă a unei culturi reprezentate, în pianistica românească, de nume glorioase ca Dinu Lipatti și Clara Haskil; chiar îndreptarea privirilor spre asemenea înscrise piscuri este pozitivă, poate în primul rînd prin dorința de a sluji idealuri din cele mai elevate, care nu pot fi atinse prin simple îndemînări virtuozice mai mult sau mai puțin frivole, ci doar printr-o continuă modelare a propriei personalități, prin gîndul pururi îndreptat spre realizarea unui echilibru sufletesc — am putea să spunem chiar *moral* —, căreia să-i corespundă o echivalență pianistică pe aceeași măsură.

Astfel privit, recitalul Inei Macarie ne-a oferit ceea ce doream, adică mărturia unei consecvențe întru totul lăudabilă pe drumul ales. Amănunțiri excesive prin evidențierea unui sau altui detaliu pe parcursul primei părți a programului nu și-ar avea rostul; poate doar pentru a ne mărturisi preferința de a fi reținut în memorie cu deosebire *Sonatele* de Scarlatti. Nu se datorește faptului și bucuriei de a fi ascultat piese mai puțin rulate — păstrînd proprietățile — decît *Sonata în do minor* de Mozart și *Les Adieux* de Beethoven, capodopere covîrșitoare atît prin perfecțiunea lor cît și a versiunilor interpretative de referință? Este un criteriu de care tinerii interpreți, chiar înzestrați cu daruri ca ale Inei Macarie, se cuvine să țină seama în evoluția aparițiilor publice. Ce ar spune, de pildă, tînăra muziciană despre un viitor program Couperin-Rameau, Scarlatti, Mozart (— și ne gîndim la splendori mai puțin valorificate la noi, cum ar fi *Variațiunile* maestrului din Salzburg —)?

Ne-am bucura să ascultăm *Piesa de concert Nr. 2* de Constantin Silvestri și e bine că operele pianistice ale acestui ilustru muzician român, care deschid și azi orizonturi inedite de sensibilitate și culoare sonoră atît interpreților cît și publicului, se încetă-

țenească tot mai trainică în repertoriu. Cît privește *Gaspard de la nuit*, este una din lucrările lui Ravel al căror dramatism, foarte pudic dar foarte eficient exprimat, depășește deocamdată (*Scarbo, le gibet*) dimensiunile interioare ale Inei Macarie. Rafinată, evoluată intelectualicește, pianista are totuși, cumva, ceva de „plantă de seră”. N-ar fi cazul, pentru un timp, să caute cu tot dinadinsul preocupări care s-o smulgă din migala exclusiv pianistică de zi cu zi? La un moment dat aerul tare este mai prețios, chiar în evoluția unui artist, decît truda măruntă și tenace.

Alexandru Graur

Școala românească de instrumente de suflat dă la iveală mereu alte talente și n-ar fi drept să se vorbească mai puțin despre ele decît despre elementele ce ilustrează strălucirea, mereu pusă pe prim plan, a pianului, vioii sau violoncelului. Un scurt recital de trombon al tînărului Alexandru Graur ne-a făcut cunoștință cu un muzician înzestrat cu calități de prestanță și putere de convingere care triumfă asupra dificultăților de a comunica cu auditoriul prin intermediul unui instrument mai puțin frecventîntîlnit în postură solistică în repertoriul clasic. O agilitate apreciabilă în *Sonata în fa major* de Benedetto Marcello este depășită totuși de dramatismul condus spre culminații sonore și psihologice impresionante din *Balada* de Frank Martin. Alexandru Graur, cu disponibilități artistice ce ar putea cuprinde o și mai largă arie de manifestări în viitor, merită a fi urmărit cu atenție.

Matei Corvin

Plăpînd și modest, acest foarte tînăr flautist are un talent impresionant; aflat la primele începuturi ale carierei sale publice, reușește să depășească corectitudinea și temeinicia pregătirii școlare și să creze imagini, să miște sensibilitatea auditoriului prin suflul arzător al frazelor, cu senzualități și putere de evocare ce ne-au amintit — desigur păstrînd proporțiile — de darurile memorabile ale marelui său predecesor, Vasile Jianu. Un simț al stilului înnăscut dar și cultivat cu bună știință pedagogică aduce o diferențiere convenită de colorit și atmosferă între piesele audiate (Händel, Honegger, Carmen Petra-Basacopol). Cît de mult am dori ca asemenea talente să fie cu adevărat remarcate, iar drumul spre afirmare să le fie înlesnit cu înțelegere și entuziasm! Este adevărat că numărul lor este într-o creștere impetuoasă în ultima vreme, dar toate bogățiile naturale se cuvin valorificate cu o grijă atentă și neobosită.

Alfred HOFFMAN

★

Sala Studio a Ateneului Român continuă să fie tri-buna afirmării tinerilor soliști. În cadrul acestor manifestări, a avut loc aici un triplu recital: Doina

Strati-pian, Margareta Minculescu — vioară și Gri-gore Niculescu — violoncel.

Am urmărit cu interes repertoriul pretențios al celor trei tineri, prezentat cu seriozitate și multă dăruire.

Recitalul de pian al Doinei Strati, cuprinzînd *Sonata op. 109 în Mi major* de Beethoven, *Carillon nocturne* de Enescu și *Fantasia quasi Sonata* după o lectură din Dante de Liszt, s-a desfășurat sub sem-nul unei anume rețineri datorate emoției. Tot prin aceasta se explică și unele discontinuități ale discursului muzical (*Sonata* de Beethoven). Depășind această stare, Doina Strati s-a dovedit apoi o bună interpretă a muzicii enesciene, ba chiar capabilă de exuberanțe cuceritoare, (*Fantasia* de Liszt).

Violonista Margareta Minculescu a desfășurat un adevărat maraton muzical, abordînd trei sonate de virtuositate: Beethoven, *Sonata a III-a op. 12 nr. 3 în Mi bemol major*, C. Franck, *Sonata în La major* și Tiberiu Olah, *Sonatina*. Înzestrată cu temperament și multă căldură în execuție, ea va cîștiga un plus de precizie concentrîndu-și atenția asupra perfecționării tehnicii arcușului și a vibratoului.

Dacă de cele două soliste se poate vorbi ca despre speranțe ale genului interpretativ, în schimb violon-celistul Grigore Niculescu s-a dovedit, cu certitudine, un artist deja format. O bună înțelegere a stilurilor îi permite să treacă cu dezinvoltură de la spumoasele și grațioasele ornamente *rococo* ale lui Boccherini (*Sonata a VI-a în La major* și *Rondo*) la accentele intens dramatice ale *Baladei haiducești* de Paul Constantinescu sau de la senina claritate a lui Haydn (*Divertisment în Re major*) la temperamentalul *Requiebros* al lui Gaspar Cassado.

Se cuvine a remarca aici acompaniamentul sensibil și inteligent al pianistei Doina Micu, contribuind efectiv la reușita acestui recital.

Subliniind satisfacția artistică pe care ne-a prilejuit-o recitalul tînărului violoncelist Grigore Niculescu, dorim ca, „După-amiezile muzicale ale tinere-tului” să fie un permanent prilej de a releva aseme-nea talente.

Mihaela MARINESCU

Creații studențești

Avînd la clasă studenții actualului an I de compoziție, Anatol Vieru a avut curajul să-și arunce uce-nicii, mulți dintre ei încă „cruzi”, direct din primul an de facultate în confruntarea cu publicul și cu critica de specialitate. O asemenea experiență se putea solda cu rezultate nu tocmai favorabile pentru cei mai tineri compozitori, aceste rezultate putînd avea daune morale importante în evoluția lor ulterioară. Anatol Vieru a pregătit însă cu minuțiozitate apariția în public a discipolilor săi și astfel, în ciuda unor minusuri individuale, impresia generală a fost favorabilă.

Piesele pentru pian și cele 3 cîntece pe versuri de Lucian Blaga ne-au prezentat un element dotat

cu sensibilitate muzicală dar încă insuficient de bine înarmat din punct de vedere al limbajului : se numește Romeo Baboi și mai are mult de lucrat și de luptat cu sine însuși pentru a ajunge la un stadiu normal de exprimare pentru un compozitor al secolului XX (a doua jumătate !).

Dan Timiș este fără îndoială un creator în plină formare ; stilul său muzical are elementele bine încheiate, limbajul muzical este deja suficient de avansat. În piesele sale pentru pian și mai ales în cele 4 *Inscripții* pe versuri de Tudor Arghezi se vedește predilecția pentru concizia muzicală, pentru enunțarea clară a ideilor.

Mihai Damian, parțial îndatorat (deocamdată) impresionismului, a vădit și o anumită notă personală și a arătat că este dispus să se apropie de o manieră foarte contemporană de a gândi muzica. Actualmente sînt doar promisiuni (*Chansonul* pe versurile lui Tristan Tzara) care așteaptă confirmări.

Mihaela Sturza, un temperament romantic, se exprimă destul de clar în cele 2 *Poeme* pe versuri proprii (pe care din păcate nu le-am prea înțeles). Lăudabil la tînăra elevă este faptul că mijloacele ei muzicale încearcă (și reușesc) să depășească limitele limbajului romantic al secolului XIX. Sigur că drumul pe care-l mai are de parcurs este încă lung dar mai sînt 3 ani pînă la terminarea Conservatorului...

Benedict Surin ne-a propus 3 Piese pentru pian destul de șterse și o a 4-a remarcabilă : *Toccata* sa se distinge prin forță, incisivitate, construcție bine tensionată ; poate că secțiunea centrală nu este exact ceea ce trebuie, fiind poate prea „relaxantă“.

Vicențiu Coban se plasează la ora actuală în fruntea colegilor săi. Spun deocamdată fiindcă concurența este dîrză. Piesele sale pentru flaut și pian sînt excelent construite, muzicale, cele 5 *Vocalize* pentru soprană și pian constituind o interesantă investigație timbrală.

În fine, studentul albanez Supo Sokol a propus 6 *Miniaturi albaneze* pentru pian în care a demonstrat seriozitate, intenții frumoase de construcție.

Nu putem încheia fără a menționa și pe cîțiva dintre interpreții ce s-au detașat în mod special : ei sînt cîntăreții Steliana Callos-Cazaban, Maria Hurduc și Cristian Mihăilescu, pianiștii Lavinia Tomulescu-Coman, Rosemari Mastero, Ovidiu Cucu, Doina Prodan, flautistul Cornel Pană. Din păcate nu putem menționa la capitolul reușite excelentul aranjament al lui Vincențiu Coban după muzica lui Praetorius și Händel : de ce ? Formația *Modus Novus* care l-a interpretat mai are nevoie de experiență pe podiul sălii de concert. Curaj însă, un curaj lucid așa cum a avut Anatol Vieru în experimentul său reușit !

Dan BUCIU

„Pe acest pămînt“

Ansamblul artistic „Rapsodia Română“ a mai adăugat la zestrea bogatului său repertoriu un nou spectacol muzical-coregrafic, intitulat „Pe acest pămînt“, pe un libret de Iosif Capoceanu și Isidor Rîpă, în regia lui Petru Mihail.

Realizatorii — în rîndul cărora includem pe compozitorul Constantin Arvinte, semnatul partiturii muzicale, scenografa Elena Forțu, maestrul de cor Anatol Goreaev-Soroceanu, coregraful Ștefan Gheorghie și dirijorul Victor Popescu — și-au propus ca, într-o înlănțuire de șapte tablouri muzical-coregrafice (*Sculptură în lemn, Lemn pentru vioară, Haiducii de la Olt, Codru-i frate cu românul, Eroii de la Moisei, Poarta nemuririi — Geneza — Construim și Coloanele de aur*) să ne înfățișeze un spectacol ai cărui „piloni centrali“ să se sprijine pe nemuritoarele balade populare *Iancu Jianu, Pinteza Viteazul și Tomoioagă*. S-a reușit o frumoasă evocare a luptei din trecut a poporului, împletită cu clocotul glorios și trepidant al prezentului, totul redat cu vivacitate, bine finisat (sculpturile aranjamente muzicale, vibrantele intervenții corale, siguranța momentelor coregrafice, ținuta artistică a textelor literare, etc.), întregului spectacol imprimîndu-i-se o accentuată notă de vibrație patriotică.

Consemnăm de asemenea, substanțialul aport al aparatului orchestral, ca și al interpreților Maria Butaciu, Gheorghe Turda, Maria Apostol, Marin Mereanu, Ion Ghiuță, Vasile Groza, Paula Chiuariu, Florin Crăciunescu ș.a.

Constantin RĂSVAN

Cvartetul de jazz „Elvin Jones“

În lumea internațională a jazzului, numele bateristului Elvin Jones se bucură de mai bine de cincisprezece ani de o binemeritată celebritate, mai precis din anul 1960, cînd — după debutul în orașul natal, Pontiac (statul Michigan), alături de frații săi mari Hank (pianist) și Thad (trompetist), iar apoi o activitate din ce în ce mai intensă la Detroit și la New-York, în formațiile lui Charlie Mingus, Bud Powell, Pepper Adams, Donald Byrd, Tyree Glenn și Harry Edison — vestitul saxofonist John Coltrane l-a „adoptat“ în cvartetul său, cu care a cutreierat America și Europa timp de șase ani. Colaborarea cu John Coltrane, una din marile figuri ale jazzului modern, a fost determinantă în cristalizarea definitivă a personalității lui Elvin Jones, considerat astăzi de către revista de specialitate *Down Beat* bateristul nr. 1 al Americii. În ultimii ani, el și-a alcătuit un grup propriu, cu care întreprinde turnee de concerte în Statele Unite și în străinătate. Cu acest grup — incluzînd pe tinerii instrumentiști David Williams (contrabas), Roland Prince (chitară) și Junior Cook (saxofon tenor) — Elvin Jones a concertat la București, la Sala mare a Palatului și apoi la Biblioteca Americană.

Instalat în fața instrumentelor sale — șase tobe (dintre care una cu pedală) și patru cineli (dintre care unul cu pedală) — Elvin Jones lasă să se presupună că-și va folosi forța herculeană în dezlănțuiri

sonore impresionante. În realitate, însă, asemenea demonstrații de virtuozitate sînt extrem de rare, deși Elvin Jones posedă uimitoare capacitate de acțiune deplin independent cu cele două mâini și cele două picioare ale sale. Ceea ce impresionează la el este, dimpotrivă, extraordinara sa sensibilitate, varietatea nuanțelor sale și îndeosebi sonoritatea rafinată, mîngietoare, pe care o obține prin atingerea discretă a tobei mici cu mătutele metalice, totul pe fondul unei rigori impecabile a tempoului. Deși este un solist strălucit al percuției, Elvin Jones se remarcă înainte de toate ca un acompaniator inegalabil, de o muzicalitate desăvîrșită. Cînd partenerii săi se afirmă în solouri, el știe să se retragă „în umbră”, asigurîndu-le doar susținerea ritmică, de o rară suplețe, sau tăcînd cu totul. Evident, pe parcursul seriei, bateria își are și ea momentele sale solistice; atunci, Elvin Jones pune în acțiune întregul arsenal al mijloacelor sale de expresie, fără a cădea însă nici o clipă în exhibiționismul atît de frecvent al bateriștilor, ci subordonînd în permanență forța fizică unui control activ al inteligenței muzicale.

Stilul imprimat de Elvin Jones cvartetului său este acela al jazzului modern, cu unele libertăți armonice, în spiritul așa-numitului „Free jazz”, dar în limitele unui aranjament-cadru, care oferă membrilor grupului posibilități de improvizație, fără a se renunța la formă. În acest stil s-au încadrat pe deplin colaboratorii săi, tinerii jazzmeni deosebit de înzestrați, relevîndu-se mai cu seamă chitaristul Roland Prince și contrabasistul David Williams, ambii deopotrivă acompaniatori și soliști înzestrați cu o tehnică și cu o remarcabilă fantezie improvizatorică. Mai puțin ne-a încîntat saxofonistul tenor Junior Cook — înlocuitor de ultim moment al „titularului” Steve Grossman, instrumentist cu o faimă bine stabilită—depășit mai ales în piesa lui John Coltrane, în care s-a aflat departe de cerințele stilului incantatoriu, adeseori vehement, al urmașului unanim recunoscut al lui Charlie Parker, cel care a revoluționat tehnica modernă a saxofonului. Cu această unică rezervă, programul susținut de cvartetul lui Elvin Jones a prilejuit iubitorilor români ai jazzului satisfacții deosebite, comparabile doar cu acelea oferite, în anii din urmă, de stelele de renume mondial ale genului, care au concertat în Capitală.

Coruri de tineret din București și Viena

De mai mulți ani, Corul liceului „Mihai Viteazul” din București s-a afirmat prin rezultatele strălucite obținute, sub conducerea prof. Valeria Nica Chiriță, la diferite concursuri și festivaluri: premiul I la concursul național al corurilor școlare din 1969 și 1972, la concursul interjudețean „Cîntare patriei” și la festivalul internațional „Tineretul și muzica la Viena” din 1974. Cu prilejul participării la acest din urmă festival, conducerea școlii a stabilit contacte cu formații corale de tineret din alte țări, care au dus — între altele — la invitarea în România, pentru

un turneu de concerte, a corului austriac „Jung Wien”, condus de prof. Leo Lehner. Sosirea în București a acestui ansamblu coincizînd cu data programată pentru tradiționalul concert anual, susținut de corul liceului „Mihai Viteazul” la Ateneul Român, direcția școlii a luat frumoasa inițiativă de a-și invita oaspeții să apară pe podium alături de formația corală proprie. În felul acesta, ni s-a oferit prilejul să asistăm la un dublu concert coral, de o remarcabilă ținută artistică.

Constituită cu aproape treizeci de ani în urmă, în 1946, din inițiativa profesorului Leo Lehner, asociația corală „Jung Wien” (*Tinăra Vienă*) grupează tineri muncitori, studenți și elevi, cărora inimosul dirigor știe să le insuflă dragostea pentru arta cîntului colectiv. Cei 50 de coriști care au făcut deplasarea la București (urmată de concerte la Brașov, Mediaș, Sibiu, Sighișoara) au demonstrat frumoase calități de omogenitate în ansamblu și pe compartimente, pe parcursul unui program de o mare varietate stilistică, început cu cîntece populare austriece, și continuat cu un sugestiv tur de orizont în folclorul american, bulgăresc, polonez, francez, sovietic, englez, maghiar și românesc. Toate aceste cîntece, interpretate pe dinafară, în limbile popoarelor respective, au stîrnit aplauzele meritate ale publicului, care și-a manifestat satisfacția pentru agreabila surpriză ce i s-a oferit prin invitarea pe scenă a excelentului cor de tineret vienez.

A urmat apoi concertul anunțat, al corului liceului „Mihai Viteazul”, cu un program de ample proporții și de mare diversitate a genurilor: cîntece de masă, piese ale clasicii muzicii corale românești, prelucrări de folclor, ba chiar și reluarea lucrărilor prezentate în anul precedent la festivalul de la Viena: o suită de cîntece tiroleze (aranjament de Sergiu Sarchizov) și corurile din actele I și III ale operei *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg* de Wagner. Tot acest program a fost parcurs de tinerii coriști cu o pilduitoare disciplină artistică și cu o participare afectivă grăitoare pentru entuziasmul pe care prof. Valeria Nica Chiriță a știut să-l trezească în cei 120 de elevi — băieți și fete — care alcătuiesc ansamblul. Delicatețea extremă și rafinamentul sonorităților demonstrate în *Fata de păstor* de Teodor Teodorescu, virtuozitatea uimitoare a intervențiilor încrucișate, a strigăturilor și a interjecțiilor din *Chindia* de Alexandru Pașcanu au constituit — pentru a cita doar două exemple — modele de interpretare, pe care puține coruri profesioniste sînt în măsură să le realizeze. Demn de relevat este și faptul că în cadrul programului au fost incluse două prime audiții (*Răsărit-a lunița* de Sergiu Sarchizov și *Cîntă țara ca vioara* de Vasile Donose), dovadă că există preocuparea de a se promova creația corală românească, urmîndu-se și căi mai puțin bătute. Dacă la toate acestea adăugăm splendidele costume de scenă ale fetelor — lucrate cu mijloace proprii în atelierile de croitorie ale școlii — obținem o imagine elocventă a atenției cu care este înconjurată activitatea corală în vechiul așezămînt școlar bucureștean. Iată o realizare, care merită a servi drept pildă în întregul sistem al liceelor cu profil real-umanist din țară.

Edgar ELIAN

Nu de mult am poposit în Botoșani pentru a răspunde invitației profesorului Gheorghe Cojocaru, dirijorul binecunoscutului cor al Liceului Pedagogic. Am aflat cu acest prilej lucruri vrednice de luat în seamă.

Ca și corul Liceului „Mihai Viteazul” din București și alte câteva de pe cuprinsul țării, corul din Botoșani a depășit substanțial posibilitățile artistice ale unui cor de școlari. El este astăzi un cor de concert, datorită nu numai priceperii și talentului profesorului Cojocaru, ci și entuziasmului unanim al elevilor, insuflat de acest mare animator care este dirijorul lor.

Îi cunoșteam din concertele susținute în Capitală anii trecuți. Acum i-am cunoscut la lucru acasă la ei, unde am simțit de la primele acorduri dăruirea lor pentru arta corală, grija pentru atingerea unor înalte obiective artistice, meticulozitatea cu care sînt pregătite piesele de concert, formarea vocilor, studiul sonorității corale — cu alte cuvinte crearea instrumentului ce se prezintă în fața publicului. Corul dispune de o frumoasă virtuozitate și cu toate că vocile sînt încă în curs de dezvoltare el poate produce admirabile contraste dinamice, de la cel mai scăzut *pianissimo*, pînă la un veritabil *fortissimo*.

În cei cinci ani de cînd pregătește și dirijează acest cor, Gheorghe Cojocaru l-a prezentat publicului în peste 100 de concerte, *à cappella* sau cu orchestră. Este, trebuie să recunoaștem, o performanță la care nu multe formații corale au putut ajunge într-un timp relativ scurt. Bogatul repertoriu, cu grijă și gust selecționat, servește din belșug educației tinerilor coriști și culturii lor muzicale. Repertoriul românesc cuprinde piese reprezentative ale celor mai de seamă compozitori de ieri și de azi. Profesorul Cojocaru se interesează îndeaproape de tot ce apare nou în literatura corală românească, ceea ce mulți dirijori din Capitală nu o fac. Iată de ce îl pot da ca exemplu, mai ales profesorilor de muzică, dintre care prea puțini au fost prezenți la recentul concert de la Sala mică a Palatului.

La Botoșani am asistat la două concerte, unul *à cappella* cu program în exclusivitate românesc, altul cu orchestra locală, în *Cantata cafelei* de J. S. Bach. Corul final, unicul de altfel, a fost cîntat în limba germană, cu strălucirea cuvenită.

A intrat în tradiția corului ca în fiecare an, în vacanța de primăvară, să efectueze cîte un scurt turneu în câteva din orașele țării. Așa se explică și concertul din București, din 6 aprilie a.c., concert la care am ascultat în prima parte a programului muzică, aproape uitată, a unor compozitori din trecut și de compozitori contemporani în partea a doua. Întregul program a cuprins muzică românească.

Corul Liceului Pedagogic din Botoșani nu pregetă să abordeze și piese din cele mai dificile. *Chindia* lui Alexandru Pașcanu, lucrare de mare virtuozitate

★

Într-o duminică însoțită de început de aprilie (mai precis în 6 ale lunii), am asistat la Sala Mică a Palatului la un concert emoționant: corul Liceului pedagogic din Botoșani, sub conducerea atît de inimosului și competentului dirijor prof. Gheorghe Cojocaru, se înfățișa publicului capitalei la cinci ani după înființarea formației. Sînt numai cinci ani, dar ni se pare că am auzit de totdeauna de corul acesta, fără îndoială din pricină că el continuă organic tradiția dragostei fierbinți a poporului român pentru o formă de practicare a muzicii, care se înscriseră printre cele mai prețioase și semnificative mărturii culturale, privită mai cu seamă prin prisma dinamismului istoriei. Acest dinamism și sensurile tradiției la care ne referim au fost ilustrate și de programul prezentat de tinerii botoșeneni, care a cuprins în prima parte pagini reprezentative din creația corală a înaintașilor iar în cea de a doua a lăsat cuvîntul urmașilor lor, contemporani ai noștri.

Cadrul mișcător al concertului a fost prefațat de cuvîntul profesorului George Pascu, acest atît de activ animator, care și-a legat numele de cele mai frumoase inițiative pe tărîmul propagării muzicii, din cîte s-au cunoscut pe plaiurile moldovene în ultimii ani: iată un exemplu de reunire a competenței profesionale cu neobosita energie de a răspîndi în mase valorile artei. Și fără îndoială concertul corului din Botoșani a fost și el o ilustrare a unei idei înrudită. Nu puține sînt greutățile care stau la orice pas în calea încheșării unui astfel de ansamblu și doar cei ce le cunosc pot aprecia cum se cuvine munca plină de abnegație și entuziasm a dirijorului Gheorghe Cojocaru, care a reușit să aducă membrii acestui cor numeros la un nivel sensibil egal de înțelegere și redare a muzicii. Partitura corală este cunoscută în cele mai fine amănunte, aderarea suflutească a fiecărui tînăr cîntăreș la sensul expresiv al lucrărilor este evidentă. Sfera dinamică este destul de amplă, cu sonorități bogate și alteleori cu *pianissime* discrete, realizate cu finețe și tehnică adecvată.

Corul Liceului pedagogic din Botoșani este laureat al concursului „Cîntare patriei”; și în adevăr, ansamblul s-a dovedit demn de această cinstită, realizînd prin programul prezentat o cuprinzătoare trecere în revistă a trecutului și prezentului repertoriului coral național, ilustrat prin compozitori ce s-au dedicat cu precădere genului. Dintre clasicii muzicii corale românești, au fost aleși mai cu seamă moldovenii și bucovinenii; n-ar avea rost să înșirăm în detaliu piesele, în desfășurarea lor, dar nu ne putem împiedica să menționăm plăcerea pe care — poate și ca muzicologi — am încercat-o ascultînd, de pildă, o reușită pagină a lui Mihail Gr. Postușnicu (—*Cîntați, privighetori*—), acel înaintaș al nostru a cărui carte a fost atîta amar de vreme singu-

rul îndreptar pentru cunoaşterea istoriei muzicii româneşti.

Deosebit de atractivă a fost şi partea a doua a programului, deschisă prin frumoasa participare a profesorului Dumitru D. Botez, care, în semn de apreciere pentru activitatea destoinicilor corişti botoşeni, a acceptat să-şi dirijeze personal cele *Patru cîntece din Sibiu*, redată în toată savoarea lor plină de autenticitate. Ne-am bucurat să cunoaştem şi talentul componistic al dirijorului corului, Gheorghe Cojocaru, prin sensibilul său poem coral inspirat de versurile nemuritoare *Nopţi de vară* a lui Gheorghe Coşbuc, cu armonii expresive şi cu o fină intuire a atmosferei particulare a versurilor. Plină de culoare şi versiunea corală, realizată de Mircea Neagu, a cîntecului *Bordeiaş, bordei, bordei* de Anton Pann; atragem atenţia că în programul şi anunţul de sală ar trebui să se specifice că este vorba de o prelucrare a melodiei vestitului muzician din veacul trecut. *Chindia* de Alexandru Paşcanu ne-a revelat resursele de adevărată virtuozitate pe care le posedă corul. Iar cîntecul *Poporul, Ceauşescu, România* de George Grigoriu, cîntat cu un avînt tineresc comunicativ, a încheiat în plină lumină concertul, urmărit cu dragoste şi participare afectivă grăitoare de către public.

Alfred HOFFMAN

FILMUL DE OPERĂ

Pe marginea spectacolelor filmate ale Operei din Hamburg

La prima vedere s-ar părea că între operă şi film pot exista prea puţine elemente comune. Într-adevăr, dacă opera este cea mai convenţională dintre artele scenice, cea în care interpreţii îşi exprimă gândurile şi sentimentele cîntînd, în totală contradicţie cu viaţa reală, filmul pretinde maximă verosimilitate, neadmiţînd nimic artificial, nimic ce aminteşte de stilizarea teatrală. Obişnuiţi cu o desfăşurare cinematografică fluentă, fără hiatusuri, cinefilii acceptă cu greu ca acţiunea să stagneze, pentru ca eroii să cînte minute în şir despre pericolul ce-i ameninţă sau despre dragostea ce-i însufleţeşte. Filmul cere actori adecvaţi vârstei şi caracteristicilor rolului, în timp ce la operă primează adeseori considerente vocale la fixarea distribuţiei. În film, actorii folosesc o mimică sobră şi un debit verbal cît mai apropiat de acela al vieţii de toate zilele, în timp ce la operă cîntăreşii sînt nevoiţi — pentru a favoriza emisiunea vocală cîntată — să se îndepărteze de modul firesc al vorbirii şi al contractării muşchilor feţei, ceea ce stîrneşte adeseori sentimentul ridicolului în imaginile de prim plan. Regizorii cinematografici care au urmărit să realizeze în film satire ale spectacolului de operă au avut de aceea la îndemînă un material bogat de inspiraţie, bazat pe însăşi contradicţia aparent ireductibilă între film şi operă. Pe de altă parte, sînt de consemnat şi tenta-

tivele altor regizori, de a atenua aceste contradicţii, prin folosirea în filme de operă a unor procedee specifice tehnicii cinematografice. Astfel, recurgîndu-se la o gamă variată de unghiuri de filmare, la alternanţa diferitelor categorii de planuri (de la planul general pînă la prim plan) şi la posibilităţile ce le oferă filmarea în timpul mişcării camerei de luat vederi (travelling, panoramic), s-a putut crea un ritm al montajului, datorită căruia spectatorii nu mai resimt că acţiunea stagnează în timpul executării ariilor, duetelor şi ansamblurilor. Adeseori s-a folosit şi tehnica preînregistrării (play-back), permiţînd ca celor mai strălucite voci să li se suprapună imaginea celor mai potriviţi actori, chiar dacă aceştia nu au nici o calificare în domeniul vocal (ne amintim de filmul *Aida* al regizorului italian Clemente Fracassi, în care eroina verdiană era încarnată de actriţa Sophia Loren, dar cînta cu glasul Renatei Tebaldi). Din păcate, însă, în felul acesta creaţiile unor celebri cîntăreşi de operă rămîneau păstrate pentru posteritate doar sub aspectul lor pur vocal (ca la disc), în timp ce realizarea actoricească — adeseori nu mai puţin impresionantă — nu era valorificată prin film.

Intenţionînd desigur să demonstreze în chip practic că neajunsul acesta este remediabil, cunoscutul compozitor şi animator de operă elveţian Rolf Liebermann a luat iniţiativa de a transpune în film — pentru televiziune — cîteva din spectacolele montate la Opera de stat din Hamburg în perioada directoratului său. Cele 6 producţii astfel realizate au putut fi urmărite la Bucureşti în cadrul „Săptămîinii filmului de operă”, organizată din iniţiativa A.C.I.N. la „Casa filmului”. Această manifestare, pe care am urmărit-o seară de seară, ne-a prilejuit considerentele de mai sus.

Demonstraţia a fost, sub toate aspectele, convingătoare, deoarece ne-a oferit posibilitatea să constatăm că între film şi operă nu există, în fond, nici o contradicţie. Concluzia aceasta a apărut evidentă tuturor acelor care au urmărit cu atenţia încordată filmele de operă timp de 3 sau uneori 4 ore (fără pauze), resimţînd aceleaşi satisfacţii ca în sala de teatru, ba chiar mai mari, datorită atît ingeniozităţii cu care a fost folosită tehnica cinematografică, cît şi strălucitei constelaţii de vedete de operă incluse în distribuţii. Am avut în felul acesta o imagine elocventă a ceea ce a însemnat „era Liebermann” pentru Opera din Hamburg. Începută în 1959 şi încheiată nu de mult — o dată cu numirea lui Liebermann în fruntea Operei din Paris —, era aceasta a adus teatrului de operă din vechiul oraş hanseatic un prestigiu fără precedent pe plan internaţional. În acest răstimp, Liebermann a izbutit să iniţieze spectacole de superioară ţinută, pentru realizarea cărora a atras forţe artistice de cea mai înaltă calificare. Cîteva „mostre” în acest sens ne-au fost oferite de cele 6 filme de care ne ocupăm (*Nunta lui Figaro* şi *Flautul fermecat* de Mozart, *Freischütz* de Weber, *Țar și țeslar* de Lortzing, *Maestrii cîntăreşi din Nürnberg* de Wagner, *Wozzeck* de Alban Berg), realizate cu concursul unor asemenea personalităţi ale scenei lirice ca Nicolai Gedda, Giorgio Tozzi, Dietrich Fischer-Dieskau, Sena Jurinac, Edith Mathis, Gottlob Frick, Arlene Saunders, Tom Krause etc. şi al unor dirijori de renume mondial ca Horst Stein,

Hans Schmidt-Isserstedt, Bruno Maderna, Leopold Ludwig. În felul acesta, filmele constituie un adevărat document pentru evoluția teatrului de operă în zilele noastre.

Tehnica preînregistrării, folosită la realizarea acestor producții cinematografice, a permis nu numai obținerea unei execuții fără cusur sub aspect pur muzical și a unei captări sonore impecabile, ci și mișcarea liberă a camerei de luat vederi pe scenă, în mijlocul interpreților, determinând un montaj viu, cu planuri variate. Alegerea interpreților în conformitate cu datele personajelor (cu unica excepție a lui Richard Cassilly în *Maestrul cântăreți*, un Walther von Stolzing cam obez și cam trecut de vîrstă, deși excelent pe plan vocal) a demonstrat, pe de altă parte, că nu este necesar să se recurgă — în filmul de operă — la folosirea unei distribuții duble de cântăreți și actori. Este, de altfel, o cerință a teatrului modern de operă, care pretinde interpreți deplin adecvați, deopotrivă sub raport vocal și actoricesc.

Cea mai convingătoare pledoarie în acest sens a constituit-o filmul-spectacol cu *Flautul fermecat* de Mozart, o adevărată încîntare sub toate aspectele. Conducerea muzicală a lui Horst Stein, de o desăvîrșită puritate stilistică, punerea în scenă luminoasă, clară, de un bun gust impecabil, semnată de cunoscutul regizor și actor englez Peter Ustinov, dar mai ales cîteva creații solistice de neuitat au produs o puternică impresie asupra publicului. Tenorul suedez Nicolai Gedda a fost un Tamino plin de farmec viril, dar și de sensibilitate, parcurgînd rolul cu o nedezmanțită inteligență a textului și cu o voce care-și păstrează armonicele pe toată întinderea și în toate nuanțele, de la *piano* pînă la *forte*. Partenera sa, soprana elvețiană Edith Mathis, a devenit în anii din urmă o stea de primă mărime pe firmamentul vieții internaționale de operă, cucerind pe rînd publicul din Londra, Viena, München, Berlinul occidental și New-York. Specializată în rolurile mozartiene de subretă — Suzana din *Nunta lui Figaro*, Zerlina din *Don Giovanni*, Despina din *Così fan tutte* —, Edith Mathis a inclus în repertoriul ei și roluri de soprana lirică din operele lui Mozart: Cherubino din *Nunta lui Figaro* și Pamina din *Flautul fermecat*, eroină pe care a creat-o în filmul de care ne ocupăm, cu o rafinată muzicalitate și o cuceritoare grație. În mod surprinzător, distribuția spectacolului l-a cuprins pe Dietrich Fischer-Dieskau — cântăreț „universal“, cu un repertoriu uriaș de lieduri, oratorii, cantate, roluri din opere germane și italiene, preclasice, clasice și contemporane — într-un personaj de plan secundar (Crainicul), căruia i-a dat un relief și un prestigiu cu totul ieșite din comun. Trecînd peste interpretările de excelentă ținută muzicală și scenică ale sopranei Christine Deutekom (Regina nopții) și basului Hans Sotin (Sarastro), ne vom opri în final la un cântăreț necunoscut nouă, William Workman, a cărui creație în rolul Papageno a fost de-a dreptul extraordinară ca farmec, mobilitate scenică, simț al umorului, calități vocale, totul fiind pus în slujba conturării, cu un desăvîrșit gust artistic, a pitorescului personaj mozartian. L-am căutat apoi pe Workman în distribuțiile celorlalte spectacole și l-am regăsit în rolul de cvasi-figurație al unuia dintre meșterii breslași din *Maestrul cântăreți*! Faptul

este semnificativ pentru metoda de lucru folosită de Rolf Liebermann la Hamburg.

Un alt film care ne-a satisfăcut sub toate aspectele a fost *Wozzeck*. Înainte de vizionare, mă întrebam la ce soluție vor fi recurs realizatorii pentru a obține o imagine cinematografică veridică a ambianțelor exterioare ale operei (cîmpul de la marginea orașului, străzile, drumul pe malul lacului), evitînd impresia de artificialitate pe care o produce în mod inevitabil decorul construit pe scenă. Soluția aleasă a fost într-adevăr cea mai firească, în condițiile oferite de camera de luat vederi și de tehnica „play-back“-ului: ambianțele exterioare au fost filmate în exterior, pe un cîmp adevărat, pe străzi adevărate și pe marginea unui lac adevărat. Decorurile naturale fiind alese cu un ochi scenografic experimentat, s-a obținut în acest fel o extrem de sugestivă atmosferă — apăsătoare, cenușie —, caracteristică deopotrivă vieții cazone într-un orașel al imperiului austro-ungar din prima jumătate a veacului trecut și cadrului dramatic al acțiunii. Conducerea muzicală a regretatului compozitor și dirijor italian Bruno Maderna — cunoscător profund al creației muzicale contemporane — a asigurat un stil impecabil și o execuție excelentă, în ciuda numeroaselor dificultăți ale partiturii. Rolurile principale masculine, încredințate unor interpreți de notorietate internațională mai restrînsă, au prilejuit totuși cîteva creații deosebit de impresionante sub aspectul expresiei dramatice și al caracterizării tipologice: Toni Blankenheim (*Wozzeck*), Gerhard Unger (*Căpitanul*), Richard Cassilly (*Tamburul major*). Personajele au fost atît de desăvîrșit construite sub raportul comportamentului și al aspectului fizic, încît numai lectura distribuțiilor ne-a putut convinge că același Toni Blankenheim a creat și rolurile total diferite ale notarului Beckmesser în *Maestrul cântăreți* și păduraru-lui Cuno în *Freischütz*, că Gerhard Unger și Richard Cassilly au fost — respectiv — David și Walther în *Maestrul cântăreți*. Emoționantă a fost și realizarea vestitei soprane dramatice iugoslave Sena Jurinac în rolul Mariei, de o mare complexitate muzicală și psihologică. Totul a fost, în *Wozzeck*, la nivelul cerințelor pe care le implică reprezentarea acestei opere, „cea mai înaltă manifestare a geniului muzicii de teatru după *Pelléas și Mélisande*“ (Antoine Goléa). În mod deosebit este de relevant că interpretarea muzical-scenică și cinematografică a știut să respecte și să potențeze cele două mari linii directe care se întîlnesc în partitură: închegarea formală a fiecărei scene în sine și continuitatea discursului muzical.

Celelalte filme de operă vizionate în acest cadru au prezentat, la rîndul lor, multiple calități, mai cu seamă în privința desfășurării muzicale propriu-zise, pe care au coordonat-o dirijori de prestigiu ca Hans Schmidt-Isserstedt și Leopold Ludwig. Dintre soliștii vocali, menționi speciale comportă basul italo-american Giorgio Tozzi (un Hans Sachs ideal, plin de omenie, de generozitate, de inteligență, polarizînd atenția generală în jurul acestei figuri centrale a *Maestrilor cântăreți*), din nou soprana Edith Mathis (grațioasă, spirituală, volubilă, plină de farmec în Suzana din *Nunta lui Figaro* și Ännchen din *Freischütz*), basul Gottlob Frick (cu aspect înfricoșător

și voce „neagră“ în rolul sinistru al lui Caspar din *Freischütz*, baritonul Tom Krause (simpatic, întreprinzător, degajat, în rolul titular din *Nunta lui Figaro*) și în fine soprana dramatică Arlene Saunders (muzicală, plină de firesc și de eleganță, în Agathe din *Freischütz*, Contesa din *Nunta lui Figaro* și Eva din *Maestrul cîntăreți*).

Este drept că filmele acestea nu au fost, în totalitatea lor, fără cusur. Astfel, de pildă, realizarea regizorală ni s-a părut, în *Freischütz*, lipsită de interes, de personalitate, transpunerea cinematografică a vădit în *Nunta lui Figaro* o slabă preocupare pentru varietatea unghiurilor de filmare și a planurilor (excesive planuri generale de ansamblu, văzute din perspectiva sălii de spectacol), unele creații solistice nu s-au ridicat, în *Maestrul cîntăreți*, la nivelul rolurilor respective (Gerhard Unger nu a știut să exploateze resursele de umor tineresc, spontan, incluse potențial în rolul ucenicului David, iar Toni Blankenheim a conturat un Beckmesser nu atât ridicol, cât mai degrabă complexat, demn de compasiune). Obiecțiile acestea, ca și altele ce s-ar mai putea formula, apar însă minore în raport cu impozanta realizare artistică, pe care o constituie transpunerea cinematografică în culori a celor 6 spectacole ale Operei din Hamburg, prilej de adevărată delectare pentru toți iubitorii teatrului liric, cărora li se oferă astfel prilejul unui contact total — auditiv și vizual — cu arta unora dintre cei mai de seamă cîntăreți de operă ai zilelor noastre.

Edgar ELIAN

DIN ȚARĂ

Brașov

În orașul Festivalului de muzică de cameră, stagiunea curentă a oferit din nou variație, consistență în realizări și adesea, chiar strălucire.

Pe tărîm simfonic, orchestra de cameră a Filarmonicii „Gh. Dima“ — entitate tot mai marcantă printre formațiile noastre de gen — a ilustrat foarte izbutit un program Bach — Mozart, sub conducerea hotărîită a lui Ilarion Ionescu Galați, caracterizîndu-se încă o dată prin elan, plinătate, fermitate tehnică și excelenți soliști din rîndurile ei.

Cu acest prilej a fost ascultată, pentru prima dată, în *Concertul în fa minor* de Bach o foarte tinără solistă, Delia Luiza Stegărescu, de pe acum în posesia volubilă, decontractată și de volantă agerime a unei rare iscusințe în dezlegarea tainelor subtile ale clavecinului și totul în cea mai curgătoare și cizelată muzicalitate.

Încă un talent românesc din cele mai evidente, plasat calitativ pe prima linie a uimitorului tineret de azi.

Dirijorul german Joachim Wunderlich a apărut ca o accentuată și atașantă personalitate, animatoare cu

o deosebită densitate de înfrîuriri activante asupra orchestrei.

Muzicianul brașovean de sigură cheazășie, Anselm Honigberger a fost alert, degajat, de impuls clar și firesc. Apoi din nou I. Ionescu Galați, de această dată în fața întregii orchestre a Filarmonicii, într-un concert de mare și viu succes, culminînd cu Suita a II-a din baletul *Romeo și Julietta* de Serghei Prokofiev revelată în toată atractivitatea ei atât de originală prin caracter, capricioasă vervă sonoră și spirit imaginativ încărcat de surprize și spontaneitate.

Ciclul săptămînal obișnuit a fost sporit printr-un concert extraordinar, reunind, în mod rar întîlnit, Concertele de Ceaikovski pentru pian (nr. 1) și cel pentru vioară, cu remarcabile apariții solistice.

Pentru prima dată la Brașov, violonistul sovietic Victor Tretiakov este unul dintre artiștii cei mai generos înzestrați și de mai emoționantă măiestrie pe care i-am auzit vreodată. Văpaia temperamentală excepțională cu care a dezvoltat, înflăcărat și trăit muzica acestui concert, ca și virtuozitatea instrumentală — pe cît de impresionantă, pe atît de fidelă expresiei lăuntrice a operei în sine — pe care a etalat-o, au prilejuit o interpretare care va stărui desigur multă vreme în memoria celor de față.

Tinărul pianist Tudor Dumitrescu, aflat încă pe băncile unui liceu muzical, dar care depășește în impetuoasă pornire — tehnic și muzical — tot ceea ce s-ar putea aștepta de la un adolescent, cît ar fi el de bun, a învins dinamic, aprig, aproape frenetic, dificultățile copleșitoare ale *Concertului în si bemol*, atît de puțin făcut pentru pianistii timpurii.

Dirijorul Mircea Lucescu a fost desăvîrșit în susținerea orchestrală a acestei seri.

Doi soliști din alte concerte au întrunit de asemenea sufragii manifeste ale publicului: Horia Cristian, în maniera sa concentrată, cugetată, sobră în expunere, dar găsînd amănuntelor de frază și sunetului unele accentuări și timbrări personale ce divulgă și un fond liric pe care acest tînăr de concepție antiromantică preferă să-l dozeze fără exces. A fost un interpret de o stilizare inteligent definită, consecventă, și integral reflectată în excelența sa pianistică. Celălalt solist a fost Günter Prömm, pe bună dreptate foarte apreciatul instrumentist prim al uneia din cele mai remarcabile grupe ale Filarmonicii — violoncelul. Artistul, de sobră ținută interpretativă și o armonie și plinătate a resurselor concertante, s-a distins în Concertul de Stamitz, programat în primă audiere.

De multă simpatie s-a bucurat revenirea ca solist simfonic, la Brașov, a violonistului elin Cosmas Galileas. El și-a regăsit în *Concertul în sol minor* de Max Bruch acea căldură sinceră a interpretării, acea tehnică sănătoasă, clar și neostentativ conturată ca și o notă particulară de intimism în exprimarea sentimentului care dă uneori un sens aproape cameral celor ce rostește cu o particulară pregnanță.

Artistul a oferit și *Zigeunerweisen* de Sarasate cu acompaniament simfonic. Se cer notate și cîteva din celelalte manifestări. Astfel au fost concertul Cvartetului de coarde *Elsi Kloess*, formație a cărei omogenitate, proporționare sonoră de ansamblu și seriozitate stilistică creează un fundament temeinic pen-

tru introducerea mai de continuitate în viața muzicală brașoveană și a altor prezentări din repertoriul de infinită și prețioasă creație clasică, consacrată acestui gen atât de elevat.

Sedinta „Mozart” susținută la Casa Armatei s-a desfășurat cu concursul altor două talentate artiste instrumentiste, tot din orchestra Filarmonicii : oboista Elena Bindilă și flautista Dorina Lachi.

Din seria joilor muzicale ale Facultății de muzică, totul ar fi de citat, înscriindu-se printre proeminențele valorice ale stagiunii brașovene. Mă rezum în a sublinia aci un foarte interesant recital de muzică modernă al pianistului Horia Cristian, un altul al flautistului Wolfgang Meschendörfer, neobosit în investigațiile sale prin cele mai felurite domenii ale literaturii flautului concertant sau cameral și în special acel concert de sensibilă și măiestrită filigranare sonoră și tehnică în care a putut fi ascultată în întregime marea *Suită în Re major* pentru clavecin de Rameau, bijuterie unică a epocii, mulțumită pianistei și clavecinistei Gabriela Popescu.

Romeo ALEXANDRESCU

Hronic buzoian '75

Cea de a cincea ediție a *Lunii culturii buzoiene* s-a remarcat prin includerea a numeroase și complexe manifestări culturale și politico-educative. La conceperea și realizarea programului au contribuit organizații componente ale F.U.S. precum și organizații de masă și obștești, instituții. Nedispunând de nici o formație artistică profesionistă, județul și municipiul Buzău se înscrie ca una dintre zonele în care viața artiștilor amatori pulsează cu intensitate. Ca și în edițiile anterioare, agenda „Hronicului buzoian '75” a înscris manifestări cu profil cultural și științific, simpozioane literar-artistice, conferințe, vernisaje, spectacole teatrale de operă, concerte simfonice, întâlniri cu artiști de prestigiu din diferite domenii ale artei.

Dintre manifestările muzicale, amintim mai întâi pe cele prezentate de artiștii profesioniști : *Răpirea din Serai* de Mozart, spectacol susținut de artiști ai Operei Române din Capitală ; concertul orchestrei simfonice din Ploiești — solist Ion Voicu ; întâlnirea elevilor buzoieni cu compozitorul Laurențiu Profeta, într-o discuție pe tema „Tineretul școlar și educația estetică prin muzică” ; un dialog la care au participat compozitorii Ioan Vicol și Vasile Timiș care s-au întreținut cu elevii și profesorii Liceului Pedagogic, pe tema „Orientări noi în creația muzicală contemporană românească”, urmat de un foarte apreciat program artistic susținut de formații coral-instrumentale și soliști, elevi ai liceului ; întâlnirea publicului buzoian cu muzicologul Petre Codreanu, directorul Operei Române ; dezbaterea „Muzica — artă militantă”, cu concursul muzicologului Radu Stan și compozitorul Octavian Vernescu ; masa rotundă pe tema

„Folclorul — parte integrantă a culturii noastre socialiste” — la care au participat folcloriștii Vasile Dinu, Elisabeta Moldoveanu-Nistor și Constantin Petriceanu. „Privighetoarea Carpaților” s-a intitulat seara dedicată cîntăreței Florica Cristoforeanu, prezentată de muzicologul Petre Brîncuși, rectorul Conservatorului „C. Porumbescu” din București.

Pe numeroase scene ale Căminelor Culturale, s-au prezentat reușite programe folclorice muzical-coregrafice, țarafuri de muzică populară, virtuozii soliști populari vocali și instrumentiști. De asemenea, s-a desfășurat festivalul — concurs de muzică ușoară, „Cîntecul orașului”.

Am asistat la o interesantă manifestare coral-instrumentală susținută de Corul și orchestra simfonică ale Casei Municipale de cultură din Buzău, dirijate de Paul Niculescu și Tănase Tiberiu și de către Corala „Paul Constantinescu” a Palatului Culturii din Ploiești condusă de Gn. C. Ionescu, manifestare prilejuită de aniversarea a o jumătate de veac de activitate a Casei de Cultură a Municipiului Buzău.

C. RĂSVAN

Craiova

Noile apariții dirijorale sînt destul de rare — și atunci cînd vădesc însemnele talentului autentic ele merită, cu atât mai mult, consemnate. Ne-am bucurat, de aceea, să aflăm la pupitrul Filarmonicii „Oltenia” din Craiova (29 martie), pe tînărul dirijor Aurelian Boniș, un nume mai puțin cunoscut pînă acum iubitorilor de muzică. La acest prim contact, sînt necesare și cîteva sumare date biografice. Născut în 1944, și-a început studiile muzicale sub îndrumarea tatălui său, violoncelistul Iuliu Boniș, care a fost atîta vreme la primul pupitru al partidei violoncelelor la Filarmonica „George Enescu”. La Liceul de muzică nr. 1 din București învață pianul în clasa profesoarei Josette Hirsu, iar apoi la Conservatorul „Ciprian Porumbescu” se bucură de îndrumarea unor muzicieni ca Nicolae Buicliu, Alexandru Pașcanu, Aurel Stroe și Ludovic Baci. Perfecționarea de specialitate, după absolvire s-a făcut la Geneva, unde timp de trei ani a studiat la clasa de dirijat și orchestrație a Conservatorului, sub îndrumarea unor maeștri eminenți, ca Samuel Baud-Bovy și André Marescotti.

Mai important însă, decît asemenea pozitivă „carte de vizită”, este faptul că, la pupitru, Aurelian Boniș dă dovadă, chiar în această fază incipientă a activității sale dirijorale, de autoritate și de acea „priză” la orchestră care constituie premisa absolut indispensabilă a reușitei pe acest tărîm. Are un temperament expansiv și comunicativ, care se concretizează într-o gestică dinamică, cu un efect imediat asupra instrumentiștilor ; *atacurile* obținute au, în consecință,

o captivantă promptitudine și imprimă discursului muzical o anumită plăcută vitalitate și robustețe. Astfel, chiar în condițiile când orchestra a avut de făcut față unor sarcini suplimentare, pregătind concomitent și un concert în deplasare la Turnu Severin, repetițiile s-au desfășurat satisfăcător și exigența manifestată de tânărul dirijor a avut ca rezultat un concert atractiv, primit cu căldură de public și de mulți dintre membrii ansamblului. Fără îndoială, începuturile dirijorale nu sînt ușoare. Orchestrele sînt inclinate să primească cu o oarecare rezervă și neîncredere personajele noi care apar la pupitru, temîndu-se că elementele mediocru înzestrate și pregătite își vor face ucenicia penibilă pe seama muncii irosite a instrumentiștilor. De data aceasta însă, sînt convins că cea mai mare parte a rezervelor s-au „topit” pe drum, pentru că Aurelian Boniș este convins și convingător în ceea ce face, iar faptul că la sfîrșitul concertului mulți dintre orchestranți băteau cu arcușele în pupitre, în semn de apreciere, arăta în modul cel mai concludent că truda depusă pentru sprijinirea debutului craiovean al tînărului dirijor nu fusese în zadar. Fiecare trebuie să se gîndească la propriile începuturi : orice artist a debutat odată !

Am ascultat la început *Rapsodia pentru orchestră* de Mircea Popa, o pitorească însăilare a unor teme cu vădit colorit bănățean (între ele și *Ana Lugojana*), care a culminat către sfîrșit în iureșul ritmic și orchestral menit să stîrnească reacția corespunzătoare din partea auditoriului. Violonista Cornelia Vasile, cunoscută pentru marea sa îndemînare paganiniană, și-a dăruit de astă dată cu farmec talentul *Concertului în La major nr. 5, K. V. 219*, de Mozart, acompaniat cu suplețe și reflexe prompte. În încheiere, simfonia *Din Lumea nouă* de Dvorák, logic construită și gradată în ampla ei desfășurare, mai cu seamă cu savoarea acelor atacuri intempestive și pătimașe care dă ațîta personalitate aspectului ritmic al genialei partituri a maestrului clasic ceh. Bineînțeles, dirijorul mai are de cîștigat în *legato*-ul și cursivitatea gestului, care trebuie să se dezbrace de bruschețea inerentă începutului de carieră ; desigur că puritatea intonațională (— să ne gîndim la solo-ul de corn englez din Dvorák —) și rotunjimea catifelată a sonorităților puteau fi mai bune, din partea orchestrei. Amănuntele de felul acesta nu întunecă însă impresia dominant pozitivă cu care am rămas după

ce am urmărit evoluția convingătoare la pupitru a lui Aurelian Boniș, nici plăcerea reîntîlnirii cu destoinica formație simfonică a Olteniei.

Alfred HOFFMAN

★

Violoncelistul Marcel Spinei și organista Adina-Bianca Pasăre au susținut, în Sala Filarmonicii „Oltenia”, un recital cu integrala sonatelor pentru violoncel și orgă de J. S. Bach.

Marcel Spinei a studiat violoncelul cu Constantin Gogan la Liceul de muzică din Craiova, desăvîrșindu-și educația muzicală la Conservatorul „C. Porumbescu” din București, la clasa profesorului Iuliu Boniș.

Tînărul violoncelist s-a dovedit a fi un tîlmăcitor pasionat al acestei muzici nu lipsite de probleme tehnice. Instrumentul său, avînd un ton consistent a fost inteligent și fin mînuit, dezvăluind sensurile discursului muzical.

Prelucrările motivice și contrastele de expresie au fost scoase în evidență cu grijă și multă sensibilitate. Am desprins din maniera de interpretare a lui Marcel Spinei o frazare fin cizelată, robustețe și strălucire, mergînd spre subtilități în care culorile se îmbină armonice cu tehnica execuției.

Pe tot parcursul dialogului dintre violoncel și orgă s-a vădit un deosebit echilibru al sonorităților, meritul revenindu-i în aceeași măsură partenerii de recital — Adina Bianca Pasăre.

Tînăra interpretă, absolventă a Liceului de muzică din Craiova (unde a avut ca profesori pe Sanda Bîrzu și Ovidiu Gheorghiu — pian) și apoi a Conservatorului „Ciprian Porumbescu” unde a studiat pianul cu Eugenia Ionescu și orga cu Helmut Plattner, a dovedit de timpuriu o probitate profesională remarcabilă, ca și o rară modestie. Tîlmăcirile sale din seara concertului — de o inegalabilă frumusețe — poartă amprenta unui stil personal, profund comunicativ, apărînd ca o confirmare a disponibilităților sale artistice.

Recitalul a fost un bun prilej de a demonstra o dată în plus înalta clasă a școlii noastre de interpretare.

Boris CHELARU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

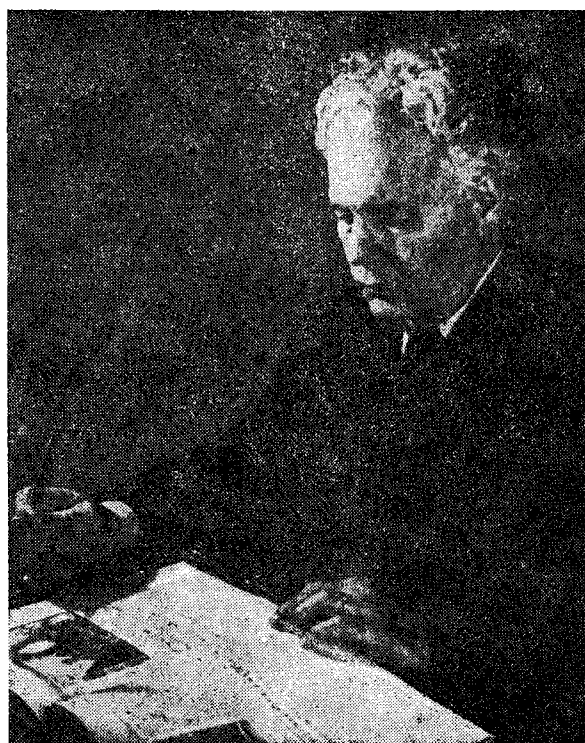
Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

L'oeuvre de George Breazul
et ses significations actuelles *)

par Petre BRĂNCUȘI

Parmi les cimes de la science roumaine, l'oeuvre de George Breazul s'impose par la nouveauté et la profondeur de pensée du savant qu'il a été et dont les contributions révèlent l'apport d'un esprit généreux et cultivé au patrimoine spirituel de la nation. Pour le grand public, de même que pour une partie des musiciens, George Breazul représentait le savant, l'homme d'une culture encyclopédique — il connaissait plusieurs langues anciennes et modernes —, enfin le fondateur d'une des plus remarquables bibliothèques qui, après sa mort, revint par donation à l'Union des Compositeurs de Roumanie. Le renom dont il a joui durant sa vie, pour avoir été l'homme, le pédagogue et le musicologue qu'il a su être, n'a néanmoins pas constitué un stimulant pour des recherches plus approfondies d'une problématique qui l'avait passionné et au service de laquelle il a mis sa vaste érudition, son extraordinaire discipline historique et son infatiga-

*) Idées principales de la thèse de doctorat soutenue à Cluj-Napoca, le 9 novembre 1974.



ble activité de chercheur. Somme toute, on connaît encore assez peu la quantité et la qualité de l'effort déposé en vue d'éclaircir pleinement la raison d'être de ses études, ses fréquents retours sur les mêmes documents, afin de les étudier toujours plus complètement, sa manière de juger, enfin son inquiétude spirituelle par suite de ses nombreuses incertitudes, des multiples obstacles rencontrés.

Avant même que d'entamer et d'accomplir ses études supérieures à Berlin — à l'école de brillants maîtres dont il fut l'émule et dont il devait appliquer l'enseignement en organisant les futures *Archives de Folklore*, le *Musée des instruments de musique* et la *Bibliothèque musicale*, sans oublier que c'est encore à cette source qu'il puisa ses premières aspirations vers une ramification des recherches de psycho-sociologie musicale — domaine où il devait appliquer la méthode historique —, George Breazul avait déjà pressenti les grandes valeurs du folklore roumain, aptes de soutenir la comparaison avec les documents humains les plus authentiques témoignant des caractéristiques spirituelles des habitants de ces contrées. Simple intuition pour commencer, l'élan a cependant été si puissant qu'il lui fit quitter le sillon des occupations purement musicales et l'engagea sur les voies si rarement battues par un seul homme, celles de l'ethnographie, sociologie, psychologie, historiographie, philologie et critique de l'art.

Dans son article „*Relativ la muzica populară românească*“ („Relativement à la musique populaire roumaine“) publié en 1919 dans „*Izvorasul*“ se trouvent formulées ses premières réflexions concernant la recherche et le recueil scientifique de la chanson populaire. A partir de cet article et de ceux qui ont paru dans l'ancienne revue „*Muzica*“, les idées de George Breazul se sont cristallisées dans un manuel méthodologique de l'étude du folklore. Par l'intermédiaire de ce dernier, Breazul aborda le problème si ardu et controversé de l'origine et de la nature de la musique, tout en faisant d'amples et successives incursions dans la psychologie, la sociologie et l'ethnologie. L'étude comparée de la musique enregistré, depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle, de considérables progrès, auxquels vinrent s'ajouter — jusque vers les années '20 — de nouvelles disciplines : l'ethnologie musicale, la psychologie musicale, la sociologie musicale, l'esthétique musicale, etc. En appliquant l'ethnologie et la psychologie musicales, notamment, à l'étude des civilisations considérées se trouver à un stade encore reculé, une nouvelle recherche scientifique est apparue, celle du folklore musical.

Retour de Berlin, où il avait eu l'occasion de connaître de près les nouvelles approches d'étude comparée de la musique, il affirma sa foi inébranlable dans les valeurs supérieures de la spiritualité roumaine, en déterminant en même temps le rôle joué par la musique populaire ou d'inspiration folklorique dans la formation d'une conscience nationale par le soutien permanent des principaux moments d'élan patriotique à l'aide des chansons autochtones (*Patrium Carmen*). Dans ce sens, les sources de ses investigations vont s'amplifier sans cesse, en s'ajoutant celles du domaine de la conception psychologique sur la musique, de

la théorie qui rapporte l'ontogenèse à la philogénèse etc. L'originalité de sa vision doit être recherchée par delà ses multiples tâches et occupations : grâce à lui, le folklore a cessé d'être significatif seulement comme manifestation artistique d'un certain coloris, autrement dit comme un phénomène esthétique singulier, exotique, à même d'acquiescer des styles et des procédés musicaux différents de l'art traditionnel de la composition ; car, pour lui, la chanson populaire représente le document humain le plus authentique, révélateur non seulement du caractère de l'habitant de certaines contrées — dans l'occurrence, roumaines —, mais aussi, en général, des attributs du „génie musical“, de ceux-là mêmes qui constituent le lien universel, la ligne d'horizon unissant les grandes cultures de l'humanité.

La création des *Archives phonogrammiques* représente la première grande réalisation de Breazul, celles-ci s'inscrivant parmi „les premières, sinon la première institution d'Etat consacrée à la mélodie populaire nationale“ — suivant ses propres affirmations de *Patrium Carmen*. Dans ses études dédiées à la musique populaire roumaine il opéra de vastes incursions concernant l'historique du recueil de folklore musical, en commençant par les airs notés au XVII^e siècle et en finissant par celles de ses initiatives et contributions qui tiennent de la sphère d'une recherche folklorique moderne. L'institution nouvellement créée signifia une affirmation implicite de la continuité de certaines préoccupations qu'il ne cessait de promouvoir à un niveau supérieur de conception et d'organisation. Ce qu'il voulait ce n'était pas de simples archives de folklore, sans rapports organiques avec la terre natale, avec l'„idiome“ musical du peuple roumain. Ce souhait il l'énonça dans la célèbre *Schiță a arhivei fonogramice* (Esquisse des archives phonogrammiques), publiée en 1925 et qui constitue un véritable manifeste-programme comprenant de solides arguments en faveur d'un recueil scientifique de la musique populaire roumaine. Subsidièrement, mais dans le même ordre d'idées, il considérait juste de conserver dans ces archives aussi des chansons appartenant aux peuples européens et exotiques, ainsi que des enregistrements à différentes prononciations dialectales en vue des études linguistiques usant de preuves des diverses prononciations étrangères nécessaires aux cours et aux démonstrations musicales.

L'acte de naissance des *Archives phonogrammiques* date de 1927 ; il a pour base les initiatives et la persévérance de Breazul qui élaborait lui-même le profil de la nouvelle institution, son statut de fonctionnement, son organisation. Ces Archives étaient conçues aussi comme un dépôt des réalités sonores roumaines, pouvant même être associées à un musée des instruments et des jouets musicaux. Il énonçait également l'idée d'éditions définitives

des monuments de l'art musical roumain, ce qui représentait à ce moment-là une initiative de dernière heure de la pensée musicologique nationale. De semblables institutions étaient destinées, à son avis, de marquer le passage de la phase institutionnelle primitive à celle d'une organisation dûment réfléchie et solidement fondée des facteurs appelés à constituer la culture musicale nationale.

L'apparition des *Archives* s'accompagna de l'élaboration d'une sorte de guide méthodique strictement nécessaire au recueil du folklore musical à l'aide du phonographe.

De plus, l'institution engagea des rapports avec d'autres organismes d'Etat et des personnes privées, pareillement intéressés dans le recueil et l'étude du folklore, et s'adressa dans le même but aux conservatoires et autres institutions de l'enseignement.

L'action de recueillir la musique populaire commença et se poursuivit, jusqu'à couvrir tout le territoire du pays, ce qui facilita ce coup d'oeil d'ensemble des phénomènes absolument nécessaire. Avec un surplus de précision scientifique, purent ainsi être déterminés les genres de musique folklorique qui, jusqu'alors, avaient échappé aux critères d'une étude systématique. Cette méthode de classification — qui devait, par ailleurs, s'imposer à la pensée musicologique roumaine —, Breazul l'approfondit et, ensuite, la présenta au Congrès international d'éducation musicale de Prague (1936). Elle acquiert tout son sens par rapport aux mobiles psychologiques de la musique populaire, chose manifeste dans les groupes établis en fonction du rôle psychologique et social de celle-là et dont nous citons quelques uns : *berceuse, colinda, noëls (chanson à l'étoile et autres espèces), doïna, hora et hora longue, chanson d'amour, chanson profane, chanson nuptiale, chanson de travail, chanson de la ville, ballade, lamentation, chanson de soldat, chansons et jeux d'enfants.*

Plus que les presque quinze ans qu'activèrent les *Archives phonogrammiques*, George Breazul se consacra à la recherche folklorique, intensifiant à tout moment son travail dans ce sens. C'est là la seconde grande réalisation de sa vie. On lui doit dans ce domaine de remarquables considérations au sujet du concept d'intégration du folklore dans le phénomène général de la culture roumaine. C'est, d'ailleurs, à partir de cela qu'il trace la silhouette du concept d'une pédagogie musicale roumaine, concept qu'il applique en partie dans ses livres de musique et qu'il fait justement tenir du folklore musical. Vers les années '30, il entreprit de sérieuses investigations sur les *colinde*, genre folklorique qui l'attirait par sa valeur historique et esthétique archaïque et qu'il intégrait dans un phénomène musical plus général, pourvu de fonctions formatives et éducatives bien définies par le passé. Au point de vue théorique, il observa dans les

colinde dont l'ambitus est restreint des *réminiscences des anciens trésors mélodiques et dont la comparaison au folklore d'autres peuples nous mènent directement au monde de la théorie des modes, du rythme et du mètre anciens grecs ou médiévaux.* Les mobiles ethniques et sociaux du folklore, les problèmes abordés dans *Patrium Carmen*, l'étude exhaustive de la spécificité du chant individuel et collectif, ses considérations sur la variation régionale du style, sur les différents idiomes musicaux nationaux, sur le rythme musical roumain — *en tant que reflet de la nature physiologique du Roumain* —, sur le profil particulier de la mélodie, tout cela, enfin, il l'aborda à partir de l'intime dépendance de la structure de l'âme du peuple et des occasions qui déterminent les usages artistiques. Car il voyait, dans les croyances, les coutumes, les aspirations du peuple, des traits venant de très loin et établis avec fermeté par l'écoulement du temps, jusqu'à conditionner le devenir historique de la nation roumaine. Aussi, rien des dons naturels du Roumain, rien de sa riche spiritualité, ne demeure étranger à ses manifestations, depuis sa naissance jusqu'à sa mort, depuis la douce chanson qui berce son sommeil tout enfant jusqu'à la lamentation qui le conduira à sa tombe. Dans un domaine aussi séduisant que la création folklorique, George Breazul a entrevu l'une des principales sources de connaissance de la nature du peuple roumain. Ses idées ne font que s'inscrire sur la ligne de très anciennes aspirations, celles de quelques brillantes personnalités qui souhaitèrent à leur peuple d'être connu selon ses dons et ses vertus.

Dans la masse des écrits de Breazul, la fonction psychologique de la chanson populaire occupe une place importante en constituant d'ailleurs un aspect rarement rencontré dans la littérature musicologique de spécialité. Il insiste particulièrement sur les chansons nostalgiques („de dor“), sur celles de tristesse, de joie, sur la *doïna* qui lui semble la forme d'expression la plus authentique et la plus caractéristique de toute la musique populaire roumaine. Munies de fonctions de psychologie populaire spécifique les chansons qui célèbrent l'arrivée du printemps, les berceuses, les chansons qui égaient les veillées, celles — ainsi que les danses — du cérémonial nuptial, enfin les plaintes et les chants funèbres lui apparaissent comme des formes de manifestation artistiques authentiques, au sujet desquelles il affirme qu'en tant que productions artistiques populaires, elles n'ont pas de caractère neutre, n'étant jamais indépendantes des circonstances qui les font naître.

Se détachant entre toutes ses contributions, son travail sur les modes pentatoniques et pré-pentatoniques (*Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și pre-pentatonice*) demeure unique dans la littérature

re musicologique par la nouveauté et la valeur des idées et des concepts qu'il apporte. Ses considérations sur la musique des Thraces, sur les échelles musicales pentatonales et pré-pentatonales, ainsi que sur d'autres aspects du problème, font de Breazul un précurseur de l'ethnomusicologie et du structuralisme génétique. On pourrait croire au premier abord qu'il n'en fut préoccupé que vers la fin de sa vie. Mais, pour celui qui parcourerait attentivement son oeuvre scientifique, il sera bien évident que la problématique du pentatonisme le tourmenta dès la première époque de son activité de chercheur. C'est ce que nous avons pu constater en examinant avec soin les fiches de sa bibliothèque qui prouvent le considérable volume de matériel folklorique roumain et étranger recueilli sur ce thème ; par ailleurs, bon nombre des exemples qu'il a choisis dans le folklore musical roumain ont un ambitus restreint, de structure pentatonale ou pré-pentatonale, dénotant à quel point le problème le préoccupait depuis longtemps. On suppose ainsi que vers le commencement des années 20 la querelle autour du système pentatonique lui était déjà connue : la preuve certaine date de 1924, époque où Curt Sachs découvrait le cadre pentatonique d'une hymne antique, déclenchant de la part de Breazul la déclaration suivante (cf. *Miscarea literară* du 6 décembre 1924) : „...le système pentatonique serait, d'après ses recherches (Curt Sachs — n.n) qui ne font que confirmer les prévisions de Hugo Riemann, le cadre de la gamme aussi dans la musique grecque. Mais, sans doute, Sachs est-il loin de se douter des éléments pentatoniques que contient notre musique populaire !“

Pour l'étude de la musique roumaine, ses conclusions fondées sur la conviction que le système pentatonique existerait dans les couches les plus archaïques de la musique indigène et que les structures oligocordes se retrouveraient dans la chanson populaire roumaine sont de la première importance puisqu'elles poussent la recherche autour de la culture artistique du peuple roumain jusqu'aux époques les plus reculées.

La pensée pédagogique de Breazul découle de sa conviction sur le rôle de l'art en société, sur sa fonction dans l'éducation des masses. Là encore, certains aspects de la philosophie psycho-sociologique de l'art s'imposent, comme par exemple dans les débats concernant la civilisation roumaine contemporaine — issue tardive de l'ancienne thèse promue par Maiorescu sur les „formes sans fondement“ — qui attirent l'attention, au cours des années '30, sur une multitude de facettes inédites du problème, révélées entre autres par George Breazul. On y remarque également l'influence de Kretzschmer et de la pensée herméneutique que celui-ci — tout particulièrement — professait ; non seulement la pédagogie, mais

l'historiographie, la critique musicale, la recherche folklorique s'en ressentent positivement.

Le Congrès international d'éducation musicale de Prague (1936) et la publication de ses livres de musique représentent les sommets de son activité d'éducateur. En partant du problème de l'éducation musicale du public, il arrive, comme de juste, à l'analyse du phénomène de composition qu'il approche soit indépendamment, soit en le corrélant au facteur éducation.

Sa conception sur le rôle éducatif de la musique englobait tous les principes que Platon ou Aristote associaient à la pratique des modes musicaux anciens. Le même idéal d'un individu pleinement harmonisé avec la nation toute entière, animait aussi ses efforts en vue d'une réorganisation de l'enseignement musical : l'art des sons devait faciliter ce développement harmonieux de la personnalité humaine, en s'appuyant précisément sur ces inestimables valeurs contenues dans la tradition artistique indigène ; il devait — en conséquence — continuer de jouer le brillant rôle qu'il avait eu dans le passé : contribuer à la formation et à la consolidation de la conscience nationale et patriotique, tel que, d'ailleurs, de nombreuses études de Breazul le relèvent.

Il envisage le phénomène de l'éducation à partir d'un point de vue historique, ses réflexions acquérant les proportions d'un système culturel associant harmonieusement les méditations de l'esprit avec la métaphore et la poétique des mots. Articles, études, travaux portant sur l'éducation et l'enseignement, conférences à l'Université, conférences à la Radio, concerts éducatifs etc. ne sont qu'un vaste champ d'expression pour des convictions résultées de longues méditations sur le rôle de la musique dans la vie sociale. Le facteur social, il l'applique non seulement à la création musicale proprement dite, mais aussi à l'ensemble de l'éducation. L'étude minutieuse de ses écrits fait ressortir sans équivoque la signification toute politique — dans cet ordre d'idées — de son oeuvre parue à une époque si contradictoire. Elle fouettait en effet l'établissement contemporain des institutions de culture musicale, incapable de satisfaire à la soif de beau du public et, pendant tout l'entre-deux-guerres, attira l'attention sur les vices de fond de ces institutions dont les programmes et les statuts de fonctionnement négligeaient les buts majeurs et immédiats de l'éducation des masses et, surtout, perdaient de vue de promouvoir systématiquement la création musicale roumaine.

La participation de Breazul au dit Congrès de Prague constitua un moment capital de son activité sur le terrain de l'éducation. La presse de son temps ainsi que d'autres documents conservés dans sa bibliothèque perpétuent l'écho éveillé dans tout le monde musical euro-

péen de l'époque par sa conférence au Congrès. Celle-ci, intitulée „*L'éducation musicale en Roumanie*“, faisait valoir les dons musicaux du peuple roumain provenant de couches ancestrales, la tradition déjà constituée d'un enseignement musical en Roumanie, la place et le rôle tenus par la musique dans les écoles, enfin sa propre expérience didactique à la suite d'un contact permanent avec les milieux scolaires. Le tout s'appuyant sur des matériaux dûment fondés. C'est à Prague, au moment de sa conférence, qu'il anticipa sur quelques uns des idées principales de son oeuvre capitale *Patrium Carmen* — qui devait paraître en 1941 —, concernant tout particulièrement l'originalité de la chanson populaire roumaine, sa fonction psychologique, les principes de l'enseignement musical à l'école. Dans ce dernier sens, il met en valeur la qualité de la chanson populaire autochtone comme matière à enseignement, celle-ci étant pour la première fois dans l'histoire de l'enseignement roumain considérée comme autre chose qu'un simple point de départ pour une explication et application possible des théories musicales occidentales. Aussi bien, s'arrête-t-il de manière démonstrative sur certains exemples musicaux qu'il considère significatifs pour le but éducatif poursuivi. De plus, ajoutant à son exposé l'éloquence d'une exposition de matériaux de musique, de photographies, diagrammes coloriés etc., de même que l'attrait d'une chorale d'écolières, l'intérêt et l'admiration de l'assistance furent assurés à ce moment où, par la voix de George Breazul, une conception avancée sur l'éducation musicale faisait son entrée dans l'arène de la musique européenne.

Partiellement, les points de vue exposés à Prague se trouvent à la base de son argumentation concernant sa pensée pédagogique, source de ses livres de musique. En 1931, il adressait à ses collègues de métier une lettre contenant l'exposé de ses principes pédagogiques — nouveaux pour l'époque — et popularisant ces livres. Il y comparait l'école à un grand laboratoire national où pourraient être découverts et sélectionnés les germes de toute nature (y compris musicale) de la production artistique et du développement culturel. En conséquence, l'enseignement musical exige d'être traité en tant que facteur de culture, étant destiné d'avoir une contribution immédiate à la formation et à l'affirmation d'une personnalité humaniste spécifique. L'orientation scientifique et pédagogique vers le mélos populaire roumain aurait donc le mérite de pouvoir régénérer et rajeunir la vie spirituelle et musicale.

En tant que tel, *Cărțile de Muzică* (Livres de Musique) (qu'il élaborait avec N. Saxu et Sabin Drăgoi, à l'exception d'un seul — *Cartea de cîntece pentru clasa a IV-a secundară de băieți și fete* (Livre de Chants pour la IV-e classe secondaire de garçons et fillet-

tes) qui lui appartient en propre, ainsi que la méthode de violon conçue en collaboration avec Maximilian Costin, contiennent des chants et solfèges qui illustrent des motifs tirés du fonds folklorique roumain. La sélection des exemples musicaux, littéraires et figuratifs est opérée en tenant compte aussi d'autres matières d'enseignement; en outre, les auteurs font preuve d'un équilibre logique dans le dosage de la musique universelle qu'ils illustrent, choisissant des modèles de grande beauté. Il convient également de signaler la manière vivement colorée dont ils savent éveiller les suggestions, allumer et féconder l'imagination enfantine, en contribuant ainsi à l'éveil et au développement conséquents des énergies spirituelles sur lesquelles se fonde l'éducation esthétique musicale. Ce sont là les propres termes dont s'exprime George Breazul dans la dite lettre distribuée à ses collègues. Attirant l'attention et retenant l'intérêt du monde musical du pays et de l'étranger par leurs vertus éducatives, didactiques et graphiques, les *Livres de Musique* se sont dès lors imposés comme des ouvrages de base dans l'enseignement musical roumain.

Pour cerner la sphère de ses préoccupations dans le domaine de l'éducation à l'aide de la musique, signalons également l'apport de Breazul à la réforme de l'enseignement de 1928, l'élaboration des programmes analytiques des années '30, ses cycles de concerts et d'émissions radiophoniques visant à l'éducation du goût du public, enfin ses conférences dans le cadre du *Cours d'Encyclopédie et de Pédagogie de la musique*, partiellement reconstituées d'après les notes prises par quelques uns de ses anciens étudiants.

Formant un autre aspect — non moins important et significatif — de son activité, les préoccupations d'ordre historiographique de George Breazul se groupent autour d'un problème fondamental, celui des systèmes tonals archaïques qu'il considère comme la concrétisation de la genèse et du développement de l'art sonore.

Nous aurons l'occasion de voir dans le chapitre suivant de notre exposé comment le Moyen Age avec sa civilisation — investigué par Breazul dans ses étapes successives — mettent en valeur sa méthode dont les composantes s'embranchent vers l'histoire, la philologie, l'ethnologie; comment les documents d'époque et les témoignages conservés depuis l'Antiquité jusqu'au début du XIXe siècle forment grâce à ses intéressantes considérations la matière à consistance d'une longue période historique; enfin, comment le XIXe siècle et notamment le XXe réussissent à lui faire approcher le phénomène artistique contemporain par l'intermédiaire de l'étude appliquée et de la chronique musicale.

Sa connaissance approfondie des informations existantes, son initiative d'investiguer des domaines encore non étudiés, son penchant vers l'étude méticuleuse, le détail et la précision, ses contributions — nées de sa pensée musicologique formée à l'école allemande — ont été à la source d'une synthèse d'un vaste matériel, exprimée dans une image vive et intéressante de la culture musicale nationale. L'étude des sources, l'aire étendue de l'information, la solidité des arguments et des démonstrations, l'apport scientifique de la recherche, le recours à d'autres disciplines (psychologie, sociologie, philologie, philologie comparée notamment) s'agencent graduellement dans une ligne de force unique, qui projette sur l'écran de la pensée roumaine ce fondateur de l'historiographie moderne. Par la maturité et la propre conscience de ses investigations, la recherche historique de Breazul place les préoccupations musicologiques roumaines dans les plus hautes sphères de la modernité.

La spécificité nationale et, notamment, la mise en valeur de cette spécificité constituent le pivot de son activité d'historiographe et de musicologue. Il croyait immuablement en la valeur supérieure de la spiritualité roumaine et mettait l'étude et la réactualisation des us et coutumes de tradition ancestrale au service d'un idéal esthétique clairement formulé. Les arguments et la nature de son patriotisme apparaissent aussi dans son zèle à démontrer la continuité d'une civilisation authentique et de vieille date dans l'espace carpatodanubien, de même qu'à faire revivre les grandes traditions de la composition roumaine en tant que point d'appui pour l'école moderne de composition.

Enchaînant les faits historiques de la vie du peuple roumain — résultat d'une étude minutieuse des sources — il fait entrevoir l'apport créateur de l'histoire de la civilisation musicale roumaine. Dans ce sens, pour la longue période tenant depuis la fin du XVIII^e siècle au moment de l'apparition des personnalités musicales, il tient pour essentiel le rapport d'interférence établi entre l'histoire et le folklore et en vertu duquel il réussit à pénétrer jusque dans les zones les plus reculées des habitants des contrées roumaines, se rendant compte avec acuité des mutations et transformations qui s'y sont passées — plus lentes ou plus rapides, plus ou moins directes ou indirectes, accumulant les montées et les descentes spirituelles —, sans toutefois mettre en danger la continuité et le développement naturel de l'histoire de la civilisation musicale roumaine, depuis sa genèse à nos jours.

La recherche du passé le plus lointain de la musique sur le territoire roumain ne constitue pas, chez Breazul, une raison par elle-même, puisque ses investigations touchent à des domaines multiples et naissent des points de vues scientifiques qu'il énonce avec clairvoyance sur différents aspects du développement de la mu-

sique : modes, rythmique populaire, psychologie musicale des manifestations culturelles ancestrales, etc.

La méthode d'aborder l'évolution de la culture musicale roumaine est indiquée dans l'unique document découvert dans sa bibliothèque — datant de 1958 — et qui comprend le plan réparti par jours et par semaines du Cours d'histoire de la musique de l'année universitaire 1958—1959. Avec certaines omissions — encore inexplicables —, les étapes préconisées demeurent, dans les grandes lignes, encore aujourd'hui, parfaitement valables.

Historien de formation encyclopédiste, Breazul aborde systématiquement le passé reculé, depuis la musique des Thraces qui s'était imposée pendant l'Antiquité et dont l'écho a traversé les âges. En n'évitant aucun des écueils qui jalonnent l'histoire de la civilisation musicale à tout âge de l'humanité, il se penche autant sur les croyances, les légendes et les contes que sur *les chansons qui représentent des survivances d'un merveilleux musical*. Tout en les faisant amplement valoir, Breazul ne perd pas de vue un seul instant d'ordonner ces phénomènes artistiques qui tiennent dans une mesure égale de la spiritualité profane autant que religieuse, en soulignant par ailleurs le syncrétisme de l'art aux temps les plus anciens. La thracité et la romanité sont l'objets de commentaires s'appuyant sur de nombreux documents, depuis les mentions puisées aux plus anciens écrits — ceux de l'Antiquité — jusqu'aux ouvrages du XIX^e et XX^e siècles. Il aborde également — et c'est pour la première fois dans la musicologie roumaine — le problème de la structure technique de la musique antique, des principes d'organisation de la matière sonore ; il déchiffre l'origine du terme *nomos* qui signifie „loi“ mais aussi „modèle mélodique“ ; il formule l'hypothèse d'une espèce particulière de neume, le *neume thrace* à formules caractéristiques transmises par voie orale ; il établit les stades traversés par la musique — systèmes oligocordiques, polycordiques, prépentatoniques et pentatoniques — qu'il ne détache pas et n'isole pas de la chaîne évolutive d'un système musical organique bien agencé. Et qui plus est, d'une incursion dans le domaine des systèmes prépentatoniques et pentatoniques, il arrive à la conclusion — d'ailleurs significative — que *le système heptatonique de la chanson populaire roumaine est, lui aussi, d'origine préchrétienne, au même titre que les oligocordies prépentatoniques et pentatoniques*. C'est dire, par conséquent, qu'il rapporte le système prépentatonique aux systèmes pentatonique, hexacordique et heptatonique. Son commentaire, en marge de ces phénomènes, éclaire des aspects inédits, non abordés avant lui, concernant la genèse de l'art musical, les systèmes sonores, les instruments de musique, les rituels, la présence et le rôle de la musique dans le théâtre, les fêtes et

autres cérémonies ancestrales, des noms de musiciens de cette période.

De l'époque esclavagiste dace il signale des reliques de la civilisation artistique de la domination romaine, superposée sur le fond autochtone, en réalisant la synthèse daco-latine si importante dans le processus de genèse de la musique roumaine.

La période de transition — depuis la musique antique à la musique chrétienne du premier stade de sa formation — constitue un champ d'investigation bien vaste, parmi des ouvrages de références de spécialité. Il est d'avis que *le génie musical dace a fertilisé le chant de culte qu'il a fini par transformer en lui ajoutant des éléments profanes*. Plus tard, la musique byzantine éprouvera des influences absolument normales dues à la pratique populaire, ce qui entraînera l'adaptation des chants religieux byzantins au tempérament et à la langue des habitants de ces contrées, l'implantation de suggestions rythmiques et mélodiques, le maintien d'une certaine allure désinvolte du chant et surtout de l'esprit d'improvisation. Le IV^e siècle de l'ère actuelle est mentionné à travers l'oeuvre de Nicéta de Rémésiana — *De psalmodiae bono* —, l'un des premiers traités de littérature musicologique et hymnologique dû, ainsi que la fameuse hymne *Te-Deum laudamus*, à cet évêque des Daces ; il n'omet pas d'attirer l'attention sur une ordonnance particulière des mots qui s'approche de certains types de versification populaire roumaine.

Breazul est aussi le fondateur d'une véritable philologie musicale roumaine, *renaissant des transformations sémantiques les plus profondes subies par le courant gréco-latin et slave lorsqu'ils se superposaient à la civilisation locale*. C'est au moyen de cette philologie musicale qu'il établit le trait d'union entre l'époque de l'ethnogenèse de la musique roumaine et les siècles ultérieurs, jusque vers la moitié du XIX^e siècle. Des anciens écrits, étrangers ou roumains, aussi bien que des mentions trouvées dans les chroniqueurs il élabore un glossaire de termes musicaux. Il souligne le vocabulaire musical roumain ancien, du fond gréco-latin, qu'il soit hérité ou simplement transmis par l'intermédiaire d'autres langues. Il signale l'apport slave à la formation et au développement du lexique musical roumain et s'occupe des particularités dialectales du vocabulaire musical d'Olténie etc. Il groupe les mentions concernant les instruments de musique dans les quatre catégories suivantes :

- a) la Bible et les livres religieux de rituel ;
- b) la musique turque ;
- c) la musique roumaine ancienne ;
- d) la musique allemande.

Les écrits ultérieurs lui font affirmer que l'ancien fond gréco-latin était mêlé d'influences slavo-byzantines et turco-arabes.

La civilisation musicale du Moyen Age est suivie chronologiquement, en faisant valoir l'intérêt des oeuvres anonymes en tant que facteur fondamental d'une sensibilité authentiquement roumaine, de caractère particulier. Il souligne la persistance des coutumes antiques reliées aux fêtes de l'année, aux pratiques agraires, aux circonstances familiales et il attire l'attention sur certains aspects significatifs de la littérature orale des rhapsodes, sur l'apparition de la chanson de caractère social, de la ballade ou de la chanson ancestrale. Il consigne cette exception caractéristique qu'est le *Patrium Carmen* qui exprime l'idée de chanson populaire, de chanson de la nation. En se référant à l'entrée solennelle de Michel le Brave à Alba Iulia aux sons de la musique nationale, il s'attarde sur les pratiques artistiques des milieux de Cour mentionnées dans les documents de l'époque. Il n'ignore pas non plus la musique religieuse qu'il commente également en accordant une place de choix à l'école musicale du monastère de Putna.

Pour le XVII^e siècle, il traite de la diffusion à travers plusieurs pays d'Europe des airs de danse roumains et il se penche sur l'oeuvre de Caïoni, sur le *Codex Victoris*, le *Wallachisch-Ballet* de Daniel Speer, sur l'une des sources les plus sûres de ce siècle, à savoir les notes de Paul d'Alep concernant les voyages du Patriarche Macaire dans les Principautés Roumaines.

Il fait débiter le XVII^e siècle par *O seamă de cuvinte* („Une série de mots“) du chroniqueur Ion Neculce et passe ensuite à l'oeuvre impressionnante de Démètre Cantemir, le célèbre érudit qu'il apprécie comme *l'homme d'une formation culturelle dépassant considérablement tout ce que les Roumains auraient pu espérer de mieux à l'époque*. F. J. Sulzer est, lui aussi, l'objet d'une ample analyse, qui envisage l'oeuvre en trois volumes de ce voyageur autrichien (*L'histoire de la Dacie transalpine*) regorgeant d'informations sérieuses sur les pratiques musicales roumaines. Les dix airs roumains notés par Sulzer retiennent l'attention de Breazul qui les a publiés dans son *Patrium Carmen*.

Parmi les manuscrits découverts dans sa bibliothèque, il en est un qui contient ses commentaires en marge du „Rapport sur les Roumains en général et sur l'Olténie en particulier“ (1718—1730), rédigé par un officier de l'armée autrichienne frappé par certaines particularités musicales de cette zone géographique périphérique, auxquelles s'ajoutent des informations du même rapporteur sur les danses, les instruments musicaux etc.

S'occupant également de la musique de Transylvanie, les écrits de Breazul publiés dans „*Acțiunea*“ (1942) sont édifiants sous cet aspect, attendu qu'ils traitent des relations qui existaient jadis entre la vie musicale de Valachie et celle de Transylvanie.

Des données nouvelles complètent ce XVIII^e siècle relativement aux rapports musicaux roumano-russes, à la musique psaltique, à l'apparition du chant choral au monastère de Neamtz en Moldavie, à la pénétration des formes et des genres de la musique occidentale, ainsi qu'au folklore urbain promu notamment par les laoutars.

L'apparition de l'école nationale de composition est présentée comme un phénomène de grande portée dans l'évolution de la civilisation musicale roumaine. D'ailleurs, pour le XIX^e siècle en général, son activité d'historien est remarquable. Rien ne lui échappe : rapports entre la poésie, la littérature, le théâtre et la musique ; activité des institutions musicales ; compositions des prédécesseurs ; réformes de la musique religieuse ; nouvelles coordonnées de l'enseignement musical ; premiers recueils de folklore ; vie artistique en général, vie musicale et vie de théâtre surtout ; dialogues permanents avec les grands moments de l'époque par l'intermédiaire de la musique qui lui apparaît — à ce moment de l'histoire musicale roumaine — traversée d'un souffle pathétique d'affirmation nationale. Les premières dizaines d'années du XIX^e siècle sont signalées pour la persistance, parfois même prégnante, des formes artistiques orientales. En parallèle, l'ouverture vers l'école musicale occidentale, occasion pour une confrontation des courants et opinions aussi animée qu'intéressante. Au carrefour de ces tendances contradictoires, Breazul situe le phénomène musical national qui s'affirme pleinement dès les premières décennies du XIX^e siècle, comme par exemple le moment C. D. Aricescu avec les chansons révolutionnaires du temps de l'insurrection de Tudor Vladimirescu, demeurées dans la conscience nationale des successeurs. Les chansons patriotiques elles aussi sont présentées comme des éléments de musique fondamentaux dont naîtront les trois chansons („*L'appel des Moldaves en 1848*“, „*Réveille-toi, Roumain*“, „*La Hora de l'Union*“) qui, selon Breazul, consacrent l'unité de langue, de coutumes, croyances, aspirations et conscience du peuple roumain. Les études dédiées aux personnalités de marque de la vie musicale au XIX^e siècle démontrent l'appétit du langage musical roumain à devenir un véritable idiome particulier avec de grandes possibilités d'affirmation dans le concert de la musique européenne. De là, découle „l'idée d'un style de musique roumaine“ qu'il étend, jusqu'à saturation, sur tous les genres de création musicale. Il détache également des particularités spécifiques chez Ciprian Porumbescu, George Stephănescu, Iacob Mureșianu, Gavriil Musicescu, Eusebie Mandicevski, Eduard Caudella etc., particularités qui l'aident à brosser le futur tableau de la musique roumaine. La musicologie roumaine ne saurait ne pas mettre à profit les jugements de valeur qu'il a émis et sa clairvoyance dans la perspective des phénomènes musicaux déchiffrés.

L'évolution spectaculaire de la création musicale des premières décennies du XX^e siècle rapproche l'optique de Breazul d'une appréciation lucide des phénomènes contemporains. En théorie, trois échelons évolutifs sont à distinguer dans l'abord du problème de la création musicale : la fin des années '20 lorsqu'il écrit des chroniques et des articles ; début des années '40 lorsqu'il élabore son étude fondamentale de *Patrium Carmen* intitulée *La Création* et ses derniers dix ans d'existence lorsqu'il se montre particulièrement soucieux de l'évolution de la création musicale roumaine. Au point de vue de la méthodologie, on distingue deux directions de développement : a) *la direction qui dérive des idéals poursuivis par l'histoire universelle de la musique* et b) *la direction qui affirme catégoriquement et consciemment ... le caractère roumain.* La seconde devient comme un pivot spirituel auquel ne manquera pas de s'ancrer la réalité culturelle. Selon lui, la danse paysanne, la chanson populaire et la musique religieuse déterminent le caractère social et national de la musique. Le processus philogénétique du devenir musical roumain est vérifié en parallèle avec l'apparition et le développement d'autres écoles de composition. Il est loin de confondre l'affirmation du caractère spécifique national avec certaine minauderie maniérée, avec une mode passagère ou une allure provinciale, parce que chez lui l'assimilation créatrice de la chanson populaire équivaut à vivre effectivement la spécificité spirituelle, l'intériorité psychique (comme il dit). Mais, la séparation qu'il établit entre les deux directions n'est pas restrictive. Ses formulations sont suffisamment nuancées, sans que manquent non plus ces précisions en vertu desquelles les deux courants peuvent se retrouver chez un même compositeur.

L'oeuvre des compositeurs les plus remarquables de la première moitié du siècle est jugée — au point de vue de l'idée et du contenu émotionnel — à la lumière des principes de l'école nationale de composition, mais il arrive souvent d'y trouver de nombreuses ouvertures vers le monde de la musique européenne, George Breazul étant toujours au courant de tout ce qui s'expérimentait à son époque.

Son activité de critique de l'art nous le montre dominé par le rythme du sentiment historique, par le caractère militant de ses exhortations à promouvoir la création nationale et les interprètes roumains, à former le goût du public. Les auditions organisées par la Société des Compositeurs roumains occupent une place de choix dans sa chronique, celles-ci étant devenues de véritables réunions d'affirmation des possibilités d'une création musicale nationale, en dépit des difficultés d'ordre social ou local. Ses interventions s'intègrent avec intelligence et modération dans le processus général de la culture, des connaissances humaines, sans jamais se départir pourtant du souci de définir avant tout les caractères spécifiques du phéno-

mène national. Sa chronique est loin d'être une plate-forme d'où, avec satisfaction, il émettrait uniquement ses points de vue manifestement extrémistes. Son activité critique reste sous le signe des jugements de valeur, de la souplesse dans la réception de l'oeuvre artistique, dans l'acceptation de l'interprétation. Aussi, face à face avec le genre de création et d'interprétation qu'il envisageait et qu'il ne cessait de promouvoir, sa chronique ne démontre que mieux sa clairvoyance ; c'est celle d'un auteur qui s'est efforcé de tracer les lignes de force d'un paysage artistique configuré de manière diverse à son époque, à écarter la rigidité qui, plus d'une fois, risque d'ossifier les principes de création et d'interprétation.

★

L'oeuvre de George Breazul équivaut avec un acte de création qui nous révèle l'apport au patrimoine continental d'une vaste culture animée d'un souffle généreux. Sa personnalité et son crédo représentent un exemple pour la pensée critique et musicologique roumaine sous l'aspect de la rigueur, de la probité, de la valeur scientifique et documentaire, de l'affirmation des traits permanents d'une culture musicale nationale dans le contexte d'une évolution contradictoire de l'art sonore. Des lignes directrices de synthèse — déterminées par son aspiration à élever la musicologie roumaine à un niveau de pensée et d'universalité qui les rapproche de celles d'Enesco — se détachent distinctement entre sa propre pensée liée à sa terre natale mais formée à l'école allemande, entre son tempérament enthousiaste et combattif mais porté vers l'étude minutieuse, le détail méticuleux et la plus sévère précision. Jusqu'à lui, on le sait, la musicologie roumaine avait eu un caractère d'improvisation, moins rigide et moins discipliné au point de vue scientifique. Ses connaissances solides en toutes choses, l'investigation de domaines encore non abordés et ses contributions déterminent l'accumulation de vastes matériaux documentaires exprimant de manière vive et pleine d'intérêt scientifique l'ensemble d'une pensée musicale nationale. C'est pourquoi, nous le répétons, sa recherche historique place les préoccupations musicologiques roumaines à un niveau de maturité.

Ses arguments et la nature de son patriotisme, en tant que „savant de la musique“ pourraient être résumés de la sorte : sa foi dans les valeurs supérieures de la spiritualité du peuple roumain ; sa certitude qu'un retour „à la mélodie nationale“ ferait acquérir à la création musicale roumaine un timbre distinct dans le concert universel ; l'étude et la réactualisation des coutumes ancestrales en les mettant au service d'un idéal esthétique ; l'orientation nationale qu'il imprime à la pensée musicologique roumaine, liée par ailleurs à d'autres tendances de l'entre-deux-guerres, destinée à faire valoir ce qu'il y a de mieux, de

plus authentique et de plus hautement expressif dans la spiritualité de la nation ; la musique, la vie musicale, étudiées de telle sorte afin d'en faire une preuve de l'ancienneté du peuple roumain, de son origine daco-latine ; la mise en valeur du rôle de la musique paysanne ou d'inspiration folklorique dans la cristallisation d'une conscience nationale aux moments d'essor patriotique ; l'influence de la nature du peuple roumain sur le chant byzantin et psalmodique ; l'actualisation des traditions de composition roumaines en tant que points d'appui fermes pour une école moderne de composition etc.

L'oeuvre et la pensée de Breazul s'abreuvent à la source même où se produit son identification avec l'idée nationale qu'il a toujours servi avec zèle et dévotion. Loin d'être seulement le bibliographe penché assidûment sur le document qu'il expurge, Breazul, tempérament fougueux mais rigoureux, déploie une activité militante de critique — par opposition à celle du savant —, considérant qu'il y a en cela une dimension absolument indispensable à l'historien pour ne pas se détacher de ce qui est „vivant“ autour de lui. Parmi les modalités du chroniqueur, détachons : sa prédilection pour la polémique, née de la sincérité avec laquelle il savait dire son mot sur les aspects négatifs qu'il crayonnait, sans ménager rien ni personne ; son style animé et coloré, allant jusqu'à une certaine violence du verbe, caractéristiques qui se retrouvent aussi dans ses exposés purement historiques. Comme pédagogue, il envisageait l'enseignement musical comme un problème national, ne marchandant guère ses efforts pour faire de la musique une force animatrice, un moyen d'éducation du public.

Tout ce que nous venons de dire jusqu'à présent est insuffisant, sans doute, pour faire connaître à fond le grand intérêt scientifique de son oeuvre, son courage, son apostolat. Ses articles, études, essais, initiatives demeurent un champ encore fruste, offert à la méditation, à l'investigation, un terrain riche en questions, avide de réponses possibles. C'est l'oeuvre d'un être totalement engagé dans son époque, constituant un véritable prototype humain.

Les réponses possibles de l'avenir viendront, espérons-le, compléter l'image de celui qui affirmait :

„De ces fulgurations de musique ancestrale que nous découvrons jusque de nos jours dans la conscience du Roumain, après avoir traversé des siècles de transformations, a pris forme, avec le temps, l'âme musicale du peuple, authentique, caractéristique, témoignage vivant et concluant de notre être, de notre génie, de nos aspirations...“

(en français par Colette **GHIMPETEANU**)

CUPRINSUL

20 DE ANI DE LA MOARTEA LUI GEORGE ENESCU

ZENO VANCEA

Caracterul umanist al creației lui George Enescu 1

DUMITRU BUGHICI

Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot op. 15 de George Enescu 5

THEODOR BALAN

Enescu desenator 15

LUMINIȚA VARTOLOMEI

Lucrări de George Enescu pe disc 16

GRIGORE CONSTANTINESCU

„George Enescu” de Romeo Drăghici 17

★

GHEORGHE FIRCA

Dimitrie Cuclin la 90 de ani 18

VIAȚA MUZICALĂ

SEMNEAZĂ :

Edgar Elian, Costin Cazaban, Iosif Sava, Alfred Hoffman, Dumitru Avakian, Grigore Constantinescu, Mihaela Marinescu, Dan Buciu, Constantin Răsvan, Dumitru D. Bottez, Romeo Alexandrescu, Boris Chelaru 20

SOMMAIRE

À L'OCCASION DES VINGT ANNÉES DEPUIS LA MORT DE GEORGE ENESCU

ZENO VANCEA

Le caractère humaniste de l'oeuvre de George Enesco 1

DUMITRU BUGHICI

Sept chansons sur des vers de Clément Marot op. 15 de George Enesco 5

THEODOR BALAN

Enescu dessinateur 15

LUMINIȚA VARTOLOMEI

Ouvrages d'Enesco gravés sur disque 16

GRIGORE CONSTANTINESCU

„George Enescu” par Romeo Drăghici 17

★

GHEORGHE FIRCA

Dimitrie Cuclin à 90 ans 18

LA VIE MUSICALE

SIGNENT :

Edgar Elian, Costin Cazaban, Iosif Sava, Alfred Hoffman, Dumitru Avakian, Grigore Constantinescu, Mihaela Marinescu, Dan Buciu, Constantin Răsvan, Dumitru D. Bottez, Romeo Alexandrescu, Boris Chelaru 20

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

PETRE BRĂNCUȘI

L'oeuvre de George Breazul et ses significations actuelles 40
(en français par Colette Ghimpețeanu)