

CUPRINSUL

GEORGE GRIGORIU (muzica); AUREL STORIN (versurile) Poporul — Ceaușescu — România (planșă)	
NICOLAE CĂLINOIU	
Obiective actuale și de perspectivă ale creației și vieții muzicale	1
Premiile Uniunii Compozitorilor pe anii 1972—1973	3
Concursul de cîntece pentru metalurgiști	4
Premiile Concursului Radioteleviziunii „Omagiu făuritorilor socialismului”	4
1975 — ANUL INTERNAȚIONAL AL FEMEII	
GEORGE SBĂRCEA	
Femeia în arta muzicii	5
FELICIA DONCEANU	
Sub steagurile țării (pe planșă)	
CREAȚII	
LUMINIȚA VARTOLOMEI	
Ciclul de lieduri „Pro Pace” de Carmen Petra Basacopol	7
GEORGE SBĂRCEA	
Cîntece pentru tineret	9
GRIGORE CONSTANTINESCU	
„Oedip” de George Enescu la Stockholm	10
TITUS MOISESCU	
Lucrări inedite de George Enescu	11
GR. BĂRGĂUANU și DRAGOȘ TĂNĂSESCU	
O înregistrare inedită a lui Dinu Lipatti : „Concertul pentru pian și orchestră în re minor de J. S. Bach”	15
CREAȚIA PENTRU FANFARA ÎN ACTUALITATE	
DUMITRU EREMIA	
Cîteva probleme și realizări ale genului	18
ION PELEARCĂ	
Uvertura „Porțile de Fier” de Savel Horceag	19
★	
ZENO VANCEA	
În memoria prof. dr. Erich Schenk	22
GEORGE SBĂRCEA	
150 de ani de la nașterea lui Johann Strauss	24
VIAȚA MUZICALĂ	
Semnează : <i>Petre Codreanu, Alfred Hoffman, Edgar Elian, Iosif Sava, Alexandru Popa, Titus Moiescu, Romeo Alexandrescu, Grigore Constantinescu, Mihaela Marinescu, Eugen Vicos</i>	
DE PESTE HOTARE	
GRIGORE CONSTANTINESCU	
Note de călătorie — SUEDEA	37
PREZENȚE	
GEORGE SBĂRCEA	
Baritonul Dan Iordăchescu	38

SOMMAIRE

GEORGE GRIGORIU (la musique); AUREL STORIN (les vers) Le peuple — Ceaușescu — la Roumanie (planche)	
NICOLAE CĂLINOIU	
Objectifs actuels et en perspective de la création et de la vie musicale	1
Prix de l'Union des Compositeurs pour 1972—1973	3
Concours de chansons des métallurgistes	4
Prix du Concours de la RTV „Hommage aux créateurs du socialisme”	4
GEORGE SBĂRCEA	
La femme dans la musique	5
FELICIA DONCEANU	
Sous l'étendard de la patrie (sur planche)	
O E U V R E S	
LUMINIȚA VARTOLOMEI	
„Pro Pace” — cycle de lieds de Carmen Petra-Basacopol	7
GEORGE SBĂRCEA	
Chansons pour la jeunesse	9
GRIGORE CONSTANTINESCU	
„Oedipe” de Georges Enesco à Stockholm	10
TITUS MOISESCU	
Oeuvres inédites de Georges Enesco	11
GR. BĂRGĂUANU et DRAGOȘ TĂNĂSESCU	
Un enregistrement inédit de Dinu Lipatti : „Le Concerto pour piano et orchestre en ré mineur de J. S. Bach”	15
LA MUSIQUE POUR FANFARE DANS L'ACTUALITE	
DUMITRU EREMIA	
Quelques problèmes et réalisation du genre	18
ION PELEARCĂ	
L'Ouverture „Les Portes de Fer” de Savel Horceag	19
★	
ZENO VANCEA	
In memoria au prof. Dr. Erich Schenk	22
GEORGE SBĂRCEA	
150 ans depuis la naissance de Johann Strauss	24
LA VIE MUSICALE	
Signent : <i>PETRE CODREANU, ALFRED HOFFMAN, EDGAR ELIAN, IOSIF SAVA, ALEXANDRU POPA, TITUS MOISESCU, ROMEO ALEXANDRESCU, GRIGORE CONSTANTINESCU, MIHAELA MARINESCU, EUGEN VICOS</i>	
LA VIE MUSICALE À L'ÉTRANGER	
GRIGORE CONSTANTINESCU	
Notes de voyage — SUEDE	37
PRÉSENCES	
GEORGE SBĂRCEA	
Le baryton Dan Iordăchescu	38
NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE	
WILHELM BERGER	
Enesco et la Symphonie (fin) (en français par Colette Ghimpețeanu)	39



JURĂMÎNTUL PREȘEDINTELUI REPUBLICII

„Jur să slujesc cu credință patria, să acționez cu fermitate pentru apărarea independenței, suveranității și integrității țării, pentru bunăstarea și fericirea întregului popor, pentru edificarea socialismului și comunismului în Republica Socialistă România !

Jur să respect și să apăr Constituția și legile țării, să fac totul pentru aplicarea consecventă a principiilor democrației socialiste, pentru afirmarea în viața societății a normelor eticii și echității socialiste !

Jur să promovez neabătut politica externă de prietenie și alianță cu toate țările socialiste, de colaborare cu toate națiunile lumii, fără deosebire de orînduire socială, pe baza deplinei egalități în drepturi, de solidaritate cu forțele revoluționare, progresiste de pretutindeni, de pace și prietenie între popoare !

Jur că îmi voi face întotdeauna datoria cu cinste și devotament pentru strălucirea și măreția națiunii noastre socialiste, a Republicii Socialiste România !”

POPORUL - CEAUȘESCU - ROMÂNIA

Versurile de AUREL STORIN

Muzica de GEORGE GRIGORIU

Aranjament coral SERGIU SARCHIZOV

Solemn *mf*

S. A. *mf*

T. *mf*

B. *mf*

1. Din vea-curi a lup-tat a-ceas-tă ță - ră și fi - ii ei de vea-curi au vi -
vem în frun-tea noas-tră-un fiual ță - rii, Cel mai iu-bit și cel mai as-cul -

sat A - ceas-tă mi - nu - na - tă pri-mă - va - ră Pe ca - re o tră-im în-flă-că -
tat, Ce-n lu - me, pî - nă - n de - păr - ta - rea ză - rii, E pre - țu - it de oa - meni și - sti -

f *mf*

rat. Noi Îm - pli - nim tot ce - au vi - sat stră - bu - nii și du - cem mai de - par - te vi - sul
mat. Și - a ces - te trei cu - vin - te mi - nu - na - te, Cu vin - te dem - ne ca un tri - co -

rat. Noi Îm - pli - nim tot ce - au vi - sat stră - bu - nii și du - cem mai de - par - te vi - sul
mat. Și - a ces - te trei cu - vin - te mi - nu - na - te, Cu vin - te dem - ne ca un tri - co -

Obiective actuale și de perspectivă ale creației și vieții muzicale

de Nicolae CĂLINOIU

Urmărind continua îmbogățire a repertoriului instituțiilor muzicale de spectacol și concert, în lumina exigențelor preconizate de documentele de partid, s-a acordat o atenție sporită contactului permanent cu Uniunea Compozitorilor în vederea realizării unor lucrări care, prin conținutul și valoarea lor artistică, să contribuie într-o mai mare măsură la îndeplinirea sarcinilor actuale de educare și formare a omului nou. Un loc important l-a ocupat creația dedicată celei de a XXX-a aniversări a Eliberării României de sub dominația fascistă și celui de al XI-lea Congres al Partidului Comunist Român.

În acest scop s-au luat din vreme o serie de măsuri pentru a stimula apariția de noi lucrări în domeniul operei, baletului, operetei, lucrări simfonice și vocal-simfonice, muzică corală și ușoară; au avut loc unele discuții și întâlniri de lucru cu compozitori, cu libretiști și poeți în vederea stabilirii temelor de importanță deosebită, perfectării libretelor și scenariilor, eșalonării eforturilor în așa fel ca un număr cât mai mare din noile creații să poată fi prezentate în premieră în cursul anului jubiliar 1974.

Dintre lucrările create menționăm operele: *Bălcescu* de Cornel Trăilescu, *Poesis* și *Vlad Tepeș* de Gh. Dumitrescu, *Doamna Chiajna* de Nicolae Buicliu, *Trepte ale istoriei* de Mihai Moldovan, *Cartea cu Apolodor* — operă pentru copii de Ștefan Niculescu, *Dreptul la dragoste* de Teodor Bratu; baletele: *Văpaia* de Mircea Chiriac, *Chemarea* de Tiberiu Olah; operetele *Rodica* de Norbert Petri și Dan Stănescu, *Răspîntia* de Florin Comișel, *Valurile Dunării* de George Grigoriu, care alături de alte lucrări de operă, operetă și balet scrise în anii din urmă au contribuit la îmbogățirea repertoriului operelor și teatrelor muzicale.

În genul simfonic, vocal-simfonic și al muzicii de cameră s-au creat de asemenea numeroase lucrări care — prin conținutul și realizarea lor artistică — vădesc aportul compozitorilor la investigarea mai bogată și mai variată a unor obiective tematice, sugerate de programul partidului nostru.

S-au creat, de asemenea, numeroase lucrări corale și de masă, lucrări pentru soliști vocali și instrumentali, muzică ușoară și piese pentru fanfare.

Rezultatele obținute pe planul creației s-au reflectat pozitiv în planurile repertoriale, atît sub raportul eficienței educative cît și al calității artistice.

Operele și teatrele muzicale au continuat să acorde o atenție sporită creației românești. Astfel, în stagiunea 1974—1975 sînt programate 24 de premiere (dintre care 13 vor fi în premieră absolută — 5 opere, 3 operete și 5 balete), ceea ce reprezintă aproape 50% din totalul premierelor incluse în repertoriul operelor și teatrelor muzicale pentru această stagiune.

Filarmonicile prezintă un repertoriu divers, în care creația originală ocupă un rol important. În stagiunea actuală, din totalul numărului de execuții, 536 vor fi execuții de muzică românească, ceea ce asigură prezența, în medie, a unei lucrări autohtone în fiecare concert simfonic. Numărul execuțiilor cu lucrări românești în primă audiție locală sau absolută (302), a depășit pe cel al reluărilor (234), ca urmare a rezultatelor obținute pe planul creației muzicale cît și al efortului depus de instituțiile artistice pentru continua înnoire și diversificare a programelor simfonice.

Repertoriul de muzică universală al Operelor și Teatrelor Muzicale, simfonic și cameral, cuprinde, ca și în alți ani, lucrările de bază — preclasice, clasice, romantice și contemporane — necesare procesului de educație muzicală. Un loc important în repertoriu îl ocupă lucrările compozitorilor din țările socialiste (150) pentru care filarmonicile vădesc un interes susținut.

Deși s-au remarcat o serie de rezultate pozitive pe planul creației muzicale, trebuie să arătăm că unele din lucrările avizate de Uniunea Compozitorilor, acceptate și programate în repertoriu, au avut un nivel scăzut. Au existat, de asemenea, unele deficiențe în orien-

tarea unor spectacole de operă și balet, care n-au fost sesizate decît în faze avansate sau chiar după premieră.

Față de aceste neajunsuri, ca și altele, este necesară o continuă îmbunătățire a activității noastre, în vederea creșterii calității artistice a spectacolelor și concertelor, atît în ce privește concepția de realizare, cît și nivelul de interpretare.

Pentru creșterea eficienței educative a instituțiilor muzicale de spectacole și concerte, este necesară organizarea unui număr sporit de manifestări artistice de o mai largă accesibilitate, în forme cît mai variate și atractive, atît la sediu cît și în întreprinderi, școli, universități, în centre muncitorești și alte localități care nu dispun de unități profesioniste proprii.

Vom continua și în acest an să sprijinim festivalurile care au loc pe plan județean, cum sînt: „Toamna muzicală clujeană“, „Festivalul muzicii de cameră“ de la Brașov, „Zilele muzicale țîrgumureșene“, „Timișoara muzicală“, „Pontica“ etc. — o atenție deosebită acordînd organizării și desfășurării Concursului național de muzică ușoară de la Mamaia.

Continuăm de asemenea să acordăm atenție promovării tinerelor cadre de interpreți și dirijori, prin programarea lor în concerte (aproximativ 80 în stagiune) și pregătirea în vederea participării la concursuri internaționale, colaborîndu-se în acest scop și cu instituturile de învățămînt artistic superior. În anul 1974 am obținut 28 de premii și 5 mențiuni la concursuri internaționale muzicale de prestigiu, țara noastră ocupînd unul din primele locuri în statisticile internaționale.

Se poate aprecia că creația noastră muzicală din ultimii ani a căpătat o înfățișare tot mai bogată în conținut și mai variată sub aspectul mijloacelor de expresie. Cei mai mulți dintre compozitori, cu preocupări stilistice diverse, și-au consacrat eforturile pentru realizarea unor lucrări în care să surprindă înaltele trăsături morale ale poporului nostru, bogata sa tradiție de cultură națională, patriotismul și umanismul socialist. Alături de compozitorii vîrstnici și de cei care au ajuns la maturitate, își afirmă talentul creator un număr însemnat de reprezentanți ai tinerelor generații. Bogatul profil spiritual al omului nou, elanul cu care întregul nostru popor participă la opera de desăvîrșire a construcției socialismului, caracterul robust, optimist, generozitatea simțirii sînt trăsături evidente în multe din lucrările valoroase realizate în ultimii ani.

În planul de activitate al Consiliului Culturii și Educației Socialiste pe anul 1975 este înscrisă ca obiectiv fundamental necesitatea stimulării în continuare a creației muzicale, în scopul realizării unor noi lucrări valoroase, cu caracte-

ter militant, revoluționar, inspirate din viața și munca poporului, din idealurile socialismului și comunismului, din realitățile sociale și naționale ale țării noastre, opere care să înfățișeze cît mai veridic realizările și preocupările actuale ale maselor largi populare, să contribuie la dezvoltarea conștiinței socialiste, la lărgirea orizontului de cultură al acestora, să însuflețească masele în activitatea lor neobosită, de înfăptuire a Programului partidului, contribuind astfel la progresul general al societății noastre. Totodată, se prevede îmbunătățirea continuă a activității în domeniul criticii, situarea ei fermă pe principiile ideologice, politice și estetice ale partidului; promovarea și dezvoltarea unui climat propice unor ample debateri teoretice, afirmării spiritului critic, obiectiv în aprecierea valorilor artistice autentice și respingerea nonvalorilor; creșterea rolului criticii și a responsabilității criticilor în orientarea realistă a creației, în stimularea legăturii artei cu viața.

În acest spirit de exigență, deopotrivă profesională—artistică și politică—cetățenească, de înțelegere profundă a rolului și sarcinilor ce ne revin în ansamblul societății noastre actuale ca muzicieni, trebuie să trecem de îndată la elaborarea — de comun acord așa cum am procedat și în trecut, a unui plan de creație care, fără a îngradi inițiativa creatorilor, să fixeze, pentru o nouă perioadă de timp principalele obiective pe care ni le propunem să le realizăm pe linia creației muzicale. Avem în vedere în primul rînd realizarea unor lucrări valoroase, inspirate din universul de gîndire și simțire al constructorilor socialismului, care să exprime în forme artistice elevate, aspirațiile oamenilor muncii, elanul lor constructiv, sensibilitatea aleasă și optimismul caracteristic poporului nostru. De asemenea, va trebui să avem în atenție realizarea unor lucrări dedicate unor aniversări și evenimente importante din viața poporului nostru cum sînt:

- 1975 — 375 ani de la Unirea țărilor române sub domnia lui Mihai Viteazul; 30 de ani de la Victoria asupra fascismului.
- 1977 — 100 de ani de la cucerirea independenței de stat a României; 30 de ani de la proclamarea Republicii; 70 de ani de la răscoalele țărănești din 1907.
- 1978 — 60 de ani de la desăvîrșirea unității naționale; 130 de ani de la revoluția de la 1848.
- 1979 — 120 de ani de la Unirea Principatelor; 50 de ani de la greva minierilor din Valea Jiului.
- 1980 — 250 de ani de la nașterea lui Horia; 40 de ani de la prăbușirea Doftanei.

Am enunțat aceste date calendaristice, pînă în 1980, avînd în vedere că pentru realizarea

unor lucrări de amploare este necesară o perioadă de timp mai îndelungată.

Dintre evenimentele importante, este necesar să avem în vedere îndeosebi pe cele care urmează să aibă loc la date mai apropiate. În acest sens menționez „Centenarul Independenței de stat a României“ pentru sărbătorirea căruia se prevede instituirea de către C.C.E.S. în colaborare cu uniunile de creatori, a unor concursuri de creație în vederea realizării unor lucrări literar-artistice, muzicale și de artă plastică valoroase, care să înfățișeze lupta de veacuri a maselor populare pentru apărarea gliei strămoșești, pentru libertate, demnitate națională și o viață mai bună, grandioasele prefaceri revoluționare care au avut loc în anii construcției socialiste, precum și noile dimensiuni ale înaintării națiunii noastre socialiste pe calea progresului și civilizației. De asemenea, instituțiile de cultură și artă vor include în repertoriile lor lucrări care să evoce lupta

pentru independență și suveranitate a poporului român, precum și înfăptuirile remarcabile obținute pe calea făuririi societății socialiste multilateral dezvoltate.

Este necesar să elaborăm un plan de creație, care să ducă la realizarea unor lucrări valoroase, în toate genurile muzicale, pentru a răspunde înaltelor comandamente puse în fața noastră de documentele de partid. Considerăm că prin eforturile noastre conjugate, vom putea stimula apariția unor lucrări valoroase în toate genurile muzicale, lucrări care să îmbogățească în continuare patrimoniul culturii noastre socialiste. Este, de altfel, o datorie artistică și patriotică pentru toți creatorii din țara noastră de a realiza lucrări care să exprime în forme artistice elevate, frumusețile care ne înconjoară, dinamismul vieții noastre sociale, încrederea în viață și în viitorul luminos al patriei, făurit sub conducerea înțeleaptă a Partidului Comunist Român.

Premiile Uniunii Compozitorilor pe anii 1972 — 1973

Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor a decernat următoarele premii pentru lucrări muzicale și de muzicologie pe anii 1972—1973.

SIMFONIE : Zoltan Aladar — **Simfonia a II-a „Laudă plaiului natal“** ; **Lucrări simfonice ample** : Dumitru Bughici — **File de letopiseț**, Nicolae Brinduş — **Variațiuni simfonice** ; **Lucrări simfonice de mai mici dimensiuni** : Anton Zeman — **Crestături** ; **Lucrări intermediare între genul simfonic și cel cameral** : Mircea Chiriac — **Divertisment pentru orchestră de coarde**, Adrian Rațiu — **Impresiuni pentru ansamblu cameral** ; **Lucrări de cameră instrumentale** : Andrei Porfetje — **Fantasia pentru orgă** ; **Lucrări de cameră instrumentale** : Ludovic Feldman — **Trei studii de concert**.

LIEDURI : Carmen Petra — **Ciclul de lieduri „Pro pace“**.

LUCRĂRI VOCAL-INSTRUMENTALE DE CAMERĂ : Mihai Moldovan — **Cîntece străbune**, Miriam Marbe — **De aducere aminte** pentru cor mixt și ansamblu instrumental pe versuri populare ; **Lucrări corale ample** : Teodor Bratu — **Ani de lupte, ani de glorie**, Radu Paladi — **Mîndru-i Maramureșu**, Alexandru Pașcanu — **Variațiuni corale** ; **Lucrări corale de mici dimensiuni** : Doru Popovici — **Balada lui Iancu**, Alexandru Velehorschchi — **Trei madrigale**, Dan Voiculescu — **Omagiu**

lui **Blaga**, Hilda Jerea — **Patru madrigale**; **Cîntece de masă**: Vinicius Grefiens — **Tinerețe, mîndră stea**, Mircea Neagu — **Glorie ție, partid**, Constantin Romașcanu — **Munca noastră**; **Cîntece pentru copii și tineret**: Ion Vintilă — **15 cîntece pentru copii**.

OPERETĂ: Elly Roman — **Spune, inimioară, spune**.

MUZICĂ DE ESTRADĂ: Aurel Giroveanu — **Gornistul**.

MUZICOLOGIE: **Istoria muzicii**: Petre Brâncuși și Nicolae Căli-noiu — **Muzica în România socialistă**; **Estetică**: Sigismund Toduță — **Formele muzicale ale Barocului** — **J.S. Bach**, George Bălan — **Muzica și lumea ideilor**; **Critică**: Ada Brumaru — **Virtele Eutherpei** — **Clasicismul**; **Lucrări de popularizare**: Vasile Mocanu — **Ioan Căian**; **Lucrări de fanfară**: Savel Horceag — **Porțile de fier**.

Concursul de cîntece pentru metalurgiști

Juriul concursului de cîntece pentru metalurgiști, alcătuit din compozitorii: Dumitru D. Botez, Mircea Neagu, Vinicius Grefiens, Radu Paladi, Doru Popovici, Gheorghe Bazavan, Hilda Jerea, Emil Lerescu și Dragomir Moisin și Adam Gheorghe din partea Ministerului Metalurgiei și Comitetului Uniunii Sindicatelor din Metalurgie a acordat următoarele premii:

Premiul I — Radu Paladi pentru cîntecul **Sună cîntec făurar**, cor mixt à cappella pe versuri de Eugen Frunză;

Premiul II — Gheorghe Bazavan pentru cîntecul **Oțelarii cîntă țara**, cor mixt pe versuri de Ion Socol;

— Vasile Timiș pentru **Imnul metalurgiștilor**, cor mixt cu pian pe versuri de Ion Socol;

Premiul III — Constantin Arvinte pentru cîntecul **Țării, șarje de oțel**, cor mixt pe versuri de Nicolae Nasta.

Premiile concursului Radioteleviziunii „Omagiu făuritorilor socialismului”

Operă — premiul II **Interogatoriul din zori** — muzica Doru Popovici, libretul Victor Bîrlădeanu; **Logodna** — muzica Nicolae Brînduș, libretul după **Strigoii** de Mihai Eminescu; mențiune — **Legămîntul** — muzica de Adalbert Winkler, libretul de Constantin Cirjan; pentru **operetă** — premiul II: **Pasărea măiastră** — muzica de Aurel Giroveanu, libretul de Cezar Tipa și Ed. Ardan; **Războiul ghitarelor** — muzica de Viorel Doboș, libretul de George Mihalache și Petru Assan; pentru **balete**: — premiul II: **Model mioritic** — muzica de Corneliu Dan Georgescu; **Spații și timpuri mioritice** (simfonie coregrafică) — muzica de Mihai Moldovan; premiul III — **Nunta Zamfirei** — muzica de Aurel Doboș; mențiune: **Cu soarele în vîrf ca în baladă** — muzica de Tiberiu Fatyol, libretul de Romulus Vulpescu.

Femeia în arta muzicii

de George SBĂRCEA

Înainte de a trece mai departe, anul 1975, decretat de ONU și UNESCO an internațional al femeii, ne invită pe toți la meditație, cu scopul de a realiza lăuntric prețuirea ce i se cuvine acestei făpturi de elecție a naturii, generatoare de ambianță de cultură și civilizație. Popoarele au făcut mereu din femeie — pose-soare a atîtor calități de întîiul ordin — un simbol al virtuților lor naționale, o tălmăcitoare permanentă a aspirațiilor lor generoase. Nu păreriile lumii au fluctuat la infinit în legătură cu valoarea femeii de-a lungul secolelor, ci locul și rostul ce i s-au recunoscut în societatea diferitelor perioade de civilizație au avut de suferit modificări continue. Chiar cînd, de atîtea ori în trecut, posibilitățile de a-și dezvolta vocațiile multiple i-au fost refuzate în condițiile oprîmării și inegalității sociale din vechile orînduiri în lume și în țara noastră, niciodată nu i s-a contestat de către spiritele luminate darul prețios de nuanțare în interpretarea și comunicarea simțămîntelor umane, apropierea ei printr-un remarcabil dar al intuiției de idealurile colective, pe care s-a priceput să le slujească întotdeauna, secundîndu-l pe bărbat, în lupta pentru progres și pace, cu o extraordinară mobilitate spirituală.

Nimeni nu se îndoiește că, datorită în primul rînd acestei mobilități spirituale cu totul rare, femeia a fost atrasă spre frumosul estetic, spre muzică, spre interpretarea artistică. Dacă în trecut, din cauza nenumăratelor superstiții, false convenții și îngrădiri economice, calea spre afirmarea înzestrărilor ei era barată, azi, în urma transformărilor de optică socială și a instaurării unei etici larg umanitare, în care principiul egalității între sexe a instaurat o nouă eră în dezvoltarea civilizației, femeile și-au cucerit dreptul de a-și folosi fără limită capacitățile intelectuale și morale. Avem astfel, mulțumită schimbărilor petrecute în lume și concepțiilor umanismului socialist din țara noastră, femei care activează în toate domeniile artei, femei-interprete, femei-creatoare, femei pedagog și chiar femei-dirijor, care adaugă o nouă și captivantă pată de culoare culturii spirituale a omenirii.

Zămislițoare de atmosferă prin funcțiile ce i s-au hărăzit în comunitățile civilizate, femeia

a excelat mereu prin imaginația indispensabilă creării, retrării și reproducerii operelor de artă. Din timpurile cele mai vechi, femeia s-a simțit îndemnată să povestească basme și legende, să nascocoască la nevoie și să adauge amănunte contemporane tradițiilor moștenite, să afle parabole capabile să-i educe pe nevrstnici și să-i încurajeze pe maturi, silindu-i să prevadă, dincolo de amenințarea vînturilor primejdioase de peste noapte, apropierea aurorei salvatoare. Glasul ei împrumuta astfel suflet ceasurilor înecate în beznă și cîntecele sale iscau scînteia speranței în inimile deznădăjduite.

Cultura, arta populară românească au o rezonanță cu totul specifică, ce nu s-ar putea închipui fără prezența activă a femeii. Și nu numai fiindcă fenomenul cel mai insistent cîntat în poezia noastră populară este dorul și dragostea, iar ființa cea mai cu ardoare evocată e însăși femeia. Ci, îndeosebi, fiindcă senzația dominantă, ce poate să-i fie drept caracteristică și definitorie poeziei, cîntecului, artei populare românești în general este senzația de gingășie, de delicatețe, de duioasă înțelegere, ca o permanentă atitudine față de aspectele variate ale vieții, ca o dispoziție sufletească fundamentală în relațiile dintre om și lume.

Înzestrată cu o puternică emotivitate, pe care nu se sfiește s-o dezvăluie spontan, făcînd chiar o armă și-un scut din manifestările ei torențiale, femeia s-a afirmat mult timp în arta muzicală universală și națională mai curînd ca interpretă decît creatoare. Dacă n-am avut în planul creației nici o echivalență feminină a lui Palestrina, Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Enescu sau Schönberg, au existat în schimb în arta interpretativă femei care i-au egalat nu o dată pe cei mai străluciți virtuozii instrumentali și vocali. Ba, în cîteva aspecte de nuanță, avem chiar exemple cînd ele i-au depășit pe bărbați, căci sînt lucruri pe care muzica nu le cedează prea ușor bărbaților, numai femeile avînd acces la ele prin sensibilitatea lor.

Nu atît enumerarea unor femei celebre ilustrează rolul și contribuția lor la evoluția expresiei muzicale, cît nivelul atins de ele în activitatea desfășurată, cum ar fi, bunăoară,

Malibran, Izabela Colbran, Giuditta Pasta, Adeline Patti, Lilian Nordica, Melba, Maria Jeritza, Rosina Storchio, Renata Tebaldi, Maria Callas, Gundula Janowitz ș.a. pe scenele de operă din secolele XIX și XX. Ele au izbutit să introducă un punct de vedere și o manieră cu totul noi, *moderne* la timpul lor, în limpezirea și tălmăcirea ideilor muzicii, stabilind, aproape fără a-și da seama, un stil și-o formă foarte ridicate în interpretare.

Istoria artei interpretative românești este bogată și ea în femei ilustre, în femei celebre chiar, care aparțin deopotrivă culturii naționale și celei universale. De numele unor Hariclea Darclée, Elena Teodorini, Nuovina, Florica Cristoforeanu, Viorica Ursuleac, Maria Cebotari, Virginia Zeani, Viorica Cortez, Eugenia Moldoveanu etc. se leagă, în perioade, locuri, împrejurări diferite, momente de strălucire a muzicii de operă mondiale, ele vădind darul prețios de nuanțare în procesul interpretării. Darclée a fost creatoarea principalelor roluri feminine la premiera absolută a unor opere de Puccini, Mascagni, Catalani și Gómez; Ursuleac a conferit o incomparabilă strălucire câtorva personaje din operele lui Richard Strauss pe scenele germane; Cebotari a constituit timp de peste un deceniu, la Opera din Viena, întruchiparea stilului belcanto; despre Anna Rózsa-Vasiliiu critica de specialitate afirmă că a înregistrat cea mai perfectă *Traviata* din câte păstrează deocamdată memoria discului. Iar acestor glorii din trecut li se adaugă, în ultimele decenii, altele noi, lauri dobândiți în concursuri internaționale prestigioase de tinerele cîntărețe și artiste instrumentiste, unele încă în faza pregătirii de conservator, altele abia absolvente ale cursurilor de specializare. Dar marile noastre pianiste de ieri, ca Aurelia Cionca, Ana Voileanu-Nicoară, Florica Musicescu, Silvia Șerbescu? Sau, în ultimele două decenii atât de bogate în afirmări de talente feminine, activitatea unor compozitoare ca Myriam Marbe, Carmen Petra Basacopol, Mansi Barberis, Felicia Donceanu?

Că sensibilitatea și darul tălmăcirii muzicale sînt calități innăscute ale femeii noastre o ilustrează și sutele, miile de cîntărețe populare din România. Și nu toate sau, mai precis, doar puține din ele au apelat la îndrumarea școlilor populare de artă; majoritatea au aflat singure, prin practica din copilărie cotidiană a cîntului vocal, mijloacele inedite de a exprima sugestiv farmecul anevoie de definit al cîntecelor românești.

Cea mai mare dintre aceste cîntărețe de muzică populară și artiste răsărite din masa anonimă a poporului român a fost, neîndoios, Maria Tănase. Ea a concentrat în ființa ei, cu o frumusețe nouă, toate calitățile femeii noastre artiste, care se joacă cu ritmurile complexe ale folclorului, dar are în același timp o stăruință fără margini și o gravitate admirabilă în înlăturarea piedicilor ce se ivesc în calea existenței de toate zilele. Maria Tănase a cuprins și tălmăcit, dintr-o singură revărsare copleșitoare, cîntecul românesc, duhul lui nemuritor, căruia i-a împrumutat ca nimeni alta șoapta misterioasă și răsuflarea explozivă — între ale căror hotare se mișcă expresia de două ori milenară a folclorului nostru. O expresie care, datorită în mare parte tot femeii, n-a încremenit în citeva tipare stereotip repetate, ci s-a diversificat fără sfîrșit, fiind de atîtea ori, în trecutul apăsător, singura podoabă și culoare pentru multele zile lipsite de sărbătoare ale existenței.

Și ce să spunem despre dansatoarele din ansamblurile și formațiile populare de amatori, care, în scripările policrome ale portului țărănesc, au cucerit cu unduirile lor cadențate cele mai mari trofee pe seama României în festivaluri și concursuri din Franța, Italia, Anglia, Finlanda, Suedia, Grecia, Spania, Turcia, Egipt etc.? Venind de-a dreptul din fabrică, din uzină, de pe șantierul de construcții sau de pe ogoare, de lângă războiul de țesut și plita încinsă a gospodăriilor sătești, ele vrăjesc spontan sărbătoarea grației ritmate, ca și cum ar descinde din tihna unor dumineci fără sfîrșit. N-au uitat, în ciuda obligațiilor cărora le fafață cu pricepere și demnitate la locul de muncă, datinile fantastice ale strămoșilor, jocurile de o tropicală bogăție a formelor și variantelor din mediul lor etnografic. Femeia rămîne astfel memoria peste timp a tiparelor sufletului național, păstrătoarea tradițiilor și ritualelor ce colorează modul de viață și îi perpetuează parfumul de originalitate în șuvoiul tot mai precipitat al progresului tehnic și social din patria noastră.

Iată un motiv mai mult pentru care poporul român, în ale cărui legende meșterul constructor și-a îngropat în var și piatră soața spre a putea să înalțe zidul rîvnit, zidul *necesar*, acordă femeii stima și prețuirea ce se cuvin inteligenței, voinței, forței morale, gingășiei și puterii sale de sacrificiu, optimismului, bucuriei și luminii ce le revarsă mereu asupra existenței contemporane, ca dintr-un nesecat corn de abundență.

SUB STEAGURILE ȚĂRII

Muzica și versurile de FELICIA DŌNCEANU

Allegretto (poco rubato)

The musical score is arranged in four systems, each with four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The first system includes the tempo marking 'Allegretto (poco rubato)' and the dynamic marking 'M(muf)'. The second system includes the tempo marking 'poco rall.'. The score features various time signatures (4/4, 3/4, 2/4) and includes lyrics in Romanian. The key signature changes to two sharps (F# and C#) in the third system.

S.
Flu - ie - re - le ro - mâ - nești Cîn - tă doi - ne stră - mo - șești;

A.
M(muf)

T.
B.

4/4 De cum su - nă, se a - du - nă 2/4 Tōți fe - cio - rii sprin - ce - na - ții,

Tōți fe - cio - rii sprin - ce - na - ții,

poco rall. 3/4 toți bār - ba - ții in - cer - ca - ții... 4/4 3/4

toți bār - ba - ții in - cer - ca - ții... mf Cînd pă - zim al Cînd pă - zim al

3/4 4/4

Toți ne a - du-năm sub steag!

Toți ne a - du-năm sub steag!

ță-rii prag Toți ne a - du-năm sub steag! 1. A - 2.

ță-rii prag Toți ne a - du-năm sub steag! 1. A - 2.

2/4 4/4

ce-lor ca-re-au făp-tu - it e-ro - ic mă - re-tul Au-gust
ro-i - lor tre - cuți prin foc și moar-te pur - tați de-a ță-rii

ce-lor ca-re-au făp-tu - it e-ro - ic mă - re-tul Au-gust
ro-i - lor tre - cuți prin foc și moar-te pur - tați de-a ță-rii

2/4 4/4

De-a și

A - lă - tu-răm ne - stră - mu - ta - ta vre-re De-a
Cin - sti - re lor, că lup - ta le-a fost dreap-tă și

do - uă zeci și trei — A - lă - tu-răm ne - stră - mu - ta - ta vre-re De-a
dra-gos-te fier-bin - te Cin - sti - re lor, că lup - ta le-a fost dreap-tă și

do - uă zeci și trei — A - lă - tu-răm ne - stră - mu - ta - ta vre-re De-a
dra-gos-te fier-bin - te Cin - sti - re lor, că lup - ta le-a fost dreap-tă și

REFREN (Poco meno mosso)

2/4 4/4

fi la fel de vred-nici ca și ei — Ju răm, ju — răm că
 pil-dă spre a du-ce-re a min-te.

fi la fel de vred-nici ca și ei — Ju răm
 pil-dă spre a du-ce-re a min-te. că

fi la fel de vred-nici ca și ei — Ju răm, ju — răm, ju —
 pil-dă spre a du-ce-re a min-te.

fi la fel de vred-nici ca și ei — Ju — răm,
 pil-dă spre a du-ce-re a min-te. ju —

zi-ua de-al-tă da - tă Să știm lup-ta ca ei; Vom
 zi - ua Ne e - în - demn — în - demn.. Vom
 răm, ju - răm Ne e în - demn să știm ca ei Vom
 răm Ne e în - demn să știm ca ei Vom

a - pă-ra și pa - cea și drep - ta - tea la fel ca-n Au - gust
 a - pă-ra și pa - cea și drep - ta - tea la fel ca-n Au - gust
 a - pă-ra și pa - cea și drep - ta - tea la fel ca-n Au - gust
 a - pă-ra și pa - cea și drep - ta - tea la fel ca-n Au - gust

1. *rall.* *do-uă-zeci și trei.* *do - uă-zeci și trei*

2. *do - uă'ș - trei.* *do - uă'ș - trei*

do - uă'ș - trei E - do - uă'ș - trei *Flu - ie - re - le*

do - uă'ș - trei E - do - uă'ș - trei

pp *M*

CODA *rubato (pp)*

3 *Cîn - tă doi - ne* *stră-mo-șești* *De cum su-nă, se a-du-nă*

ro-mâ-nești *(m)*

(m)

2 *Toți fe-cio-rii sprîn-ce-na-ții* *toți băr-ba-ții* *în-cer-ca-ții*

Toți fe-cio-rii sprîn-ce-na-ții *toți băr-ba-ții* *în-cer-ca-ții*

Toți fe-cio-rii *toți băr-ba-ții*

Ciclul de lieduri „Pro Pace” de Carmen Petra Basacopol

de Luminița VARTOLOMEI

A ști să-și aleagă subiectul de inspirație (sau să se lase ales de el!), este, în cazul unui creator de muzică, aproape la fel de important, de determinant pentru valoarea partiturii astfel produsă ca și a ști să aleagă, apoi, formula cea mai fericit adecvată transpunerii sonore a subiectului respectiv. După poezia lui Eminescu, Coșbuc, Arghezi, Zaharia Stancu, Nina Cassian, Mariana Dumitrescu, liedul compozitoarei Carmen Petra Basacopol îmbrățișează, în ciclul „Pro Pace” (scris în martie 1971 și recent distins cu Premiul Uniunii Compozitorilor) versurile lui Eugen Jebeleanu din dimensiunile cosmice ale tragismului poeziei volumul *Surisul Hiroșimei*.

În contextul comentariilor muzicale pe care cuprinse în acest volum le-au iscat și continuă încă să le suscite unui impresionant număr de autori din mai toate generațiile, viziunea propusă de Carmen Petra Basacopol se distinge prin câteva trăsături ce sînt, de altfel, proprii personalității compozitoarei: expresia reținută, interiorizată; refuzul gesturilor ostentative, al efectelor spectaculoase; echilibrul și puritatea imaginilor sonore, prin excelență transparente și „consonante” (termenul trebuie înțeles aici în spiritul, nu în litera lui); cantabilitatea ideilor melodice, totuși atonal sau chiar serial construite.

Cele trei lieduri care compun ciclul sînt concepute pentru flaut, soprană și pian. Ordinea aceasta a înscrierii lor pe frontispiciul partiturii nu e nici întâmplătoare, nici datorată unui capriciu al autoarei, ci reflectă în fapt, ierarhizat, contribuția celor trei parteneri la nașterea și desfășurarea discursului muzical: flautul este, întotdeauna, promotorul mișcării și tot el exprimă concluzia ei, în vreme ce soprana intervine pentru a preciza, a concretiza sensul ideatic al acțiunii, iar pianul reia și întărește spusele lor, ori le întovărășește, susținându-le cu discreție.

O serie de 12 sunete deschide primul lied — intitulat *Întîlnire cu Hiroșima* și evoluind într-o mișcare largă, solemnă (Grave), întreprinsă în secțiunea centrală (B-ul formei tripar-

tite) de un *Più mosso agitato*. Expusă inițial de flaut



seria va apare în decursul piesei de încă 6 ori, în forma originală sau modificată. Mai întii, pianul este cel care o preia, variată ritmic printr-o diminuare liberă (procedeu pe care-l vom numi condensare) și amplificată cu propria-i celulă inițială. Urmează apoi o expunere concomitentă, cu caracter eterofon, la pian și flaut: pianul intonează forma originală, dar decalată metric cu un timp și cîștigînd spre sfîrșit încă doi prin eliminarea notei marcate și condensarea ritmică într-un triolet a celulei încercuite din exemplul 1, în vreme ce flautul aduce o altă variantă ritmică a seriei, amplificată cu celula inițială a formei originare. A patra apariție este un *stretto* pian-flaut, cu forma a doua a seriei; în joc intră apoi vocea, a cărei intervenție e imitată liber de flaut (numai capul seriei). În reluarea A-ului formei tripartite, flautul propune apoi o nouă variantă ritmică și melodică (dar nu de ordine) a seriei, pentru ca în cele din urmă pianul să aducă iar forma a doua, în care amplificarea cu celula inițială trece însă de astă dată la flaut.

Secțiunea centrală a liedului se bazează pe un motiv expus de asemenea mai întii la flaut



și transmis mai tîrziu vocii, în imitații.

ex.3

Sau pe a - cest pă - mint pe ca-re-l calc?

ex.6

pp

Germeii acestui motiv (Cvartele perfecte și mărite) se află de altfel în seria de 12 sunete (vezi exemplul 1).

De remarcat faptul că, în genere, cei trei parteneri expun pe rind și nu împreună ideile melodice; vocea, cel puțin, nu-și desfășoară cântul decât singură (atunci când intervine în timpul evoluției vreunui dintre instrumente, nu cântă ci declamă), susținută doar de câte o pedală a flautului (în tril sau frullato) sau de rare acorduri arpeggiate ale pianului. Este o trăsătură comună tuturor oelor trei lieduri (și va cunoaște, cum vom vedea, o singură excepție), după cum comună le este însăși construcția liniei vocale, în genul recitativului, cu numeroase note repetate cu intervale mici, dispuse cromatic (către sfârșitul ciclului ponderea intervalor mari va crește însă; al treilea lied abundă în septime și none), încheindu-se, obsesiv, cu o terță mică descendentă.

Corul copiilor uciși (*Moderato cantabile*) se leagă de liedul anterior printr-o notă comună, la flaut; deși motivul de bază e și aici o serie (de 7 sunete),

ex.4

mf

Ce de-să. ceo - fă, vai, ce ceo - fă deo - să!

principiul serial e abandonat treptat. Se remarcă în schimb prezența cvartelor și cvintelor, a căror origine se găsește, cum am văzut, în B-ul primei piese.

Cu secțiunea centrală, își face din nou apariția un element de simetrie (prezent, o dată, și în liedul anterior) ce se va afirma tot mai frecvent pe parcursul ciclului. Este vorba de alăturarea unui motiv și a reîntregii sale, ce admite astfel o axă verticală de simetrie.

ex.5

mp

Imediat, apare la pian suprapunerea dintre un motiv (înruștat cu cel anterior) și inversarea sa — admitând o axă de simetrie orizontală.

În sfârșit, aici se află și excepția despre care vorbeam mai înainte: pentru foarte scurt timp, cîntînd tema, vocea este dublată în terțe de către flaut.

După reluarea secțiunii A, o nouă surpriză: intonat de flaut, motivul secțiunii B transpus cu o sextă mare mai jos, intervine concludiv.

În *Vocile păsărilor din Hiroșima* (*Allegretto rubato*) tema se compune polifonic, la pian și flaut,

ex.7

mf

mf

insistînd pe jocul de cvarte și cvinte. Vocea în schimb, reia obsesiv terța mică descendentă cu care se încheiau ambele piese anterioare.

Din nou axa orizontală de simetrie este prezentă, în figurațiile pianului, în vreme ce în final, la flaut, motivul generator al liedului (vezi exemplul 7) se ordonează simetric în jurul unei axe verticale.

În linia vocală a secțiunii centrale își fac apariția, sub influența motivelor flautului, intervalele mari — de septimă

ex.8

U - re fulgi de ce - nu - să

și nonă, ascendente și descendente; este punctul de maximă agitație al acestei muzici, în care durerea e permanent stăpînită cu demnitate, în care șoapta cutremură mai adînc decît strigătul.

...O muzică ferită de tentația expresionismului, pe care subiectul o emana; o muzică profund înrudită spiritual (și nu doar grație celui de al doilea lied al ciclului) cu capodopera mahleriană *Kindertotenlieder*.

Cîntece pentru tineret*

Muzica însoțește, sub diferite înfățișări, activitatea fremătătoare a anilor prezenți. Elanul, însuflețirea, dorința de afirmare a voinței creatoare sînt puse în mișcare de un cîntec bun, de un cîntec inspirat și destinat, prin tematica și forma lui, tineretului, care nu se poate dispensa de chemarea muzicii. Cîntecele adresate tinerilor înfrumusețează vîrsta începutului de viață, sporesc vigoarea celor ce își încep activitatea de producție în toate domeniile. Se înțelege astfel preocuparea continuă a compozitorilor, poeților, textierilor noștri de a crea, în strînsă colaborare, piese ce se adresează tinerilor, cu imagini muzicale plastice, condensate, cu versuri puține dar complexe, prin care se comunică multe din ideile și idealurile societății socialiste. Cînd simbioza dintre melodie și text este perfectă, cîntecul stîrnește ecou într-un popor întreg. Și nici un alt gen nu pare mai adecvat unei răspîndiri largi — răspîndire promovată, în afară de radio și televiziune, de corurile tinerilor din întreprinderi, instituții, școli și șantiere — ca al cîntecului de mase. El prinde viață pe buzele adolescenților, rămîne întipărit în memoria tineretului și se propagă de la om la om, îndeosebi cînd are și sprijinul discului.

Acest lucru a fost înțeles de Comitetul Central al Uniunii Tineretului Comunist, care, în colaborare cu Casa de discuri „Electrecord“ a editat douăsprezece *Cîntece pentru tineret*, pe disc și sub formă de partitură corală inclusă în mapa înregistrării. Cîntecele au beneficiat de interpretarea Corului și Orchestrei simfonice ale Radioteleviziunii Române, dirijori Iosif Conta, Emanuel Elenescu și Ludovic Baci, maestri de cor Aurel Grigoraș și Nicolae Vicleanu, ceea ce le-a conferit o sonoritate și mai captivantă, culorile pe care orchestra le adaugă ansamblului vocal.

Cu toate acestea, cîntecele au fost concepute inițial de creatorii lor pentru formații corale

de patru voci, în a căror tălmăcire ele își pot afirma la fel de bine virtuțile animatoare, conținutul patriotic, capacitatea de entuziasmare. Colecția, atît de binevenită fiindcă pune la îndemîna diferitelor ansambluri și formații corale un material muzical sugestiv, răspunzînd preocupărilor și gîndurilor actuale ale tineretului nostru, aparține celor mai utile realizări actuale pe tărîm muzical. Dacă între o piesă și alta diferențieri se pot stabili, prin adîncimea variată a emoției și prin particularitățile stilului fiecăruia dintre compozitori, toate cele douăsprezece caută să fie un ecou al dinamicii vieții de azi, al idealurilor colective ce ne animă pe toți. Intenția aceasta capătă variate amplificări în muzică și text, dar aproape toate piesele conțin o robustă încordare, iar emoția se intensifică în melodii simple, optimiste, rezolvate în culminații pline de elan. Scurtimea și precipitarea lirică a temelor, cadențate de pasul energetic al marșului sau scăldate în intonații imnice, fac aceste cîntece accesibile ascultătorilor și — ceea ce ni se pare mai important — ușor de interpretat de către corurile și formațiile vocale de amatori.

Discul și partitura celor douăsprezece *Cîntece pentru tineret* cuprind *Pe drum înalt, sub zări biruitoare* de Gheorghe Dumitrescu, versuri de Nicolae Tăutu; *Uteciștii* de Radu Șerban, text de Gheorghe Vilcu; *Tinerețe, la mulți ani* de Vasile Donose, pe versuri proprii, și *Student și comunist* pe versuri de Nicolae Dan Frunteletă; *Tineri din țara întreagă* de Mircea Neagu, versuri de Ioan Meîtoiu; *Tineret utecist și Sîntem vieții scut de-oțel* de Radu Paladi, pe versuri de Vlaicu Birna; *Vom răspunde prezent*, muzică și text de Liviu Ionescu, și *Tineret pe șantier* de Liviu Ionescu, text de Emil Zeldea; *Tinerețe, ani de frumusețe* de Vasile Timiș, pe versuri de Constantin Cîrjan; *Cîntecul studenției* de Laurențiu Profeta, versuri de Eugen Frunză, și *Sub steagul de glorie* de Florin Comișel, text de Constantin Cîrjan.

După cum se vede și din simpla enumerare a titlurilor avem de-a face cu o tematică diversificată, de la cîntecele patriotice la cele de muncă și de studenție, ceea ce dă o și mai răspîndită valoare colecției. Se va putea apela la ea de către toți muzicienii profesioniști și amatori care caută să-și îmbogățească repertoriul și să-l aducă „la zi“.

*) CÎNTECE PENTRU TINERET. Editate de C.C. al U.T.C. și Casa de discuri „Electrecord“, 1975.

„Oedip” de George Enescu la Stockholm

de Grigore CONSTANTINESCU

Parcurgînd gîndurile lui George Enescu despre muzică, despre propria sa activitate, înţilnim deseori remarci prin care marele violonist, dirijor, pianist şi pedagog îşi exprima clar preferinţa pentru actul creaţiei componistice, pe care îl situează pe primul plan al preocupărilor de-a lungul întregii sale vieţi. În cele două decenii care au trecut de la dispariţia maestrului, paralel cu o constantă preţuire a frumuseţii interpretărilor sale — prin intermediul înregistrărilor sau chiar prin rememorarea impresiilor celor care l-au ascultat — descoperirea treptată a compozitorului, în toată grandoarea, se remarcă într-un continuu proces ascendent. Acest lucru este valabil nu numai pentru viaţa muzicală românească, în cadrul căreia în mod firesc personalitatea enesciană ocupă un loc însemnat, ci şi în ansamblul evenimentelor artistice ale contemporaneităţii. Pe de o parte muzicienii români au dus pe toate meridianele mesajul artei enesciene; la aceasta s-a adăugat neîncetata promovare a creaţiilor sale de către discipolii maestrului şi de către majoritatea tinerilor care, participînd la Concursul internaţional ce-i poartă numele, au înscris în repertoriul lor cele mai valoroase opusuri. În şirul marilor evenimente enesciene, care în acest an culminează cu comemorarea a două decenii de la moartea artistului, s-a adăugat permanenţa cu care este promovată capodopera lui George Enescu, tragedia lirică *Oedip*. Dacă am însuma cel puţin ultimele stagiuni, se poate observa că, în interpretarea artiştilor români, această lucrare a cucerit aprecierea publicului în cîteva importante centre culturale — Paris, Atena, Moscova, Saarbrücken. La aceasta se adaugă decernarea în 1974, a Marelui premiu al discului al Academiei „Charles Cross” înregistrării realizate de soliştii, corul şi orchestra Operei Române, sub bagheta dirijorului Mihai Brediceanu. Iată suficiente elemente pentru a transforma prima audiţie a operei, în spectacol concert, la Stockholm, într-un semnificativ eveniment. Pentru publicul suedez, care nu a avut niciodată prilejul de a cunoaşte mai îndeaproape complexa personalitate a lui George Enescu, acest prim contact cu monumentală operă *Oedip* a însemnat o autentică revelaţie, emoţionantă şi pasionantă prin mesajul ei.

A plasa în centrul unei stagiuni de concerte o asemenea primă audiţie, atrăgea după sine eforturi deosebite pentru toţi realizatorii. Urmărind o parte din fazele pregătirii concertului, am putut înţelege parcă mai bine care este forţa de mobilizare a muzicii. Dacă orchestra Filarmonicii din Stockholm este un ansamblu cu serioase resurse, totuşi lucrul la o

partitură de asemenea dimensiuni şi dificultăţi solicita eforturi ieşite din rutina stagiunii.

Sub conducerea lui Mihai Brediceanu, repetiţiile s-au transformat într-o fascinantă ascensiune spre înălţimi, în dorinţa de a atinge nivelul cerut de gîndul compozitorului. Apreciînd pe de-a-ntregul acest efort, trebuie remarcat însă că el a fost depăşit de performanţele corului. Un mare ansamblu, alcătuit din trei corale de amatori — Musikalska Sällskapet, Storkyrkans kör şi Adolf Fredriks Bachkör — a lucrat cu un uimitor entuziasm pentru a asimila textul extrem de complex al partiturii, cu marile fraze monumentale şi spectaculoasele departajări de registre. Rezultatul obţinut a depăşit aşteptările, oferind publicului, în toată frumuseţea, ampla desfăşurare vocal-simfonică a operei. Condiţii speciale au fost pregătite pentru acest concert. Soliştii au fost plasaţi pe un podium, înălţat în mijlocul orchestrei, luminaţi cu reflectoare pentru a îngădui crearea unui climat expresiv cît mai autentic. Atitudinea şi gesturile riguros controlate, ale interpretelor, nuanţa aparte a costumelor (preluate din montarea bucureşteană), contribuiau la impresia covîrşitoare a dramei. Publicul i-a urmărit cu o atenţie încordată, citind în pauze, cu aviditate, textul integral al operei, tradus în limba suedeză. Timp de aproape patru ore, în marea sală „Konserthuset”, în care se decernează tradiţionalul premiu „Nobel”, spectatorii sorbeau fiecare clipă de muzică, devenind din ce în ce mai receptivi. La al treilea spectacol concert (deci însumînd aproape 9 000 de spectatori într-o săptămînă!) publicul aplauda frenetic, scandînd numele eroului operei enesciene. Era răsplata cea mai frumoasă pentru realizatorii interpretării muzicale.

Aleasă cu grijă, distribuţia reunea cîteva prezenţe solistice româneşti de prestigiu — Zenaida Pally, Micaela Mărăcineanu, Eugenia Moldoveanu, David Ohanesian, Valentin Teodorian, Valentin Loghin, Gheorghe Crăsnaru, Viorel Ban, Vasile Martinoiu, Nicolae Constantinescu, Constantin Gabor, Constantin Iliescu. Datorită fiecăruia dintre ei, acest moment al stagiunii Filarmonicii din Stockholm a căpătat rezonanţa unui eveniment unic. Esenţială, contribuţia dirijorală a lui Mihai Brediceanu a creat climatul propice autenticei creaţii, transmiţînd atît muzicienilor cît şi publicului freamătul tragic al conflictului şi măreţia imaginilor sonore. Pentru prima dată, urmărind această versiune de concert spectacol, am sesizat de ce George Enescu insistă asupra anumitor trăsături ale operei: „Simfonică... este titlul pe care îl revendic pentru această operă a vieţii mele, în care mi-am pus toată inima”. Fără să se piardă din tensiunea desfăşurării teatrale, în această formulă de concert spectacol, muzica este plasată pe primul plan, îngăduind mari sonorităţi, fastuoase culori sau, dimpotrivă, concentrarea asupra fiecărui detaliu de fineţe.

Anunțind în ample articole acest eveniment, critica de specialitate atrăgea atenția publicului asupra semnificațiilor personalității compozitorului și operei sale. După primul concert, comentariile au subliniat cu deosebită seriozitate contribuțiile interpretative și nivelul realizării. Carl-Gunnar Ahlén încheie simbolic cu cuvintele: „Te înclini cu venerație“ articolul său despre *Oedip* (SVENSKA DAGBLADET). Iar Marcus Boldemann în cronica intitulată „Frumusețe dezlănțuită în *Oedip* al lui Enescu“ comentează pe larg înțelesurile partiturii enesciene: „Enescu a vrut înainte de toate să arate că omul poate deveni stăpîn pe destinul său“, ceea ce se evidențiază impresionant din întregul „...acestei lucrări ieșite din comun, o operă de rar auzită claritate și puritate.“ (DAGENS NYHETER). Același cronicar adaugă, privind interpretarea: „...Ansamblul oaspete este compus din cîntăreți fascinanți. Ce resurse vocale, cîtă trăire fără ca vreun moment să se ajungă la exagerări în redare! Ce forță a simțirii, fără ca vreodată să fie vorba de sentimentalism! Cîtă grijă pentru posibilitățile de exprimare ale cîntului, melodiei, fără ca vocile să devină vreun moment neplăcute...! O atît de mare comuniune artistică, ca aceea pe care am putut-o întîlni la români, este o raritate în zilele noastre — iar dacă ne referim la operă în sine, este chiar de neîntîlnit în altă parte.“ Referindu-se la excepționala creație a lui David Ohanesian, cronica accentuează „strălucirea puternică a personalității sale“, iar în legătură cu realizarea dirijorală, se apreciază că „Mihai Brediceanu a condus cu plasticitate și inspirație spirituală de mare finețe“.

La îmbucurătorul succes raportat de arta românească cu acest prilej, se adaugă și continuarea unei acțiuni care, de doi ani, popularizează viața și personalitatea lui George Enescu. Expoziția, realizată de Consiliul Culturii și Educației Socialiste în colaborare cu Muzeul „George Enescu“ din București, a fost anterior prezentată la Paris (1973) și Bruxelles (1974). În foaierele sălii de concerte, prezentarea acestei expoziții la Stockholm avea avantajul de a completa cunoștințele publicului care venea să audă muzica enesciană cu o sumă de elemente informaționale și expresive totodată prin plastica imaginilor. Deschisă sub patronajul Prințesei Christina a Suediei, Expoziția întregea astfel momentul românesc care omagia memoria lui George Enescu. Iar simbolicele cuvinte ale maestrului, care încheiau suita imaginilor expoziției, preluate apoi de cronicari în articolele lor, își prelungeau în sufletul privitorilor semnificațiile profunde: „Menirea sfîntă a muzicii este să stingă urile, să potolească patimile și s-apropie inimile într-o caldă înfrățire, așa precum a înțeles-o marea antichitate, creînd mitul lui Orfeu.“

Lucrări inedite de George Enescu

de Titus MOISESCU

După moartea lui George Enescu (Paris, 5 mai 1955), o mare parte din „lăsămîntul“ său artistic aflat în străinătate — manuscrise, scrisori, programe de concert etc. — a fost adunat la Basel, acolo unde a locuit o vreme soția muzicianului. În anul 1963, în urma perfectării contractului cu Editura Salabert din Paris privind editarea, în România, a operei lui Enescu, multe manuscrise au fost trimise în țară, fiind inventariate și depozitate în Muzeul „George Enescu“ din București (în august 1963).

Mai mult de 40 de mape păstrează între copertele lor, în manuscris, majoritatea lucrărilor lui Enescu, tipărite sau nu, cunoscute nouă din relatările biografiilor săi.

Și totuși, cel care cercetează aceste mape are surpriza de a descoperi un „Enescu inedit“ în cel mai deplin înțeles al cuvîntului, fiind realmente copleșit la tot pasul de acest „inedit“ pe care-l constată acum, după douăzeci de ani de la moartea compozitorului, în sute de pagini de muzică simfonică și de cameră, necunoscute, nestudiate și necomunicate. În mod special se remarcă, în acest sens, mapele 5, 6, 9, 10, 13 și 29, în care se ascund parcă manuscrise ale compozitorului Enescu din toate perioadele sale de creație — din anii de studiu la Paris, de cînd era elev al lui Massenet, Fauré și Gédalge, din perioada celor două *Rapsodii*, a *Simfoniei în Mi bemol major*, a *Simfoniei III*, a *Cvartetului de coarde op. 22, nr. 1, în Mi bemol major*, a operei *Oedip* etc. — manuscrise semnate de Enescu, datate (în majoritatea cazurilor) și corectate succesiv, cu migală și stăruința care l-au caracterizat. Toate aceste „noi“ lucrări se cer azi semnalate și cercetate, pentru a putea întregi imaginea de compozitor a lui Enescu, apoi adăugate listei creației sale, limitată pînă acum de *op. 33* și un număr restrîns de manuscrise, prezente de obicei în biografiile editate la noi.

În afară de toate acestea, în mapele semnalate mai înainte se află numeroase pagini cu însemnări, schițe și variante ale unor lucrări importante, astfel încît devine posibilă precizarea diverselor etape de creație, întreaga evoluție a acestor opere ale lui George Enescu. Pentru *Cvartetul de coarde op. 22, nr. 2, în Sol major* pot fi delimitate de pildă nu mai puțin de șapte variante, unele din ele mult

depărtate de anul datării stabilit de Enescu în final. Toate aceste variante — schițe, parțituri finite fragmentar, corectate, reluate, apoi abandonate de compozitor, păstrînd cel mai adesea doar cîteva elemente — aruncă o nouă lumină asupra manierei de a compune, asupra întregii psihologii a procesului de creație al lui Enescu. S-a arătat adesea că Eminescu a lăsat de o parte peste 30.000 de versuri în drumul său creator, căutînd conținutul și forma poetică ideală. În fața noilor schițe și variante constatăm acum că și Enescu a procedat la fel, renunțînd la mii de măsuri de muzică simfonică și de cameră în căutarea celei mai desăvîrșite exprimări a conținutului său artistic. Iată de ce considerăm că este necesară studiarea în amănunt a acestor mănuscrite, a acestor schițe și variante, pentru a-l cunoaște și mai bine pe Enescu, a-i înțelege profunzimea creației sale.

Îndemnat de compozitorul W.G. Berger¹, de a cerceta aceste mape și de a semnală existența acelor mănuscrite ale lui Enescu necunoscute încă, precum și însemnările, schițele și variantele atît de semnificative pentru procesul său de creație, prezentăm în cele ce urmează, cronologic, pe unele dintre ele². Facem cuvenita precizare că mănuscritele enumerate mai jos pot fi cercetate la Muzeul „George Enescu“ din București, în mapele (sau „pachetele“) cu nr. 5, 6, 9, 10, 13, și 29. În ce privește prezentarea mănuscritelor lui Enescu, ne vom rezuma aici doar la cîteva date sumare, cercetări ulterioare, de analiză, urmînd a completa informațiile noastre.

Barcarolle pour piano (Cracalia, le 30 Juillet 1897). Este o lucrare de școală, scrisă cu cerneală neagră pe 6 pagini mari (140 de măsuri). Începe în *Moderato*, în măsura 6/8, în Si bemol major, cu acorduri de cvintă la mîna stîngă; după patru măsuri apare și tema, în structura ritmică obișnuită de barcarolă. Pe parcurs intervin unele modificări dinamice, ritmice și chiar de structură armonică, cu pasaje cromatice. Mănuscritul este semnat și datat de Enescu.

Fantaisie pour piano et orchestre (Ré mineur) — (le Vendredi, 24 Juin 1898). Mănuscritul are 13 file cu schițele unei fantezii la care Enescu se pare că

¹ Wilhelm Georg Berger a semnalat cel dintîi aceste mănuscrite, în lucrarea sa *Muzica simfonică — „Romantică — modernă (1890—1930)“* — *Ghid, vol. III*. București. Ed. muzicală, 1974, pag. 252—290. De asemenea, în mănuscritul lucrării sale *Muzica simfonică — „Modernă — contemporană (1930—1970)“* — *Ghid, vol. IV*, mănuscrit consultat de noi cu permisiunea autorului.

² Aici nu figurează mănuscritele, schițele și variantele celor 13 *cvartete de coarde* compuse de George Enescu de-a lungul a mai bine de o jumătate de secol, acestea urmînd a fi prezentate într-un viitor studiu intitulat *Cvartetul de coarde în creația lui Enescu*.

³ Fr. Schiller, *Das Lied von der Glocke* (1799).

a renunțat. Unele fragmente ale acestei *Fantezii* sînt amestecate cu pasaje dintr-un *Cvartet de coarde în do minor*. Pe una din pagini, Enescu notează și un motto: „Soll das Werk den Meister loben; doch der Sagen kommt von oben“³.

Pensée perdue, pour chant et piano, Poésie de Sully Prudhomme (Cracalia, le 8 Septembre 1898). Mănuscritul are 4 pagini (41 de măsuri), liedul fiind scris în Re major, în măsura 9/8, *Andantino*. După o introducere de două măsuri la pian, intervine vocea cu un mers arpeggiat în cuprinsul unei octave, pianul continuînd să aibă doar un rol de acompaniator ostinat.

Wüstenbild! — für Gesang und Clavier. Gedicht von A. Roderich (Sinaia, 4 October 1898). Liedul poartă dedicația: „Fraulein Sutzó“, iar „muzica a fost compusă de George Enescu, fără a cere permisiunea poetului A. Roderich“ — cum notează compozitorul în subtitlu. Scris în fa minor în 2/4, *Allegretto moderato*, liedul are o factură simplă, pianul deținînd rol de acompaniament, ca însoțitor al melodiei. La sfîrșitul mănuscritului, plin de humor, alăturînd și două desene grotești, Enescu notează: „Fini — Fertig! Am Freitag, le Vendredi, quatre/vier October, l'Anno di grazia 1898, à/in Sinaia, Georges Enesco“.

Chant Indou, pour chant et piano. Paroles de M-elle Géraldine Rolland [1898?]. După o introducere de șapte măsuri (*Andante*, în 6/8, Re bemol major), în care pianul conturează un desen figurat pe un fundal acordic de cvinte suprapuse, intră solistul cu o linie melodică simplă, destul de independentă față de figurația pianului. Liedul se reia cu o a doua strofă, după care se încheie cu o coda de zece măsuri, pianul reluînd desenul figurat din introducere. Mănuscritul este semnat de George Enescu, însă nu este datat. Îl atribuim totuși anului 1898, țînînd seama de faptul că în acea perioadă Enescu a compus numeroase lieduri de aceeași factură. O schiță a acestui lied este atașată mănuscritului.

Impromptu pour piano (Paris, le 8 Décembre 1898). Mănuscritul este scris pe trei pagini (57 de măsuri), cu cerneală neagră, fiind semnat, datat și corectat pe alocuri de Enescu. Pianul începe cu un desen figurat de șaisprezecimi, în măsura de 15/16, în La bemol major, *Andantino*. Este interesant cum notează Enescu măsura, oprindu-se la formula de 15/16, care echivalează propriu-zis cu o măsură de 5/8, cu triolet pe fiecare timp. Este primul *Impromptu pentru pian* compus de Enescu, și cere interpretului să depășească o oarecare dificultate tehnică atunci cînd execută grupările de șaisprezecimi în acorduri de trei sunete sincopate. Acest *Impromptu pentru pian în La bemol major* de Enescu se înscrie, cronologic, imediat după *Sonata pentru pian și violoncel în fa minor, op. 26, nr. 1*.

Suite pour piano à 4 mains [Sol majeur] — (Paris, le 25 Décembre 1898). Mănuscritul are 27 de pagini și este semnat și datat de George Enescu. Suita este formată din cinci părți și a fost com-

pusă doar în câteva zile : I. „*Prélude* (en forme de Canon)“, *Maestoso, ma non troppo lento*, în Sol major, în măsura 4/4, semnată și datată : Paris, le 22 Décembre 1898 (pag. 1—4). Canonul se produce după doi timpi ; II. „*Valse triste*“, *Tempo de valse lente*, în Si bemol major (pag. 5—10), tema avînd un caracter larg, expresiv, cu cvinta alterată coborîtor ; celui de al doilea pian îi sînt încredințate acorduri masive, după care dialoghează cu primul pian, reluînd tema în final ; III. „*Intermezzo*“, semnat și datat : „Paris, le 20 Décembre 1898“ (pag. 11—17), *Allegretto*, în sol minor, în 2/4, cu acorduri în octave, cu triolete la primul pian și acorduri de optimi la cel de al doilea ; IV. „*Courte Barcarolle*“ — „Paris, le 23 Décembre 1898“, *Andantino* în Mi bemol major, în 6/4, cu acorduri în tremolo la cel de al doilea pian, în timp ce primul execută numai tema. La a zecea măsură se modulează în Mi major, iar după cea de a 23-a măsură se trece direct la cea de a cincea parte : „enchainez avec No. V“ ; V. „*Marche*“ (pag. 19—27), datat : „Paris, le 25 Décembre 1898“, în Sol major, *Tempo de marche* în 2/2, cu care se încheie această *Suită pentru pian la 4 mîini, în Sol major*, compusă imediat după *Impromptu pentru pian în La bemol major* (în aceeași lună și același an). Tot în acea perioadă (Paris, 2 iunie 1898), Enescu mai compusese o piesă pentru două pianе, *Variațiuni pentru două pianе pe o temă originală, op. 5*, rămînînd de altfel singurele lui *compoziții cu o astfel de structură*.

Modérément pour piano [1898 ?]. Manuscrisul nu este semnat și nici datat, în schimb a suportat pe alocuri corecturile lui Enescu. Dacă ținem seama de structura lucrării și de scriere înclinăm să credem că piesa aparține anului 1898. Lucrarea are 44 de măsuri (Fa diez major, *Moderato*, în 2/4) și începe cu o măsură introductivă arpegiată, după care apare tema într-o secvență repetată, urmînd pînă în final aceeași structură melodică și armonică.

Plugar — „Pentru cor mixt (4 voci), poezie de Rădulescu-Niger“ (Iunie 1899). Aceasta este unica lucrare pentru cor *a cappella* scrisă de Enescu, folosînd cunoscutele versuri ale lui Rădulescu-Niger : „Cu plăvanii de la plug / Port în țarini mîndrul plug / Dragi mi-s boii, cîmpu-i drag / Brazde-adînci de-a lungul trag...“ Lucrarea are mai multe versiuni : cor mixt (4 voci), compusă la Mihăileni în iunie 1899 (do minor), semnată Gheorghe Enescu (în această perioadă, Enescu nu mai semna astfel) ; o nouă versiune pentru cor mixt (6 voci), compusă tot la Mihăileni, la 14 mai 1900 ; o alta pentru trei voci de copii (sau de bărbați), compusă tot la 14 mai 1900, în care a făcut unele modificări melodice și chiar armonice, păstrînd însă aceeași tonalitate și aceeași structură melodică și armonică ; și o ultimă versiune pentru cor mixt (4 voci), compusă tot la Mihăileni, la 2/15 mai 1900. Corul *Plugar* are o structură strict armonică, vocalică, cu cadențări pe tonică și dominantă ; în versiunea de cor mixt, cadența finală se face pe tonică, iar în versiunea de voci egale, pe dominantă. Toate versiunile sînt semnate : Gheorghe Enescu. Este evi-

dent că lucrarea a fost compusă pentru o anumită ocazie sau la cerere. O versiune pentru cor mixt (Mihăileni, 12/25 mai 1900) a fost tipărită în „Albina“, IV (1903), 26 octombrie, pag. 111—112, sub titlul de „Plugar și ostaș“.

Impromptu pour piano (Do major) — Cracalia-Dorohoi, le 12/25 Avril 1900). Manuscrisul are patru pagini (151 de măsuri), și este scris cu cerneală neagră, fiind semnat, datat și corectat de Enescu. După o introducere de trei măsuri la pian — în *Allegretto con moto* — unde se aud arpegii largi la mîna stîngă, cu cvarta mărită, iar la mîna dreaptă într-o alternanță de secunde mărite, apare tema, scurtă, construită din două terțe mici descendente, care se amplifică și se dezvoltă în ostinato-ul arpegilor largi de șaisprezecimi, de cvarte mărite și cvinte perfecte, de la mîna stîngă. Acest *Impromptu pour piano* (Cracalia, 13/26 aprilie 1900) a fost reprodus în facsimil în revista „Literatură și artă română“, IV (1900), nr. 5, 6 și 7, pag. 350—354.

Pastorale, Menuet triste et Nocturne pour violon et piano à 4 mains (Paramé, le 6 Septembre 1900). Lucrarea este scrisă pe 14 pagini, cu cerneală violetă și poartă dedicația : „À Mademoiselles Marie, Geneviève et Fernande Veniel, respectueuse hommage.“ „*Pastorale*“ (*Doucement balancé*, în Sol major, 92 de măsuri) ; „*Menuet triste*“ (*Mouvement de menuet modéré*, mi minor, 129 de măsuri) ; „*Nocturne*“ (*Très lent et rêveur*, în Sol major, 67 de măsuri). Lucrarea este destul de simplă, avînd mai degrabă un caracter ocazional sau chiar didactic, cu minime complexități tehnice.

Probabil că tot în jurul anului 1900 pot fi datate și lucrările rămase în manuscris sub formă de schițe sau partitură finită, semnate sau nu de Enescu :

Suite Orientale pentru orchestră (27 pagini scrise în cerneală neagră, I. „*Marche*“, semnat și revăzut de Enescu).

Aria și Scherzino (știne pentru „Violon principale et Piano“, Violon 1, Violon 2, Alto, Violoncelle, Contre-Basse“, nesemnate și nedatate de Enescu). *Aria* (17 măsuri) și *Scherzino* (58 de măsuri) în Re major au o structură melodică și armonică diatonică, simplă.

Allegro pentru orchestră mică (12 instrumente) — un manuscris de 11 pagini scrise cu cerneală neagră, nesemnat și nedatat de Enescu.

Un fragment pentru orchestră mare (pagini izolate) scrise cu cerneală, cu corecturi ulterioare, cu creionul peste cerneală, nesemnat și nedatat de Enescu.

Un alt fragment dintr-o piesă pentru violoncel și pian (15 pagini scrise cu cerneală neagră), nesemnat și nedatat de Enescu.

Nocturne Ville d'Avrayen pour piano, violon, alto et violoncelle („*Beau clair de lune*“), manuscris-copist, nesemnat și nedatat de Enescu. Se încheie cu un „*Chant du coq*“, în acordurile arpegiate ale pianului („*Il sonne minuit*“).

Nocturne en Ré bémol majeur pour piano (Liveni — Sofia, ce 11 Octobre 1907 — chez Isis — ce 16 Octobre 1907). Manuscrisul are 9 file (18 pagini), este scris citeț, cu cerneală neagră, pe

alocuri observându-se corecturile lui Enescu. Pe cea de a doua pagină a manuscrisului, Enescu dă citeva indicații de felul în care trebuie executată lucrarea: „Această *Nocturnă* trebuie să fie, înainte de toate, «cîntată» de executant cu tandrețe și abandon, în partea lentă, cu vehemență și pasiune în partea agitată — deci tot ceea ce este cîntec trebuie ca totdeauna să iasă în relief — dimpotrivă, trebuie ca acompaniamentul să fie șters, în special arpeggiile, a căror sonoritate topită (fondue) trebuie să învâluie armonios cîntecul, cu o atmosferă fluidă și ameteitoare (capiteuse)...” Așa cum remarcă W. G. Berger, această *Nocturnă* „permite un excurs în lumea de expresie a nocturnelor enesciene, a visării și a nostalgiei enesciene, care umple paginile lente ale simfoniilor, cvartetelor, suitelor și sonatelor, devenind o trăsătură esențială de stil...” *Nocturna pentru pian în Re bemol major* (în 12/8, *Assez lent*) începe cu o pedală la pian pe re bemol grav, de unde se „înaltă” și tema spre registrul mediu. Jocul pedalei capătă aici un rol important, Enescu făcînd precizări clare în „program” de felul cum trebuie utilizată. Pe parcurs se dezvoltă o scriitură densă, cu figurații și dezvoltări care creează cea atmosferă romantică specifică acestui gen. Pe parcursul manuscrisului apar numeroase indicații de execuție, care mai târziu, în partiturile sale de muzică de cameră, se vor înmulți: „le chant en dehors, bien phrasé”, „extrêmement doux et rêveurs”, „un peu à volonté” etc.

Sonata pentru vioară și pian în la minor (Craclia, 5 Octobre 1911). Manuscrisul are 18 pagini scrise cu cerneală neagră și corectate destul de intens de Enescu, fapt ce denotă că lucrarea nu i-a fost deloc indiferentă. Nu are titlu, în schimb are o evidentă structură de sonată pentru vioară și pian, a cărei primă parte, *Moderato*, a fost încheiată, iar cea de a doua, *Andante molto espressivo*, începută (12 măsuri scrise pe o singură pagină), dar nu în schițe, ci în partitură de vioară și pian finită. Lucrarea, prin conținut și structură, în epoca în care a fost concepută, are o mare importanță în contextul muzicii universale, reliefată de altfel de W. G. Berger în lucrarea sa. Manuscrisul conservă o scriitură pianistică destul de complexă, variată ritmic, cu modulații, pasaje cromatice, acorduri mărite și micșorate, precum și o scriitură violonistică de virtuozitate. Pe parcurs apar din ce în ce mai frecvent indicațiile agogice și dinamice specifice lui Enescu. Cea de a doua parte, în La major, are un caracter mai grav, purtînd o încărcătură emoțională mult mai densă. Cronologic, această *Sonată pentru vioară și pian în la minor* se înscrie după *Suite Châtelaine*, op. 17 (Paris, 13 mai 1911), dar înainte de *Simfonia nr. 2 în La major* (4 septembrie 1912).

Voix de la Nature, poem pentru orchestră. Lucrarea este semnată de Enescu, chiar pe mai multe versiuni de orchestră, în care figurează numai începutul unei prime părți intitulată: „*I. Nuages d'automne sur les forêts*” (134 de măsuri, pe 43 de pagini scrise cu tuș negru). Pe nici una din versiuni nu poate fi descifrată data compunerii care, dacă ținem seama de grafia semnăturii și a între-

gului manuscris, precum și de structura lucrării, oarecum apropiată de aceea a *Suitei a treia pentru orchestră*, am putea-o fixa în jurul anului 1915. Este interesant de precizat că nu am întilnit schițe ale acestei lucrări, ci numai versiuni fragmentare de partitură de orchestră cu aspect finit. Pe o pedală în octavă a cornilor, în *Andante non troppo*, în mi minor, 2 violonceli solo expun cîteva secvențe cu caracter cromatic, după care orchestra se amplifică prin intrările succesive, în imitații și în fugato, ale celorlalte instrumente, lucrarea căpătînd un excelent travaliu tematic și contrapunctic. Regretăm faptul că nu cunoaștem intențiile lui Enescu cu această lucrare, asupra căreia a revenit adesea prin corecturi evidente în pagini de orchestră.

Hora Unirei, pentru vioară și pian (4 ianuarie 1917). În anul 1917, în timpul primului război mondial, Enescu se afla la Iași, unde organizase o orchestră cu care da concerte în capitala Moldovei. Probabil că tot în acest cadru de concerte populare a scris, pentru vioară și pian, o *Hora Unirei*, pe manuscrisul căreia face următoarea precizare: „*Pour le 24 Janvier (6 Février)*” — datînd și semnînd lucrarea: „G. Enescu, 4 Ian. 1917”. Manuscrisul are o singură pagină, scrisă cu cerneală violetă. *Lucrea (Tempo di Hora*, în Sol major, 6/8) este propriu-zis o prelucrare, cu unele modificări ornamentale, a două motive din *Hora Unirii* (Iassii — 1856) de A. Flechtenmacher: primul și al treilea motiv. La pian, la mîna stîngă, apare un acompaniament specific de horă, pe care-l observăm și la Flechtenmacher, iar la mîna dreaptă, acorduri arpegiate, în tonalitatea pe care o sugerează melodia. Ținînd seama de faptul că Enescu a revenit asupra acestui manuscris cu numeroase corecturi, presupunem că i-a acordat o atenție deosebită, și sîntem convinși că a și executat-o în recitaluri ocazionale. Prin dedicație și anul în care a fost scrisă, această *Horă a Unirei* capătă semnificații sporite, unice de altfel în creația lui Enescu.

Eu mă duc, codrul rămîne, pentru voce și pian [1917?]. Tot perioadei de la Iași îi atribuim și armonizarea, pentru voce și pian, a cîntecului popular „*Eu mă duc codrul rămîne*”, cunoscut mai mult din unele prelucrări corale (Teodor Teodorescu, Timotei Popovici etc.). Manuscrisul lui Enescu (*Andante con fantasia*, mi minor, în 4/4) are două pagini scrise cu cerneală neagră. Pe o a treia pagină este notată doar melodia și textul strofelor 2 și 3. În general, melodia este acompaniată de pian cu acorduri dense, extrase din tonalitatea melodiei, însă la fiecare strofă altfel. Pentru cea de a treia strofă, Enescu acordă pianului un acompaniament de acorduri arpegiate și în tremolo, strict în tonalitate. Manuscrisul nu este semnat și nici datat.

Symphonie en fa mineur pour Baryton seul, Choeur et Orchestre, sur les paroles du Psaume LXXXVI [1916—1920?]. Existența acestei *Simfonii în fa minor*... este atestată de un manuscris de 10 pagini de orchestră scrise cu tuș negru, și întreprinse la pagina ce urmează, după ce au fost conțurați suflătorii. Partea întii — „*Mouvement, mais avec un caractère sombre*” — prin cele zece pagini

de început care ne-au rămas în manuscris, ne dezvăluie „o muzică profundă, o muzică poate puțin mai de mult meditată, însă vizibil convergentă față de *Simfonia a treia*...” — după cum remarcă W. G. Berger. Dacă o raportăm structural la această simfonie, putem conchide că manuscrisul *Simfoniei în fa minor*... de Enescu datează din perioada anilor 1916—1920. Simfonia este concepută pentru orchestră simfonică mare, în 12/4, și începe cu un motiv ritmic punctat, executat de 2 timpane. După 4 măsuri intervin cornii (6), apoi coardele și celelalte instrumente de suflat, în timp ce timpanele execută în continuare același motiv ritmic ostinat.

Symphonie concertante pour violon et orchestre (ut majeur) — (Tescani, 10 Octobrie 1932). Manuscrisul are 13 pagini și conservă schițele *Simfoniei concertante*..., scrise cu tuș negru, asupra cărora Enescu a revenit cu numeroase corecturi și adăogiri, cu creion violet sau roșu, cu ștersături numeroase și groase, care fac multe pasaje de neînțeles. Totul este scris pe patru portative — două în cheia sol și două în cheia fa. Pot fi descifrate pasaje diatonice, cromatice, schimbări de măsuri, alternări de formule ritmice variate, pornind de la un simplu acord de Do major, a cărui fundamentală octavianță, arpeggiată coborîtor, este prezentă în registrul grav. Manuscrisul este semnat și datat de Enescu la pag. 12, prezentînd interes și pentru un studiu de psihologie a creației. Ulterior, Enescu a realizat și o partitură de orchestră (9 pagini de manuscris, 27 de măsuri), neterminată, în care reia întocmai începutul din schițe.

Caprice Roumain pour violon et orchestre (La majeur, — [1925—1949]. Aproape un sfert de veac l-a obsedat pe George Enescu ideea de a compune un *Capriciu românesc pentru violină și orchestră*, fapt atestat de numeroasele schițe și fragmente de partituri rămase în manuscris. La 7 aprilie 1925, „en route Chicago — New York“, George Enescu notează și semnează primele schițe ale acestui *Capriciu*. De la 10 la 14 aprilie 1925, la New York, continuă cu încă 8 pagini de schițe pentru același *Capriciu*. În drumul său de la New York la Paris, la începutul lunii mai 1927, Enescu realizează prima schiță de pian a lucrării (1, 2 și 3 mai 1927). Alte 11 pagini de reducere pentru pian, pe o hîrtie galbenă, sînt datate 3 mai 1947. La 26 aprilie 1949 semnează alte schițe, ca în cele din urmă să realizeze „în chip simbolic douăzeci de pagini de partitură de perfectă limpezime, mărturie a unui rapsod care a cucerit culmile artei“. (W. G. Berger) În partitură — în care introduce și pianul — Enescu face unele modificări ritmice, începînd tema la unison chiar pe primul timp, solistul intrînd după 4 măsuri. De fiecare dată, Enescu a întrerupt lucrul la acest *Capriciu*, reluînd alte lucrări.

Pentru a adăogi lista proiectelor lui Enescu, semnalăm și schițele (5 pagini) în creion ale unui *Concert pentru pian și orchestră în mi minor*, precum și partitura unui al doilea *Concert pentru pian și orchestră în re minor* (20 de pagini), care aparțin probabil perioadei 1898—1900. O *simfonie în mi bemol minor pentru 2 orchestre* (2 pagini de partitură), al cărei început este în lento, a rămas de asemenea neterminată.

O înregistrare inedită

a lui Dinu Lipatti:

„Concertul pentru pian și orchestră în re minor de J. S. Bach”

de Gr. BĂRGĂUANU
și Dragoș TĂNĂSESCU

Într-o serie de articole¹⁾ și emisiuni radiofonice, precum și în monografia *Dinu Lipatti*²⁾ am avut ocazia să prezentăm cîteva aspecte inedite din activitatea interpretativă a artistului român. Ne refeream la piese de Bach, Scarlatti, Brahms, Chopin, Schumann, Liszt, Enescu și la *Concertul în mi minor* de Chopin — descoperiri postume de importanță nu numai istorică, ci și artistică. Înregistrarea pe care o analizăm acum, *Concertul în re minor, BWV 1052*, de J.S. Bach, reprezintă, credem, un adevărat eveniment artistic, care se poate situa, fără îndoială, la nivelul etalonului realizat de Lipatti în prestigioasele sale interpretări ale concertelor de Grieg și Schumann.

Descoperirea acestei noi realizări o datorăm unui pasionat admirator al pianistului român, muzicologul englez Jean D. Jessett, secretarul asociației Gramophone Circle din Aldershot, care a remis Uniunii Compozitorilor din R. S. România, discul cu această interpretare, nepus încă în circulație, realizat în Statele Unite, după o înregistrare particulară.³⁾ Este vorba de concertul dat la 2 octombrie 1947, la Amsterdam cu orchestra Concertgebow, dirijată de Edward van Beinum.

Să spicuiem cîteva date din activitatea neobișnuită a acestui an, cu atît mai uluitoare, cu cît ea se intercala cu crizele din ce în ce mai frecvente ale unei boli necruțătoare:

Februarie — bolnav la Geneva;

— Paris — la „Société de concerts du Conservatoire“, interpretează Concertul de Grieg;

— Londra — din nou bolnav;

Martie — Londra — concert de binefacere, Mozart — re minor;

— Londra — înregistrări la Casa Columbia: *Sonata în si minor și Nocturna în Re*

¹⁾ A se vedea: Tănăsescu Dragoș și Bărgăuanu Grigore. *Aspecte inedite ale artei lui Dinu Lipatti*. În: *Muzica* București, nr. 11/1967. Sau: Idem. *Aspects inédits de l'activité d'interprète de Dinu Lipatti*. În: *Muzica (Nouvelles musicales de Roumanie)*, București, nr. 1/1970.

²⁾ Editura Muzicală — București 1971.

³⁾ *Opus Record, MLG 80* (30 cm, 33 ture). Pe verso discul cuprinde o reimprimare pe microsillon a ciclului „Liebesliederwalzer“ op. 52 de J. Brahms, pentru cvartet vocal și două pianе, înregistrat la Paris, în 1937, pe discuri „standard“ la Casa His Master's Voice (DB 5057—5060) de Kédrof, Polignac, Cuénod, Conrad și Nadia Boulanger — Dinu Lipatti.

bemol major de Chopin, *Coralul în Sol major* de Bach, o *Sonată* de Scarlatti.

19 Martie — Dinu Lipatti împlinește 30 de ani ;

— Paris — recital ;
— Geneva — din nou bolnav ;

Aprilie — Roma — concert și recital ;
— Torino — recital ;
— Milano — recital la Scala

Mai — Lausanne, Zürich, Berna — recitale cu Antonio Janigro ;

Iunie — Geneva — durerea pierderii tatălui ;
— concert extraordinar în beneficiul Crucii Roșii pentru ajutorarea copiilor români, Liszt — *Mi bemol major*, Chopin — *Andante* și *Poloneza op. 22* cu orchestra Suisse Romande, dirijată de Ernest Ansermet ;
— examene la Conservator ;

Iulie — Sils-Marie — recital Gemeindesaal

August — Sils-Marie — concert Haydn — *Re major* cu Musik Collegium dirijat de Paul Sacher ;

— recital Kirche Silvaplana ;
— Lucerna — concert Mozart — *re minor*, dirijor Paul Hindemith ;
— Geneva — recital pentru Crucea Roșie și copiii români ;

Septembrie — Londra — înregistrează concertul de Grieg cu Philharmonia dirijată de Alceo Galliera, *Coralul în Sol major* de Bach, o *Sonată* de Scarlatti, *Sonetul lui Petrarca, nr. 104* de Liszt ;

— concerte cu B.B.C.

1 și 2 octombrie — Amsterdam — Concert Bach — *re minor*, Ravel — *Sol major*, cu orchestra Concertgebouw dirijată de Edward van Beinum

— Maastricht — concert simfonic ;
— Haga, Amsterdam — recitale ;
— Radio Hilversum — concert Mozart — *re minor* ;

— Paris, Neuchâtel — recital ;
— Lucerna — „Internationale Musikalische Festwochen“, recital la Kunsthaus în beneficiul copiilor români...

Ne oprim la această laconică relatare, considerind-o suficient de elocventă pentru a nu o mai însoți de comentarii.

Înregistrarea interpretării *Concertului în re minor de Bach* prezintă interes din mai multe puncte de vedere. Mai întâi, referitor la discografia lui Lipatti, este vorba de prima înregistrare de anvergură și totodată prima imprimare din concert public, este singurul concert de Bach care ne-a rămas de la Dinu Lipatti și

una dintre cele mai reprezentative mărturisiri ale maturității artistice și măiestriei pianistice a artistului român. În plus, această înregistrare ridică problema, controversată încă, a respectării textului original și aceea, nu mai puțin discutată, a stilului de interpretare a muzicii cantorului. Vom schița în continuare câteva aspecte ale ultimelor două probleme.

În privința autenticității textului, se știe că partiturile lui J. S. Bach se cîntă uneori în versiuni completate și ne referim în special la imixtiunile în text pe care cunoscutul pianist italian Ferruccio Busoni le-a răspîndit prin edițiile sale comentate. Nu ne propunem să dezvoltăm întreaga problematică ; dar o amintim, numai, în măsura în care interpretarea de față o ilustrează. Lipatti adoptă multe din variantele lui Busoni și o face, cu siguranță premeditat. Tragem această concluzie din analiza comparativă cu ediția originală. El respinge unele sugestii ale lui Busoni, atunci cînd consideră că acestea ar diminua valoarea artistică a textului inițial și menține numai pe acelea care o subliniază, sau chiar o întregesc. Iată unul din exemplele în care Lipatti adoptă varianta busoniană :

ex.1

Original (mîna dreaptă)



Versiunea Busoni



În textul original, rolul solistului se reduce la o integrare totală în armonia de acompaniament ; în varianta Busoni pianul se detașează spre o viziune solistică pe care timbrul său — neasimilabil complet cu cel al orchestrei, cum e cazul clavecinului — o favorizează. De aceea ștима clavecinului transpusă aidoma la pian ar deveni cel puțin inutilă, dacă nu chiar incomodă. Mari interpreți, ca Sviatoslav Richter, care adoptă cu consecvență textul original, nu scapă de acest pericol.

În alte situații, cînd posibilitatea de adaptare a pianului nu este realizabilă, Lipatti preferă să-și întrerupă discursul muzical, lăsînd sarcina exclusiv orchestrei și neadoptînd soluțiile forțate ale lui Busoni. Aceasta se întîmplă destul de frecvent, de exemplu, în introducerile primelor două părți și deseori în desfășurarea finalului ; iar acordurile adăugate de Busoni în partea a doua, ca un balast care înecă puritatea textului original, sînt de asemenea înlăturate.

Dintre soluțiile pozitive ale lui Busoni, pe care Lipatti și le însușește, amintim cuplarea unor pasaje la octavă sugerînd tehnica de clavicin sau orgă :

ex.2
Original

Partea I, măsura 95

Versiunea Busoni

mf *püp* *mf* *püp*

sau potențarea expresivă a textului original, nu prin transpunerea lui în alte registre, ca în ex. 1, ci prin dublarea la terță a unor motive:

Original

Partea III, măsura 85

Versiunea Busoni

Un procedeu artistic de mare subtilitate îl demonstrează Lipatti în pasajul de mai jos, în care, deși adoptă cantitativ varianta Busoni, prin tehnica tușeului său subliniază tocmai elementele originale ale textului, care în această ambianță capătă mai multă pregnanță. Notele încercuite arată sunetele evidențiate dinamic :

ex.4
Versiunea Busoni

cal ottava rlla

Original

Partea III, măsura 123

Această atitudine critică, de selecție și adaptare, care nu se angajează mecanic pe o concepție sau alta, privind textul muzical, ne face să considerăm că varianta adoptată de Lipatti este în fond o *variantă proprie*, de mare sinteză, subordonată permanent tălmăcirii sensului muzicii. Adevăratul respect față de text deci, constă nu în reproducerea lui formală, ci în evidențierea sensului său artistic.

În perfectă consecvență cu atitudinea sa față de text, Lipatti adoptă și în concepția interpretativă mijloacele de expresie caracteristice pianului modern : creșteri și descreșteri de mare rafinament și tensiune, pe care clavicinul nu și le putea permite ; contraste dinamice între fraze sau chiar între sunetele aceleiași fraze, care dobîndește un relief cu totul nebănuit (a se vedea ex. 4), avînd în consecință o permanentă polifonizare atît de specifică stilului pianistic lipattian și, în cazul de față, și operei interpretate ; efecte de pedaliizare, creînd ansambluri sonore cu tente impresioniste etc.

Toate aceste elemente, aparent eterogene, sînt subordonate unei unități generale de largă respirație și elevată inspirație. Cît de conștient era Lipatti de aceste procedee și soluții putem constata din propriile sale mărturisiri, spuse succint în schița cursului său de interpretare la Conservatorul din Geneva :

„...Nu trebuie să uităm niciodată că adevărata și marea muzică își depășește timpul ; ba mai mult, n-a corespuns niciodată cadrului, formelor și regulilor în vigoare în momentul nașterii sale. Bach cere orga electrică cu nenumăratele ei mijloace pentru piesele sale de orgă, Mozart cere pianul și se depărtează în mod hotărît de clavicin, Beethoven cere imperios pianul nostru modern, pe care Chopin avîndu-l, a fost primul care l-a colorat, iar Debussy merge mai departe, lăsînd să se întrezărească printre preludiile sale undele Martenot. A voi, deci, să restitui muzicii cadrul său de epocă înseamnă a voi să îmbraci un adult în haine de adolescent. Acest lucru ar putea să aibă farmec dacă ar fi vorba de o reconstituire, dar nu poate și nu trebuie să intereseze decît pe amatorii de frunze moarte sau pe colecționarii de pipe vechi... Ce dreptate avea Stravinsky cînd spunea că „muzica este prezentul“...

Cîteva probleme și realizări ale genului

de Dumitru EREMIA

În 1974, creația muzicii de fanfară și a cîntecelor destinate tinerilor aflați sub arme s-a îmbogățit cu remarcabile realizări care au cinstit momentele majore ale anului: aniversarea a trei decenii de la eliberarea României de sub dominația fascistă, cel de al XI-lea Congres al P.C.R. și a 30-a aniversare a Zilei armatei.

Creatorii, compozitori și poeți, s-au străduit să exprime, în felul specific genului muzicii de fanfară și cîntecului patriotic și ostășesc, spiritul nou, vibrația patriotică și umanistă a epocii noastre.

„...*Literatura și arta* — se precizează în Programul partidului — *trebuie să-i ajute pe oameni să privească mereu înainte, să le dea o imagine înflăcărată a perspectivei istorice, să prefigureze schimbările viitoare ale societății, să însușească masele populare, tineretul patriei noastre, la fapte mărețe închinare realizării visului de aur al omenirii — comunismul...*“ Rolul și destinul literaturii și artei în România socialistă sînt astfel clar formulate iar pentru creatorii de frumos se desprind noi și conștiente angajări în uriașul proces de edificare a viitorului.

În ritm cu celelalte secții de creație, subsecția de fanfară, sprijinită de conducerea Uniunii Compozitorilor, desfășoară o susținută muncă de creație, de îndrumare, de organizare și difuzare a muzicii în rîndul publicului, străduindu-se ca în această activitate să se situeze la înălțimea cerințelor societății noastre socialiste. Sîntem în permanență călăuziți de documentele de partid, în sensul de a milita consecvent, cu pasiune și simț de răspundere, pentru îmbogățirea patrimoniului muzical românesc, urmărind difuzarea și popularizarea muzicii de fanfară, a cîntecului patriotic și ostășesc, genuri de largă audiență și puternică vibrație, capabile să transmită un bogat mesaj actual, cu un conținut patriotic și mobilizator.

Menționăm printre recente realizări ale creației de fanfară uvertura *Porțile de fier*, suitele simfonice *Patria noastră* și *Ecouri simfonice* de Savel Horceag, poemul vocal-simfonic pentru soliști, cor bărbătesc și fanfară *Cinstire ție, patrie* de Dumitru Eremia, poemul simfonic *Atac de noapte în Munții Tatra* de Ioan Totan, poemul simfonic *Avînt și biruință*

de Ioan Chioreanu, *Suita patriotică* de Aurel Popa, poemul *Luptă și izbîndă* de Norbert Petri, *suita simfonică Plaiuri însorite* de Nicolae Beloiu, *uverturile Victoria* de Sergiu Paiu și *Țară scumpă, leagăn de eroi* de Ion Stamatade, *suita simfonică Drum către culmi* de Sergiu Eremia, precum și alte lucrări de mai mică întindere, marșuri, cîntece patriotice și ostășești, piese cu caracter de promenadă.

La acestea se adaugă o serie de piese scrise de unii șefi de muzică sau instrumentiști care nu sînt membri ai Uniunii: amintim astfel marșul *Florile patriei* de Emilian Ursu, *Schiță simfonică* de Horea Ardeleanu, *Rapsodia pe tema Ciuleandra* de Gh. Sîrghie, *Marșul artileriștilor* de Gh. Vulpe, *Marș festiv* de Ion Mitu ș.a.

S-a urmărit ca fondul de creație al muzicii de fanfară să îmbine accesibilitatea cu bogăția conținutului de idei și forța expresivă de pătrundere în mase, specifică genului; de a nu se miza pe minima rezistență repertorială ci pe căutarea de noi căi de diversificare și împropiatare a patrimoniului muzical destinat formațiilor de fanfară.

Pentru îmbogățirea tematicii și a varietății repertoriului, a fost acordată o deosebită atenție orchestrațiilor și transcriptiilor unor piese scrise inițial pentru orchestra simfonică sau alte formații instrumentale. Avem în repertoriu numeroase piese din creația actuală a compozitorilor care în mod curent scriu muzică de alt gen, cum sînt: Ion Dumitrescu, Zeno Vancea, Ludovic Feldman, Diamandi Gheciu, Wilhelm Berger, Mihai Klepper, Mircea Chiriac, Dumitru Bughici, Laurențiu Profeta, Theodor Grigoriu, Zoltan Aladar, Adalbert Winkler, Radu Șerban, Temistocle Popa, Mircea Neagu, Henry Mălineanu, Mișu Iancu, Aurel Giroveanu, George Grigoriu, Florentin Delmar ș.a.

În contextul acestei perioade bogate în manifestări cultural-artistice, s-a acordat o deosebită atenție organizării concertelor de fanfară din sezonul estival, în parcuri și stațiuni balneare, cînd fanfarele, pe lîngă popularizarea creației compozitorilor noștri în masele largi, contribuie, fără îndoială, la consolidarea culturii muzicale a publicului și implicat la educația sa civică și patriotică.

Anul 1974 a adus muzicii românești de fanfară frumoase aprecieri de peste hotare, cu prilejul participării Fanfarei reprezentative a armatei la Festivalul internațional al muzicilor militare din Elveția.

Menționăm și succesul discului cu marșuri de fanfară care a fost imprimat tot în cursul anului 1974 la Electrecord cu Fanfara reprezentativă a armatei.

O prestigioasă manifestare care s-a desfășurat sub semnul marilor evenimente politice amintite a fost a doua ediție a Festivalului cîntecului ostășesc „Te apăr și te cînt, patria mea“. Festivalul a demonstrat legătura strînsă

ce există între creatori și armată, trezind un interes deosebit în rîndul tuturor compozitorilor, ca și al spectatorilor.

Cunoscînd importanța festivalului și avînd experiența ediției precedente, s-au luat din timp măsurile necesare. Compozitorii și poeții au fost invitați în unități, în instituții ale armatei, pentru a cunoaște în mod direct realitatea ostășească. Ședințele de lucru care au precedat festivalul — una dintre acestea bucurîndu-se de prezența Ministrului Apărării Naționale, general de armată Ion Ioniță — au contribuit și mai mult la mobilizarea creatorilor. Așa se explică faptul că la chemarea armatei au răspuns prezent un număr de 110 compozitori și 90 de poeți, care au scris 161 de cîntece patriotice, 140 de piese de muzică ușoară și 209 marșuri ostășești, cîntecul coral și muzica ușoară românească îmbogățindu-se astfel cu teme noi, generoase, muzica aducîndu-și din plin contribuția la vasta acțiune de educare a tineretului, a tuturor cetățenilor țării.

Se remarcă, față de ediția trecută, o diversitate mai mare, de o atenție deosebită bucurîndu-se marșurile de picior, pe specific de arme, rezolvîndu-se astfel, în mare măsură, un deziderat mai vechi. Forurile militare au luat toate măsurile organizatorice menite să difuzeze și să popularizeze cîntecele destinate ostașilor, prin intermediul tiparului, discului, al emisiunilor de radio și televiziune, astfel ca acestea, ajunse la militari, în unități, sau la tinerii care se pregătesc să îmbrace haina ostășească, să se integreze în viața acestora, să-i însoțească pretutindeni, însufletîndu-i, sporindu-le avîntul, cultivîndu-le sentimentul de mîndrie de a fi apărători ai gliei străbune, ai victoriilor noastre socialiste.

Anul jubiliar 1974, an de mari înfăptuiri în toate compartimentele de activitate, un an de înflorire a patriei, de mari progrese pe calea făuririi societății socialiste multilateral dezvoltate, de continuă afirmare și creștere a prestigiului internațional al României, înscrie în șirul realizărilor sale și contribuția generoasă pe linie de creație a compozitorilor pentru fanfară și pentru repertoriul cîntecului ostășesc.

Ca și pînă acum, brațul de tărie al țării, armata, sub conducerea partidului, nu va precupeți nici un efort pentru a-și face totdeauna datoria față de patrie, partid și popor, va executa întocmai ordinele comandantului suprem, tovarășul Nicolae Ceaușescu, convinsă că numai consacrîndu-se apărării, independenței și suveranității naționale, cauzei socialismului și păcii, va justifica nădejtile puse în ea.

În lumina documentelor de puternică și vibrantă semnificație ale Congresului al XI-lea al P.C.R. a cuvîntelor de îndrumare adresate în nenumărate împrejurări de secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, compozitorii de toate genurile își manifestă voința fermă de a realiza lucrări care degajă forță și robustețe, spirit eroic, lucrări care să insuflă dragostea față de prezentul și de viitorul luminos al patriei, care să se integreze în viața militarilor, să-i însoțească pretutindeni, sporindu-le avîntul, sentimentul de mîndrie de a fi apărători ai gliei străbune, ai victoriilor noastre socialiste.

Uvertura „Porțile de Fier” de Savel Horceag

de Ion PELEARCĂ

Alături de celelalte genuri ale muzicii noastre, muzica de fanfară a cunoscut în anii din urmă succese remarcabile prin îmbogățirea repertoriului său specific cu lucrări de înaltă ținută artistică, inspirate din tumultuoasa noastră viață contemporană. Printre aceste lucrări se numără și uvertura **PORTILE DE FIER**, de Savel Horceag, lucrare distinsă cu Premiul Uniunii Compozitorilor, pe anii 1972—1973.

Savel Horceag se înscrie în rîndul acelor compozitori — șefi de muzică militară români — care au asigurat genului fanfarei un prestigiu de necontestat.

Originar din părțile Botoșanilor, Savel Horceag și-a început activitatea muzicală în rîndul copiilor de trupă de la muzica militară. Urmează Conservatorul din București (1920—1927) bucurîndu-se de îndrumarea unor prestigioși dascăli ca : D. G. Kiriac, Ion Nonna Otescu, Alfonso Castaldi, Gheorghe Cucu, Dimitrie Cuclin, Petre Nițulescu ș.a. În 1927 urmează, la Paris, un curs de orchestrație cu P. Damoureux.

Cunoaște o aleasă carieră militară, de la sublocotent, șef de muzică într-o mică garnizoană (Orăștie), la funcția de inspector general al muzicilor militare.

Paralel cu activitatea de șef de muzică, desfășoară și o intensă muncă pedagogică (profesor la diverse școli și licee, la conservatoarele „Cornetti” din Craiova și „Astra” din București) conducînd și dirijînd în același timp

cunoscute formații corale și orchestrale din țară.

Compoziția l-a atras de timpuriu, primele sale creații fiind realizate în cei dintii ani ai activității sale ca șef de muzică. A scris lucrări simfonice, vocal-simfonice, vocale, corale, muzică de scenă, piese pentru fanfară, manuale și lucrări didactice, articole. Dintre compozițiile sale mai de seamă cităm: opera *Tania*; lucrări simfonice: *Simfonia în do minor „Strigoii“*, pe versuri de V. Alecsandri, pentru soliști, cor mixt și orchestră, *Suita românească*, *Divertiment rustic*, *Rapsodia română*, uvertura *Visul unui amurg*, *Suita simfonică* (dirijată în primă audiere la Ateneul Român de E. Masini), *Trei schițe simfonice* (prezentate sub bagheta lui Ionel Perlea); din creația vocal-simfonică: poemul pastoral pentru soliști, cor mixt și orchestră „*Sara pe deal*“, pe versuri de M. Eminescu, poemul *Plugurile*, oratoriile *Partidul și Moldova*, poemul-simfonic pentru recitator, cor mixt și orchestră *Răsună sirena*, precum și cantata — poem *Zări deasupra patriei*. În genul muzicii corale se remarcă: *Luptăm pentru pace*, *Partidul*, *Cîntec ceferist*, *Bat ciocane*, *Răsună Grivița* ș.a.

Muzica pentru fanfară este bogat reprezentată de la simple orchestratii și aranjamente instrumentale, la ample lucrări simfonice. În acest domeniu se remarcă străduința compozitorului de a dezvolta, pe lângă forme tradiționale specifice genului, unele forme mai evaluate ca uvertura, suita simfonică, variațiunile simfonice, poemul simfonic. Dintre numeroasele lucrări dedicate fanfarei amintim: suita românească *Moldova*, *Suita simfonică Nr. 3*, *Variațiuni simfonice op. 11*, poemele simfonice *Cîntec de urare și 1917*, *Potpuriul de cîntece de mase*, uvertura *Sărbătoarea recoltei*, *Uvertura festivă*, *Divertiment rustic Nr. 2*, *Rapsodia Nr. 2* ș.a. Dintre acestea, trei au fost distinse cu premii ale Uniunii Compozitorilor în ultimii zece ani: *Suita de Schițe simfonice* (1967), poemul festiv *Marea sărbătoare* (1971) și cea mai recentă, uvertura *Porțile de Fier*.

Situată tematic în sfera actualității contemporane românești, uvertura *Porțile de Fier* își propune să înfățișeze cu mijloacele expresive proprii fanfarei (lărgite la limitele unei ample orchestre de suflători), grandioasa epopee a construirii importantului obiectiv hidroenergetic de pe Dunăre.

Întregul conținut al lucrării, de o mare densitate și concizie, este judicios gândit și echilibrat, concentrându-l într-o interesantă formă de sonată liberă.

Lucrarea debutează printr-un fundal armonic de cvarte dominat de o figurație ostinată a bașilor, creînd o atmosferă cețoasă, aspră. După câteva măsuri este expusă principala temă a uverturii, viguroasă și cu o vădită configurație modală. Concepută inițial ca un semnal de bucium, pe un arpeggiu ascen-

dent de *la bemol major*, după ce atinge o culminație acută, coboară treptat, ca o ușoară rostogolire, oprindu-se calm pe dominantă. Expusă de către corn, în *crescendo*, tema capătă individualitate, impunându-se pregnant în atenția auditoriului care o va recunoaște cu ușurință sub diversele ei înfățișări ulterioare.

Andantino

Clarinete

Tube

pp

pp

cresc...

Corni

Reluată de fagot (la dominantă), ca un ecou, tema conduce către o nouă mișcare — *allegro moderato* —, bine ritmată, energică și bărbătească, expusă în forte de clarinete și fighorni și susținută ritmico-armonic într-o manieră sincopată.

Allegro moderato

cl. Fligh.

p cresc...

f

f

Cl.

dim.

Tenori

f

Dezvoltată cu deosebit meșteșug contrapunctic, această temă cunoaște o impresionantă creștere polifonică. Ne aflăm în plină dezvoltare, elementele tematice enunțate fiind larg confruntate prin procedee componistice din cele mai diverse: dezvoltare, augmentare, concentrare, recurență, variație etc. Susținută în *tutti*, această primă parte dă imaginea unei intense activități umane, a unei vibrante efervescențe generale. Modulații îndrăznețe la tonalități îndepărtate, ca și folosirea unor modalități orchestrale alese, a unor timbruri și registre instrumentale mai puțin uzitate, realizează un interesant joc de lumini și de culori, o ingenioasă și inspirată creștere a plasticității orchestrale.

Toată această atmosferă este întregită cu noi elemente tematice și de mișcare, prin apariția unei noi teme, cu un vădit caracter de dans popular, dedusă din cea de a doua temă și care, prin progresii melodice și armonice, conduce către o mișcare liniștită, cantabilă, pe fondul căreia se evidențiază mici creșteri, asemeni unor episodice involburări ale apelor.

Impresia de liniște este repede întreruptă de apariția unui nou element dinamic ce va domina întreaga parte mediană a lucrării — o fugă la patru voci. Expusă succesiv, cu respectarea regulilor clasice, tema este preluată pe rînd de clarinete, cornete, bași, saxofoni, tenori, antrenînd într-un *crescendo* susținut întreg ansamblul care izbucnește într-un adevărat iureș sonor, sugerînd o grandioasă în-

sint readuse succesiv, se suprapun într-un grandios *allegro*. Întregul eșafodaj polifonic este însoțit de un bogat fundament armonic dominat de aceeași figuratie ostinată a bașilor (înțilnită la începutul lucrării), îmbogățită însă prin dublări și inversări.

Lucrarea se încheie printr-un final apoteotic, masiv, în care sînt angrenate toate resursele sonore ale fanfarei, întregul ei arsenal de mijloace expresive.

Alături de celelalte elemente care au condus la realizarea acestei interesante lucrări, un loc aparte revine orchestrației. (Compozitorul este și autor al citorva manuale instrumentale (corn, tubă), precum și al primului *Tratat de instrumentație și orchestrație pentru uzul fanfarelor*, lucrare deosebit de utilă pentru învățămîntul nostru muzical. De asemenea, reamintim cu acest prilej că unele dintre cele mai dificile lucrări din literatura polifonică și clasică universală și românească, printre care celebra *Toccată și fugă în re minor* de J.S. Bach au cunoscut o strălucită versiune orchestrală pentru fanfară prin străduința și înaltul meșteșug al lui Savel Horceag).

Uvertura *Porțile de Fier*, dincolo de înalta distincție cu care a fost investită de către Uniunea Compozitorilor, are marea merit de a aduce o valoroasă contribuție la îmbogățirea repertoriului fanfarelor noastre cu lucrări inspirate din viața nouă a oamenilor României socialiste.

trecere și culminînd cu o luminoasă reexpoziție în cadrul căreia principalele teme, după ce



În memoria prof. dr. Erich Schenk

de Zeno VANCEA

La 11 octombrie 1974 s-a stins din viață la Viena marele muzicolog austriac de reputație internațională prof. dr. Erich Schenk, bine-cunoscut și cercurilor de specialitate din țara noastră, care cu ocazia mai multor vizite în România a manifestat un mare interes pentru cultura noastră muzicală.

Născut la 5 mai 1902 la Salzburg, orașul lui Mozart, ca fiu al unui medic, viitorul mare om de știință a studiat, după absolvirea liceului umanist din Salzburg, compoziția la Academia de Muzică din München, fiind înscris în același timp și la Facultatea de Muzicologie a Universității din același oraș, obținând aici după încheierea studiilor universitare titlul de doctor în științele muzicale cu o lucrare despre compozitorul paduan Giuseppe Antonio Paganelli. După mai mulți ani de studii în Italia, pe care le-a continuat apoi la Universitățile din Viena și Berlin, Dr. Erich Schenk a activat un timp ca profesor la Facultatea de Muzicologie a Universității din Rostock, iar apoi din anul 1940, în calitate de titular al catedrei de muzicologie la Universitatea din Viena. Drept

recunoaștere a marilor sale merite științifice, Dr. Erich Schenk a fost ales în anul 1957 de către Senatul Universității din capitala Austriei ca rector al acestei străvechi și prestigioase instituții de învățămînt superior.

Spre deosebire de mulți alți muzicologi renumiți, care și-au restrîns activitatea asupra unui cîmp limitat de cercetări, eminentul savant s-a distins prin multilateralitatea preocupărilor sale științifice care au cuprins, în afară de istoriografie, și alte domenii importante ale muzicologiei, ca estetica, paleografia, bibliografia muzicală, precum și folclorul, creînd în fiecare dintre aceste discipline științifice lucrări de valoare deosebită, care i-au asigurat un loc de frunte în muzicologia europeană. Legat prin originea sa de Salzburg și de cultul tradițional din acest oraș pentru ilustra figură a lui Mozart, Dr. Erich Schenk a scris numeroase studii despre viața și creația acestuia, elaborînd o monumentală biografie a nemuritorului compozitor, lucrare care în 1966 a fost distinsă cu premiul *Historiae Musicae Cultores* a Universității din Firenze. De apariția celei de a doua ediții îmbogățite a acestei lucrări fundamentale nu s-a mai putut bucura din cauza morții sale care a survenit în cursul tipăririi cărții.

Profund cunoscător al Barocului italian și al Clasicismului vienez, Dr. Erich Schenk a scris, printre altele, un studiu fundamental intitulat *Noțiunea de Baroc muzical și trăsăturile sale esențiale*, concretizînd concluziile sale cu privire la influența Barocului asupra lui Beethoven într-o altă lucrare de seamă. O analiză științifică de mare interes este și aceea despre *Ofranda Muzicală* a lui J. S. Bach, precum și acelea privind unele creații ale lui Haydn și Beethoven. O impresionantă realizare științifică este și lucrarea *950 de ani de istorie a muzicii în Austria*. Sub conducerea și îndrumarea lui Erich Schenk au fost redactate șase volume de *Studii muzicologice*, precum și alte opt volume de *Contribuții vieneze la istoriografia muzicală*. La acestea trebuie adăugată o înfăptuire și mai impresionantă, continuarea operei antecesorilor prin publicarea în 41 volume a materialului documentar privind trecutul muzical din Austria, sub titlul de *Denkmäler der Tonkunst in Österreich (Monumentele artei muzicale din Austria)*, care pot constitui un model pentru muzicologia din acele țări, în care încă nu a fost întreprinsă stringerea și publicarea materialului despre procesul de dezvoltare a culturii muzicale naționale.

Deosebit de prețioase sînt și alte scrieri ale sale ca : *Efectele etice ale muzicii și Misiunea muzicologiei în politica culturală*. Dintre studiile sale de folclor amintim pe acela care are ca obiect analizarea și caracterizarea unor dansuri populare din Austria. În afară de lucrările enumerate mai sus, Dr. Erich Schenk a scris peste două sute de articole de muzicologie,

desfășurând timp de mai mulți ani și o susținută activitate de critic muzical la Rostock și Viena.

Deși, în mod firesc, Erich Schenk și-a consacrat în principal munca științifică istoriei muzicii din Austria, totuși interesul său a fost captat și de trecutul muzical al altor țări, ca Italia și Anglia, conferind activității sale o largă perspectivă europeană. În această ordine de idei trebuie arătat că eminentul muzicolog a scris o importantă lucrare despre muzica italiană din secolul al XV-lea precum și despre dezvoltarea istorică a unui anumit gen cameral: *Sonata a tre (Sonata trio)* în Italia și Anglia.

Ceea ce face ca studiile sale să fie deosebit de prețioase este aceea că Erich Schenk, omul de știință, cercetătorul și filologul, dublat de un adevărat temperament artistic, datorit cu un infailibil instinct muzical, nu a considerat documentele trecutului ca pe niște piese de muzeu, forma și stilul epocii constituind doar invelișul care cuprindea esența adevărată a muzicii, conținutul ei emoțional, pe care a reușit să-l scoată în evidență printr-o deosebit de sugestivă prezentare a compozițiilor analizate.

Dr. Erich Schenk a organizat și trei congrese internaționale de muzicologie, printre care și cel de la Viena din 1956, cu ocazia bicentenarului morții lui Mozart, la care autorul rîndurilor de față a avut cinstea de a participa împreună cu regretatul prof. George Breazu, ca delegați ai secției de muzicologie a Uniunii Compozitorilor din România, avînd posibilitatea de a cunoaște cu acest prilej și alte laturi atît de atrăgătoare ale personalității lui Erich Schenk, modestia, umorul său delicat, amabilitatea și jovialitatea sa, tipic vieneze.

Activînd timp de 30 de ani ca profesor al Facultății de Muzicologie a Universității din Viena și continuînd printr-o bogată activitate tradiția unor renumiți predecesori, ca Eduard Hanslick, Guido Adler și Robert Lach, Dr. Erich Schenk a desfășurat și o prodigioasă activitate pedagogică, de îndrumarea profesorală a savantului beneficiînd un număr mare de studenți din toate colțurile lumii. Dintre aceștia,

aproximativ 200 au obținut titlul de doctor în muzicologie al Universității din Viena. Democrat convins, Dr. Erich Schenk și-a manifestat curajul său civic în timpul ocupației naziste și a persecuțiilor evreilor, salvînd pe Guido Adler de internare într-un lagăr de concentrare.

Pentru excepționalele sale merite științifice, Dr. Erich Schenk a fost ales membru al Academiei de Științe din Viena, i-a fost conferit, de către Universitățile din Rostock și Brno, titlul de „Doctor Honoris Causa” și a fost ales membru al mai multor asociații științifice. Pe lângă aceasta, el a fost decorat cu „Legiunea de onoare a Republicii Franceze”, a obținut titlul de „Comendatore al ordinului Meritul Cultural” din Italia, ordinul „Sf. Grigore” al Vaticanului, „Meritul cultural al Republicii Austria”, etc. etc.

Pentru reputația de care s-a bucurat Dr. Erich Schenk, este deosebit de caracteristic faptul că a fost invitat să țină conferințe în multe centre culturale importante ale lumii, ca Paris, Moscova, Leningrad, Roma, Berlin, Amsterdam, Padua, Modena, Budapesta, fiind, în această calitate de conferențiar, și oaspete al capitalei noastre, cu cîțiva ani în urmă.

Prin dispariția eminentului om de știință, nu numai muzicologia austriacă dar și cea europeană au avut de suferit o grea pierdere, deoarece aflîndu-se încă în plină activitate, Dr. Erich Schenk avea în curs de elaborare încă multe alte lucrări, care ar fi îmbogățit muzicologia contemporană.

Noi românii pierdem un sincer prieten al țării noastre. Autor al unei conferințe deosebit de interesante, ținute în 1967 cu ocazia Simpozionului Internațional de muzicologie din București, despre *Anii de studii ai lui George Enescu la Viena* și al unui articol despre muzica austriacă, apărut în revista *Muzica* nr. 12/1962, Dr. Erich Schenk urmărea cu mult interes dezvoltarea culturii muzicale românești. Intenționa să întreprindă o nouă vizită în România. Moartea sa a produs o sinceră durere celor care l-au cunoscut și l-au prețuit. Rîndurile de față doresc să constituie un omagiu adus eminentului om de știință dispărut.

150 de ani de la nașterea lui Johann Strauss

de George SBĂRCEA

Cu Austria în frunte, căreia îi revine paternitatea artistului și a operei sale, lumea întreagă aniversează în 1975 un veac și jumătate de la nașterea lui Johann Strauss-fiul. Acest „an Strauss“, care debutează în martie, va fi marcat de un moment culminant în luna octombrie, cu festivități, concerte și spectacole strălucite chiar la Viena, orașul unde s-a ivit valsul și unde cel mai autentic creator al lui a văzut lumina zilei, ca fiu al unui alt Strauss, Johann și el, compozitor la fel de genial și cel dintâi codificator, împreună cu Joseph Lanner, al unuia din cele mai răspândite și mai îndrăgite dansuri din întreaga istorie a omenirii: valsul. Fiindcă Strauss (tatăl, fiul, cu frații săi Joseph și Eduard s-au transformat, în memoria publicului, într-un singur patronimic, cu valoare de numitor comun) a fost compozitor de muzică de dans, gen îndeobște minimalizat, altădată ca și acum, de unii critici și esteți, dar prețuit, îndrăgit, cultivat de masele populare de pretutindeni, îndeosebi când el e promovat de artiști de talia celor aparținând „dinastiei“ vieneze a Straussilor.

Că Johann Strauss a fost, în timpul vieții, unul din cei mai sărbătoriți muzicieni de pe glob, ca după moarte să devină o noțiune, odată ce numele lui este sinonim în opinia mondială cu valsul, cu Viena, cu succesul și cu popularitatea cea mai răspândită, lucrul acesta își are explicația în concepțiile despre artă, despre muzică ale compozitorului și interpretului. Fiindcă el a fost și una și alta, creator și tălmăcitor deopotrivă de inspirat, care a dat glas în muzica sa, în felul de a o executa, tradițiilor populare ale orașului și țării sale, sensibilității proprii oamenilor în a căror ambianță și-a petrecut viața și a zămislit o operă ce însumează peste patru sute de lucrări. Patru sute, dintre care aproape jumătate sînt piese de repertoriu concertistic pretutindeni unde se face muzică, pentru ca o mulțime, din cealaltă jumătate, să fi fost absorbite în circuitul anonim al cîntecelor și dansurilor populare austriece și germane, în-sușite de imaginația re-plămăditoare a poporului, care adaugă, scade, cizelează tot ceea ce îi place și tot ceea ce, inițial, a pornit oîndva din chiar sufletul lui. Or, muzica lui Strauss — a celor patru cu același nume, pe care Johann-fiul îi rezumă și densifică într-o neasemuită scăpărare de invenție melodică, nouă și proaspătă, puternic legată de o epocă și de un loc, dar cu toate acestea universal și durabil valabilă — și-a tras sevele din folclorul urban și rural al patriei sale. Nu melodia în

sine, unică și de nerepetat în individualitatea ei de neconfundat, ci atmosfera pe care o degajă, emoția de care se încarcă, ritmul pe care și-l asociază și omenia pe care o conține.

Valsul, al cărui „rege“ Johann Strauss-fiul a fost, întocmai ca și tatăl său la vremea lui, s-a ivit la Viena, în grădinile de petrecere și prin localurile de dans din centrul și de la periferiile orașului, cu toate că obîrșia lui este populară. Fără mișcarea ternară a *ländlerului* german, grațioasa plutire a valsului n-ar fi avut în ce să-și înșurubeze rotirea. Este clară genealogia valsului, după cum rămîne un detaliu istoric faptul că denumirea i se trage de la un compozitor spaniol minor, Martin y Soler — așadar un „naș“ iberic pentru cel mai autentic dans al Vienei austriece! De la apariție pînă la adoptarea lui fără vreo rezistență din partea maselor s-a scurs atît de puțin timp, încît istoricii muzicii vorbesc cu deplină întemeiere nu de o evoluție, ci de o „explozie“ a valsului.

Cu toate acestea, de la Pamer, Lanner și Strauss-tatăl la Johann Strauss-fiul, dansul acesta și muzica lui au înregistrat o evidentă transformare, o îmbogățire și nuanțare a lui. Ele se datorează, în cea mai mare parte, genialului compozitor al valsului *Dunărea albastră*, care și-a dat seama că muzica de dans poate fi și audiată, așadar scoasă din rolul subordonat ce i se hărăzise, de a sluji doar drept incitare picioarelor și instinctului cinetic, spre a deveni un gen concertant. Epoca pașoptistă i-a secondat fericit ambiția, odată ce aglomerările democratice de public solicitau pretutindeni — la Viena în mod special — distracții sonore pe măsura înțelegerii tuturor. Iar Johann Strauss, cultivator al genului scurt, se pricepea să cînte în compozițiile sale viața, natura, oamenii și sentimentele lor delicate. Valsurile lui sînt tot atîtea miniaturi muzicale ale peisajului, temperamentului, deprinderilor vieneze, așa cum o indică de altfel pînă și o foarte sumară înșiruire de titluri din vasta sa creație: *Dunărea albastră*, *Povești din pădurea vieneză*, *Viață de artist*, *Sînge vienez*, *Vin, cînt și femei*, *Polca demolării*, *Voci de primăvară*. În ele, compozitorul reproduce, într-o sinteză personală, întreaga cultură muzicală a poporului austriac și a orașului său natal, continuînd, într-un mod nou — mai ușor, dar nicidecum mai inconsistent din punct de vedere al artei — momentele muzicale, impromptuurile, valsurile lui Franz Schubert.

Înrudirea dintre Schubert și Strauss a fost, de altfel, remarcată de toți cei ce cunosc muzica Vienei și pe muzicienii ei. Sursa inspirației lor este aproape identică: orașul, oamenii lui, momentele lor de înduioșare sau de veselie. Stăruie în muzica unuia, ca și a altuia, o surîzătoare melancolie, și ceea ce nu s-a spus despre Schubert, deși i se potrivește întocmai, s-a spus despre Strauss, anume că dă glas cîntecului pe care toată Viena îl are pe

buz. Un comentator mai recent al valsului și creatorilor lui arăta că valoarea muzicii lui Strauss constă în sentimentul, pe care îl deșteaptă, că ea este un bun al tuturor, ceea ce rezultă din faptul că pe compozitor nu l-a părăsit niciodată simțirea statornică a democratismului artei, convingerea că ea este un bun popular, o prezență activă în societate.

Remarca ni se pare întemeiată, odată ce în cazul lui Johann Strauss-fiul avem de-a face cu un artist de tip nou, înnoitor el însuși, însetat de progresul muzicii și, totodată, preocupat de aspectele politico-sociale ale lumii sale. A fost alături — și nu fără a înfrunța pericole reale — de revoluția burgheză a Vienei din 1848, aflându-se în tabăra adversă reacțiunii, care izbutise să-l rețină, prin cine știe ce minune, pe Strauss-tatăl. Nu și-a schimbat nici mai târziu optica îndrăzneată, iar pașoptismul românesc a înregistrat episodul, chiar dacă rămas la periferia evenimentelor, dar de o adâncă semnificație pentru portretul moral al artistului, despre asediul consulatului Austriei de la București de către membrii coloniei austriece, în fruntea cărora se afla Strauss-fiul. El se prezentase bucureștenilor într-un concert dat, după toate probabilitățile, în sala Slătineanu, unde a cîntat și valsul său inspirat de călătoria-i artistică prin țările românești și intitulat *Klänge aus der Walachei* / Armonii din Valahia /, opus 39. Cine poate ști ce s-ar mai fi iscat din imaginația veșnic activă a compozitorului datorită contactului de oarecare durată cu muzica noastră populară și lăutărească, dacă precipitarea evenimentelor de

la Viena nu l-ar fi rechemat în patrie? Era să plătească cu libertatea, ba chiar cu viața curajul cu care a compus piese revoluționare și le-a cîntat în public, alimentînd cu muzica sa avîntul revoluționar al mulțimii. Dintre aceste piese, *Polca ligurienilor* se executa în strigătele înfierbîntate ale revoluționarilor, care cereau, în cadența sprintenă a polcii, pieirea copoilor, moartea zbirilor și libertate pentru toți.

Cînd anii tinereții s-au dus, Strauss-fiul și-a păstrat nealterată prospețimea artistică, devenind — după vîrsta de cincizeci de ani — creatorul operetei clasice vieneze, cu *O noapte la Veneția*, *Indigo*, *Liliacul* și *Voievodul țiganilor*, aceasta din urmă o adevărată operă comică. Muzicianul îndrăgostit de arta lui Richard Wagner, admirat ca violonist, dirijor, orchestrator și compozitor de cei mai mari artiști ai vremii sale, între care Franz Liszt, Hector Berlioz, Hans von Bülow, Johannes Brahms, Anton Bruckner și Gustav Mahler, a izbutit să înalțe genul ușor — vals, polcă, galop, operetă! — pe treapta cea mai de sus a muzicii, asigurîndu-i prin neasemuitul său geniu — perenitatea.

Dacă muzica vreunui maestru din ultimii o sută de ani a ajuns, așa cum și-o dorea eroul lui Thomas Mann, doctor Faustus, „de a se tutui cu toată lumea“, apoi aceea este neîndoios muzica marelui Johann Strauss-fiul, mai tînăr și mai prezent în simpatia omenirii, la un veac și jumătate de la naștere și la trei sferturi de veac de la moarte, decît sînt alții, mulți, maeștri în viață.

VIATA

MUZICALĂ

PRIME AUDIȚII

Adrian Rațiu: Șase imagini pentru orchestră

Datorită unei întîmplări fericite, am avut prilejul să ascult noua lucrare a lui Adrian Rațiu, *Șase imagini pentru orchestră*, de două ori la interval de o săptămînă, în două interpretări diferite: cea dintîi la București, în deschiderea concertului din 10 ianuarie al Filarmonicii „George Enescu“, dirijat de Mircea Cristescu, a doua la Tîrgu-Mureș, în cadrul concertului prezentat de Filarmonica locală sub bagheta lui Szalman Lóránt la 19 ianuarie. În ambele concerte, dirijorii și formațiile au reușit să pună în valoare, cu o grijă neabătută, însușirile caracteristice ale acestei lucrări, care se situează — așa cum o sugerează și titlul — în zona unei imagistici cvasi-impressioniste, cu evidente intenții picturale, cărora li se subordonează elementele pur muzicale. Intenția este, de altfel, declarată fățiș de autor în caietul-program al concertului, în care mărturisește că

„sugestiile muzicale debussyste“ imbinat cu un „climat autohton“, au constituit sursa sa inspiratoare.

Atmosfera debussystă apare evidentă chiar din prima „imagine“, destinată să contureze un peisaj cîmpenesc, în care peste notele lungi, în pianissimo, ale coardelor se suprapune flautul, apoi clarinetul, în timp ce harpa picură cîteva sunete discrete. Prin contrast, imaginea a doua aduce o ambianță citadină zgomotoasă, creată prin acordurile stridente ale alăturilor, urmate de game ascendente și descendente, pe fondul unei percuții extrem de active (timpani, tobă mică, xilofon), căreia i se adaugă țiuitul unui flaut piccolo. De la oraș, se trece din nou în mijlocul naturii, dar de această dată în creierii munților, într-un moment în care nori negri prevestesc dezlănțuirea furtunii: un tremolo amenințător al timpanilor, imbinat cu notele ținute ale coardelor, sugerează o atmosferă de tensiune, întreținută și prin acordurile alăturilor grave, urmate de glissandele violoncelor, pentru ca în final totul să se liniștească într-un pianissimo „perdendosi“. Cele două imagini următoare evocă un mediu acvatic: mai întîi o luminoasă ambianță submarină, creată prin triluri de vioi și flaute, harpă, glockenspiel, într-o sugestivă paletă coloristică de evidentă esență raveliană, sugerînd parcă lumea feerică din adîncu-

rile apelor, iar apoi o „marină“ involburată, pe timp de furtună, pe care o conturează trombonii și clarinetul bas, pe fondul tremolo-urilor susținute ale contrabașilor, timpanilor și cinelului, cu sumbre loviri de gong. În fine, ultima imagine, începută cu un solo de trompetă cu surdina pe fondul clopoteilor, urmat de intervențiile solistice ale flautului și oboiului, cu acompaniamentul coardelor în pizzicato și cu „pete“ de marimbafon, intenționează să încheie lucrarea cu o privire de ansamblu de la mare înălțime, care deschide larg orizontul.

Impresia obținută la București și confirmată la Tirgu Mureș (deși aici absența din orchestră a unor instrumente de culoare ca marimbafonul, gongul etc. a dus la anularea unor combinații timbrale urmărite de autor și implicit a efectelor de sugestie picturală corespunzătoare) este că Adrian Rațiu se menține în continuare pe linia de sobrietate a stilului, de soliditate a construcției, care a caracterizat și creațiile sale anterioare. Declarându-se un adept fidel al continuității în artă, Rațiu refuză cu consecvență experiențele de orice fel, preferind să pășească pe terenul solid asigurat de înaintarea, fără salturi riscante, spre o etapă evolutivă care nu rupe cu tradiția, ci o dezvoltă cu prudență. Înzestrat cu o cultură profesională enciclopedică, cunoscător temeinic al celor mai îndrăznețe procedee folosite în muzica zilelor noastre, Adrian Rațiu nu se lasă tentat de „mode“ mai mult sau mai puțin pasagere, față de care adoptă mai degrabă atitudinea unui spectator avizat. Creația lui vădește totodată un temperament echilibrat, o profundă știință a construcției și a orchestrației, o luciditate care nu exclude zborul fanteziei, calități care impun atenției și noul său opus, scris în 1971/1972 și recenzat în rîndurile de față.

E. E.

pentru menținerea muzicii în limitele genului pentru care a fost gândită și cred că un balet sau o operă de amploare, cu o substanță dramatică încheată și unitară cere o muzică din capul locului corelată, pe planul expresiei sonore, cu evoluția ideilor literare. Experiența (care nu este o inovație) este însă interesantă și rezultatele sînt peste măsură. Aceasta, îndeosebi datorită transpunerii în spectacol. Aici meritul revine în întregime coreografului Marius Zirra, în plină ascensiune profesională. Zirra a reușit să închege o trupă de balet cu indiscutabile virtuți, transformînd un colectiv modest într-unul potențat la maximum, capabil să susțină un spectacol de anvergură, într-un stil nou ca expresie (măcar pentru dansatorii brașoveni) și cu o tehnicitate mai mult decît satisfăcătoare pentru întregul ansamblu, briliantă pentru cîțiva. În tratarea unui atare subiect, Marius Zirra a evitat de cele mai multe ori locul comun care înseamnă pantomima declarativă, căutînd — și găsind — echivalențe coregrafice (de atitudini și mișcări, individuale și de grup) neostentative, chiar convingătoare. În cea mai mare parte nu se observă discrepanțe între acțiune, idee, muzică și dans. Interesantă este tendința de încorporare a sugestiilor dansului folcloric, mai cu seamă în evoluțiile de grup. Dansatorii — cum am mai remarcat — au făcut tot ce le-a stat în putință pentru succesul spectacolului și merită a fi evidențiați Dina Vasiliu, Alexandru Vasiliu, Dan Cantemir și ansamblul în general (dar cu un plus de strălucire cel masculin). Scenografia semnată de Elisabeta Benedek este sobră și expresivă, poate uneori accentuat simbolică (dar nu în divorț cu stilul eterogen al lucrării). *Chemarea* nu este, desigur, o capodoperă, dar reprezintă rodul unui efort sincer și înaripat de găsire a unor modalități de abordare artistică a unei tematici de importanță majoră; spectacolul reprezintă, totodată, o treaptă necesară către împlinire într-un gen complex și greu, o contribuție de entuziasm și dăruire pentru care artiștii brașoveni merită prețuirea noastră.

Petre CODREANU

Chemarea — poem muzical coregrafic

În cinstea celei de a XXX-a aniversări a Eliberării, Teatrul Muzical din Brașov a montat poemul coregrafic *Chemarea*, pe muzică de Tiberiu Olah, libretul de Klaus Kessler, autorul coregrafiei și regiei fiind Marius Zirra. Conducerea teatrului brașovean a apreciat că realizarea este, reprezentativă pentru orientarea repertorială, pentru nivelul și posibilitățile colectivului său și, în consecință, a programat în ianuarie un spectacol la București, pe scena Operei Române. Libretul nu conține o acțiune particularizată, cu o fabulație îndeaproape urmărită, ci însumează un număr de scene într-o suită cu un caracter mai general, cu intenția de a surprinde esența cotiturii istorice de acum trei decenii. Personificarea se menține, în acest context, la nivelul corespunzător, eroii căpătînd nume simbolice și revelatoare (Imperus, polarizatorul și totodată motorul forțelor întunecate, malefice, distructive, antiumane) sau îmbrăcînd haina substantivului comun (Fata, Tinărul, Muncitorul etc.), îndeosebi atunci cînd libretistul a dorit să sublinieze identitatea dintre masele cele mai largi și luptătorii pentru Eliberare. Muzica reprezintă un colaj pe bandă magnetică de fragmente din diverse compoziții pentru filme, Tiberiu Olah alegînd din creația sa cinematografică fragmentele pe care le-a considerat în concordanță cu ideile, dinamica și stările libretului și personajelor. În mod firesc, discrepanțe stilistice se pot remarcă — coexistînd (uneori justificat) tehnici compozitice diametral opuse (de la bruitism la serialism, de la orientarea folclorică la neoclasicismul adulcerat al melodicii banale șarjate). Personal, optez de regulă

Muzica și dansul

Deschiderea atît de promițătorului ciclu al Filarmonicii „George Enescu“, intitulat *Muzica în dialog cu celelalte arte*, s-a produs sub auspiciile favorabile ale colaborării dintre doi artiști creatori, de penetrantă vibrație sensibilă: compozitorul Anatol Vieru și coregraful Myriam Răducanu. Seara pe care ne-au oferit-o la „Sala mică a palatului“, încăperea devenită într-adevăr mică față de afluența publicului ce a risipit o dată mai mult îndoielele asupra puterii de atracție a artei contemporane, a fost de natură să întărească unele adevăruri ale relației atît de firești și totuși atît de delicate dintre muzică și dans. Dacă uneori creațiile simfonice programatice, care și-au dobîndit o largă circulație datorită forței expresive cu care sugerează, prin mijloace exclusiv muzicale, anumite acțiuni sau idei, se întîmplă să suporte anevoie supraadăugarea dansului, excesul de explicitare ducînd la naivitate sau naturalism, cu totul alta va fi reacția publicului — și mai ales a celui din zilele noastre — față de contraunctul muzică-dans plecat de la premise diferite. În cazul de față, întregul program muzical dublat de transunerea coregrafică — cu o singură excepție, de altmînteri foarte chibzuit aleasă — era alcătuit din lucrări de cameră ale lui Anatol Vieru, constituind fericitul prilej al unei originale *retrospective* a creației sale pe acest tărîm. Este o muzică ce „nu-și conține“ sugestiile dansante și poate tocmai de aceea mișcarea scenică, vizînd cu îndreptărire deplină la auto-

nomie și originalitate, se alătură cu stîrnirea unui fior nou și proaspăt de interes. Dansul își avea sfera proprie de emoții — căutări înfrîgurate, evoluția de la amorf la cristalizat, lirism filtrat totdeauna de o nobilă rețineră, ironie amuzată, pînă la zbor înaripat și grațios pe aripile umorului. N-are rost să „arătăm cu degetul“ care anume dintre lucrările lui Vieru ne-a introdus, prin dans, într-o stare de spirit sau alta; totul este că am deslușit oricînd expresivitatea aparte a comentariului coregrafic, constituind totdeauna o *versiune posibilă*, desigur nu unica dar în orice caz firească și necăzită. Este destul să arătăm că, dacă am regăsit cu emoție zbulciul de chrysalidă străduindu-se să intre în existență pe care dansul, acum devenit „clasic“, al lui Myriam Răducanu, îl împrumută solo-ului de flaut *Rezonanțe Bacovia*, pe de altă parte pînă și aparent cea mai abstractă piesă a programului, *După ceas*, ne rămîne acum întipărită în memorie și prin subtil nuanțata și multidirecțional sugestivă evoluție scenică a Cristinei Hamel-Zirra; tot așa după cum monodia de clarinet din *Iona* se leagă de patetismul în permanentă mobilitate al dansului Ralucăi Iane-gic. Muzica și dansul, deci, nu s-au suprapus pentru a spune același lucru în mod fastidios, nici nu și-au disputat întietatea în fața sensibilității receptive a publicului, ci — așa cum trebuie — au fost în aceeași măsură personaje principale, inspirîndu-se reciproc, valorificîndu-se reciproc.

N-ar fi totuși drept să nu arătăm că seara de artă de la „Sala mică“ ne-a prilejuit și satisfacții deosebite de natură pur muzicală, cu atît mai mult cu cît echipa de interpreți, atestînd competența și entuziasmul cel mai fertil cu care muzica românească valoroasă poate constitui izvorul unor autentice creații ale tălmăcirii, a fost absolut de prima mînă. Vocea de nostalgie rafinată și perfecțiune instrumentală a Emiliei Petrescu a evocat admirabil lumea *Nocturnei Bacovia*; versiunea dată de Cătălin Ilea *Sonatei pentru violoncel solo*, cu și fără acompaniament de percuție, (adăugîndu-se amintirii prezentării egal de împlinite a *Concertului*) ne-a dovedit că Vieru are un exponent de mare clasă al creației sale dedicate acestui instrument: Aurelian Octav Popa a împrumutat *Monodiei* toată pasiunea personalității sale captivante. Nicolae Licaret și Paul Rogojină în fața claviaturilor. Nicolae Albulescu și Alexandru Giugaru mînuind percuția, au fost fiecare excelenți la posturile lor. Dar mărturisim că cea mai mare emoție a fost să regăsim formația *Musica Nova*, în splendida ei alcătuire dintru început — Hilda Jerea, salutată cu minunată căldură la revenirea ei pe podium. Mircea Onreanu, Valeriu Pitulac, Cătălin Ilea, Aurelian Octav Popa —, redînd cu vervă neîntrecută *Sita lui Eratostene* comentată de spiriduși năstrușnici ca Mihai Fotescu, Gheorghe Iancu și Ștefan Soare.

Am lăsat pentru sfîrșit prima audite absolută, cîntată și nedansată *Patru unghiuri din care am văzut Florența*: sonorități de voce-instrument, de pian și clavecin, unduiri prelungi de percuție — toate slujind o muzică frumoasă, bine sunătoare, limpede în simplitatea ei și avînd darul evocării. Ea a născut tuturor, de la început, comunicîndu-se foarte direct. Poate s-or fi găsinđ unii să-i afle cusururi, judecînd-o ca „vrea accesibilă“. Dar Vieru nu se jenează, cîteodată, să meargă direct spre suflete: și asta e bine!

Alfred HOFFMAN

Două opere românești în premieră bucureșteană

Preocupată să ofere compozitorilor noștri prilejul de a prezenta publicului — în cadrul concertelor-dezbateri — experimentările lor în direcția înnoirii limbajului simfonic și cameral, redacția muzicală a Radio-

televiziunii nu neglijează nici domeniul operei, care deschide și el multiple posibilități în acest sens. Chiar dacă scena studioului de concerte din strada Nuferilor nu asigură condiții ideale pentru plantarea unor decoruri sau pentru folosirea intensivă a regiei de lumini, latura pur muzicală se poate desfășura aci în voie, rămînînd ca „spectacolul“ propriu-zis să fie sugerat în funcție de ingeniozitatea regizorilor și de capacitatea acestora de a se adapta la minimul de condiții scenice existente. Cele două opere românești montate aci în premieră bucureșteană au vădit eforturile depuse în acest sens, care merită a fi relevate, chiar dacă rezultatele nu s-au ridicat intru totul la nivelul așteptărilor.

„LOGODNA“ DE NICOLAE BRÎNDUȘ

Operă-pantomimă *Logodna* de Nicolae Brînduș, scrisă în perioada 1963—1966 pe versurile poemului *Strigoii* de Eminescu și prezentată pentru întîia oară în ianuarie 1975 în cadrul festivităților prilejuite de aniversarea a 125 de ani de la nașterea poetului (și nu de la moartea lui, cum în mod eronat se menționează în programul de sală), a fost distinsă cu mențiune la concursul internațional „Prince Pierre de Monaco“ în 1973 și cu premiul al II-lea la concursul „Omagiu făuritorilor socialismului“, organizat de Radioteleviziunea Română în 1974. Concepută inițial pentru a fi interpretată de un imens aparat vocal-instrumental (trei mari grupuri corale și orchestrale cu trei dirijori), șase soliști vocali, trei dansatori și doi comentatori, cu folosirea unor efecte de lumină și televiziune, opera a fost prezentată într-o adaptare specială, cu întreaga parte corală și orchestrală preînregistrată pe bandă de magnetofon și difuzată în sală, în timp ce partea solistică vocală și coregrafică era susținută „pe viu“, iar comentatorii și-au împărțit rolurile, unul pe scenă, altul pe bandă. În aceste condiții, intenția autorului, de a monta lucrarea într-o sală multivalentă sau într-o peșteră cu reverberație naturală, nu a fost desigur realizată, efectul urmărit fiind înr-o oarecare măsură atins pe cale artificială, prin mijloace de tehnică a înregistrării (regia sonoră: Dumitru Dușu).

În programul de sală, Nicolae Brînduș declară că poemul *Strigoii* este încărcat de sugestii muzicale, pe care le-a urmărit pas cu pas. Recitînd versurile eminesciene, am putut constata că afirmația autorului este deplin îndreptățită. Astfel, de pildă, cînd Magul îl conduce pe Arald în „domul de marmur negru“, în ambianța rece care-i întîmpină „Mii de glasuri slabe încep sub bolta largă / Un cînt frumos și dulce, adormitor sunînd“. Iar mai departe: „Din ce în ce cîntarea în valuri ea tot crește / Se pare că furtuna ridică al ei glas / Că vîntul trece-n spaimă pe-al mării talaz / Că-n sufletu-i pămîntul se zbate cu necaz / Că orice-i viu pe lume acum incremeneste“. Versuri ca acestea constituie un adevărat scenariu muzical pentru compozitorul care-și propune să realizeze o lucrare inspirată din *Strigoii*, iar Nicolae Brînduș a respectat cu strictețe indicațiile astfel primite. „Cîntul frumos și dulce, adormitor sunînd“ ne întîmpină de la începutul operei, cînd corul și orchestra realizează pinze sonore difuze, pe note lungi, ținute, care continuă ca un fundal o bună parte din spectacol, cu unele creșteri sau descreșteri dinamice, în funcție de dramaturgia scenică. Efectul de învăluire sonoră — un fel de cvadrafonie „avant la lettre“! — este în bună parte realizat, obținîndu-se astfel sugestia unui spațiu enorm, care accentuează cadrul supranatural al poemului.

Adaptarea lui Brînduș la spiritul versurilor eminesciene a mers atît de departe, încît întreaga atmosferă muzicală este impregnată de ceea ce o seamă de critici au considerat că reprezintă nota dominantă a poemului: „Mirosul de mormînt“ (C. Dobrogeanu-Gherea: *Studii critice*). „Încetînirea macabră, cu prea mult cadaveric“ (G. Călinescu: *Istoria literaturii române*). „Invocațiile morții, ale umbrelor sepulcrale“, „Paloarea și mireasma troienelor de flori

mortuare" (I. Negoîtescu: *Poezia lui Eminescu*). Rămîne de văzut, dacă — în aceste condiții — însăși ideea de a alege, din întreaga creație a lui Eminescu, tocmai poemul care a surnit atîtea rezerve în critica literară a fost cea mai fericită, cu atît mai mult cu cît creația muzicală românească a zilelor noastre își propune să se inspire cu precădere din realitățile vieții umane și nu din lumea macabră a fantomelor, în care „chipul morții pare că-n orice colț îl vezi". Dar iată și citatul complet din Dobrogeanu-Gherea în acest sens: „Se găsesc versuri foarte frumoase în *Strigoi*, lucru foarte firesc pentru că-s scrise de Eminescu, dar toată creația miroase a mormînt, nu e viață".

Dincolo de aceste obiecții de fond, lucrarea lui Brînduș se urmărește cu oarecare dificultate, din cauza monotoniei pe care o degajă muzica timp de aproape 40 de minute, cît au durat *fragmente* de operă prezentate în concert. Se poate, pe de altă parte, ca impresia aceasta să fie rezultatul unei execuții nu întotdeauna grijulii pentru finisajul nuanțelor și pentru coordonarea precisă a atacurilor corului și orchestrei (dirijor Ludovic Baci, maestru de cor Nicolae Vicleanu). În fine, o oarecare confuzie a stîrnit-o și regia spectacolului (Tilde Urseanu), datorită modului nu tocmai coerent în care a condus aparițiile și disparițiile scenice ale diferiților soliști vocali și ale balerinilor. Sincer vorbind, nu s-a putut înțelege prea clar ce semnificație au evoluțiile dansatorilor, de ce apar la un moment dat doi cîntăreți, apoi trei cîntărețe, apoi o singură cîntăreață, de ce un comentator citește versurile pe scenă iar altul pe bandă, pentru ca la un moment dat vocile ambilor să se suprapună și să nu se mai înțeleagă nimic. Este păcat mai ales pentru că toți colaboratorii laturii scenice a acestui spectacol — ale căror nume nu le mai cităm din lipsă de spațiu — au depus eforturi meritorii, care s-ar fi convenit să ducă măcar la o desfășurare lizibilă a transpunerii versurilor lui Eminescu pentru scena lirică.

„SECRETUL LUI DON GIOVANNI" DE CORNEL ȚĂRANU

Opera de cameră *Secretul lui Don Giovanni* de Cornel Țăranu, pe un libret de Ilie Balea, după o idee de Deák Tamás, nu a prilejuit o premieră absolută, ci doar una bucareșteană, dat fiind că prima ei reprezentare a avut loc încă în 1970 la Cluj-Napoca, în interpretarea studenților Conservatorului local. Între timp, ea a fost inclusă în repertoriul curent al Operei Române clujene și s-a bucurat de incenări în alte orașe. Ideea compozitorului, mărurisită în programul de sălă, a fost de a realiza o farsă muzicală în trei „sarcasme", cu reminiscențe din genul „commedia dell'arte", dar plasată într-o ambianță modernă. De aci s-a născut și modul de a concepe muzica operei, ca un fel de „colaj" reunind „madrigale, motete savante, ecouri ale muzicii truverilor, menuete, precum și o muzică de jazz ușor desuetă, laolaltă cu elemente de muzică serială".

Inițiativa scrierii unei opere comice de cameră era fără îndoială tentantă, știut fiind că genul acesta — deficitar atît în creația noastră, cît și în cea internațională — posedă o mare forță de atracție, atît pentru public, cît și pentru conducerile teatrelor muzicale, întotdeauna atrase să reprezinte lucrări bazate pe o notă de umor și totodată ușor de montat, cînd au o distribuție restrînsă și ambianțe scenografice nu prea complicate. Conceperea muzicii operei ca un mozaic de genuri foarte disparate, aparent imposibil de reunit sub un unic numitor comun, prezenta — pe de altă parte — pericolul eterogeni-

tății, dar și perspectiva obținerii unor poante comice de mare efect. În bună parte, Cornel Țăranu a știut să manevreze acest material muzical atît de insolit, pentru a obține rezultatele scontate. Există în operă, mai ales în primele două „sarcasme", citeva momente de bună calitate a umorului muzical, care vădesc disponibilitatea compozitorului pentru acest gen, lucru greu de întrevăzut prin prisma lucrărilor sale anterioare. Din păcate, nu întreaga partitură — nici măcar majoritatea ei — prezintă concentrarea de spirit pe care o presupune genul operei comice. Există numeroase momente, în care savoaarea se face așteptată, cedînd locul unei desfășurări muzicale anodine. Momentele de jazz nu sînt nici ele exploatare cu prea multă fantezie, făcîndu-se resimțite unele repetări oboșitoare. Nu este exclus ca, în această privință, vina să aparțină într-o oarecare măsură și formației dirijate de Ludovic Baci, nu tocmai specializate în stilul specific al jazzului.

Ce e drept, o muzică destinată să întrețină buna dispoziție pe parcursul unui spectacol de operă trebuie să se bizuie pe un libret, care să ofere din capul locului o desfășurare masivă de spirit, situații comice variate și neașteptate, replici pline de duh. În această privință, baza este destul de șubredă. Întregul „quiproquo" se reduce la farsa pe care Don Giovanni — o întruchipare modernă a celebrului seducător de inimi de odinioară — o joacă celor două cupluri conjugale (Rafael și Pepita, Calisto și Isabela), sugerînd fiecărui bărbat o posibilă aventură amoroasă cu soția celuilalt, pentru ca, în cele din urmă — printr-o simplă schimbare de camere —, soții să ajungă să petreacă noaptea cu propriile soții. Pe marginea acestui subiect destul de naiv, libretistii au mai adus în scenă personajul unui barman și două figuri clasice ale „commediei dell'arte", Arlecchino și Colombina, ale căror intervenții au însă un caracter pur decorativ, situîndu-se în marginea acțiunii. Lipsa de substanță dramaturgică se resimte cu deosebire în „sarcasmul" III, în care dezlegarea „secretului" — clară pentru toată lumea de la finele tabloului precedent — se prelungește în mod nejustificat, generînd un sentiment de sațietate după primele cinci minute. Întreaga operă ar avea de cîștigat, dacă s-ar proceda la o concentrare substanțială, iar ultimul tablou ar avea simplul caracter al unui epilog.

Interpretarea solistică clujeană nu a contribuit nici ea la crearea unei ambianțe deosebit de spirituale, cu unica excepție a lui Nicolae Simulescu (Don Giovanni), artist cu prestanță, cu calități vocale și cu dicțiune clară, iar în plus și cu un umor natural. Cele două soții (Agneta Kriza și Georgeta Orlovski) s-au limitat la producerea ilarității cu ajutorul unor unduiri corporale cel puțin dizgrațioase, cei doi soți (Ștefan Popescu și Gheorghe Roșu) au avut o comportare scenică greoaie, fără urmă de haz, la fel și barmanul (Ion Iercoșan), Arlecchino (Ion Logrea) a vădit mai degrabă virtuți coregrafice decît actricești, iar Colombina (Carmen Galin) a „spus" mai degrabă textul, decît să-l treacă prin filtrul unei sensibilități și al unei degajări specifice personajului.

Desigur, s-ar putea ca, în condițiile reprezentării scenice normale, cu decorurile complete și cu toate luminile necesare, spectacolul să arate oarecum altfel. Dar muzica rămîne aceeași, iar soliștii la fel. O reprezentare reușită de operă comică impune nu numai o partitură concentrată, fără „hiatus"-uri de inspirație, ci înainte de orice o interpretare spiritală, desfășurată în limitele bunului gust, dar capabilă să înveselească publicul, ținîndu-i tot timpul atenția trează. Cu un oarecare efort, nu încapă îndoială că talentatul colectiv al Operei Române din Cluj-Napoca este în măsură să realizeze acest obiectiv.

Edgar ELIAN

Ciclul concertelor-dezbatere, organizat de Radio-televiziunea Romană în cadrul „Triunei creației contemporane românești”, a ajuns la a 14-a manifestare, prima din stagiunea în curs. Iată o acțiune care, de-a lungul anilor, a început să aibă propriile sale tradiții, publicii ei, participanții ei la dezbatere, prezentatorii ei, cu toții din ce în ce mai avizați, pentru a supune lucrările executate în acest cadru unui schimb de păreri de o certă utilitate pentru compozitori. Chiar dacă punctele de vedere sînt — cum se întîmplă adeseori — contradictorii, muzicienii au ceva de reținut din opiniile expuse cu multă sinceritate de către „nespecialiști”, unii dintre ei pasionați ascultători ai creației contemporane, despre care emit aprecieri dominate de mult bun simț și de o vădită dorință de înțelegere. Faptul că se stîrnesc controverse nu trebuie să mire sau să supere pe nimeni; ascultarea unei diversități de păreri este, dimpotrivă, mult mai profitabilă pentru compozitori decît lectura unor articole care elogiază în mod nediferențiat toate creațiile orientate spre experimentul sonor. Mai degrabă ni se pare alarmantă situația, în care o lucrare, prezentată în acest ciclu, nu suscită nici un fel de discuții, determinînd pe participanții la dezbatere s-o treacă cu vederea.

Așa s-au petrecut lucrurile, la concertul la care ne referim, cu *Sonata pentru clarinet și pian* de Dumitru Marinescu, despre care — într-adevăr — este foarte greu de spus ceva. Piesa nu este nici rea, nici bună, nici prea lungă, nici prea scurtă, nici prea tradiționalistă, nici prea îndrăzneată, astfel încît comentariile nu găsesc un punct de pornire. Nouă nu ne rămîne decît să conchidem că lucrarea vădește calificarea profesională a compozitorului, nu însă și prezența acelei scînteii de originalitate, fără de care o creație muzicală se plasează inevitabil în zona de calm absolut a platitudinii. Aprecierea nu se referă la interpreți (Ștefan Pralca Blaga la clarinet, Irina Lăzărescu la pian), care au depus laudabile eforturi în limitele oferite de partitură.

Mult mai stimulatoare pentru vorbitori s-au dovedit a fi celelalte două lucrări prezentate în același cadru, și acestea pe bună dreptate, deoarece ambele dovedesc că autorii lor „au ceva de spus”, indiferent dacă sîntem sau nu de acord cu conținutul mesajului lor și cu forma de exprimare folosită. Dat fiind că piesele respective ridică probleme substanțial diferite, ne vom referi pe rînd la creații și la punctele de vedere exprimate prin viu grai în privința lor.

Piesa *Sugestii (Varianta I) pentru voce, clarinet și pian* (cărora li se adaugă și o înregistrare pe bandă magnetică) de Octavian Nemescu vizează — după declarația autorului — evocarea pe cale sonoră și vizuală a modului în care se constituie, se transformă gradat și apoi se destramă o melodie, în căutarea „luminii”. Desfășurarea muzical-scenică a lucrării urmează o dramaturgie specială, destinată să creeze ambianța necesară și să sugereze ideea urmărită. Sunetul venit ca de departe, al unei orgi (evocînd spiritul lui Bach) se face pentru început auzit de pe banda de magnetofon, crește treptat, ajunge la o culminație, apoi descrește, în timp ce pe podium își fac apariția, cu pași măsurăți, mai întîi solista vocală, apoi pianistul și clarinetistul. Peste ultima notă, în *pianissimo*, a orgii înregistrate se suprapune pianul, după care vocea și clarinetul reiau sunetul. Începe o convorbire între cele trei instrumente (vocea umană fiind tratată instrumental, pe sunete vocale sau denumiri de note muzicale), desfășurată într-o atmosferă de mare reținere, fără fluctuații dinamice, doar cu o pasageră involburare a tempoului, cînd reintră pentru scurt timp sunetul benzii de magnetofon. Impresia creată de strania

psalmodiere a trioului, pe un fundal de gamă pentatonica, este aceea a unei ambianțe extrem-orientale, în care cu greu am întrevazut izul de doină sau de colina, semnalat de un participant la discuții. Totul pare a sugera introspecția, reculegerea, poate chiar o anumită tervoare extatică, redată prin mijloace de expresie foarte restrînse, uneori cu caracter improvizatoric. Cînd piesa pare a fi terminată, pianistul începe un neașteptat itinerar scenic, întonează cîte o notă sau două la diferite instrumente anume pregătite (fluiet, celestă, marimbaon, acordeon, clopote), spre care se îndreaptă cu mișcări sugerînd un ciudat ritual, clarinetistul îl urmează în acest pelerinaj sui-generis intonînd și el cîte o notă la instrumentul său, apoi pișcînd coardele unei viori, după care își face reapariția sunetul benzii de magnetofon, pentru ca un trombonist — ivit între timp pe podium — să emită brusc un sunet puternic, urmat de zvonul unor clopoței și de un vag uruit al benzii magnetice, care așează punctul final al lucrării.

Am expus pe larg evenimentele petrecute din momentul începerii „plimbării” scenice a interpreților, pentru că aici ni se pare că autorul s-a rătăcit — în demonstrația sa cu privire la destrămarea melodiei — pe o cale greșită. Oricare ar fi mesajul unui compozitor, el trebuie transmis prin mijloace clare, nu prin metode criptice, care să se înfățișeze publicului sub aspectul unor șarade. Aceasta pe lângă faptul că interpreții instrumentiști posedînd rareori virtuți actoricești, întreaga lor evoluție scenică riscă să aibă loc sub semnul ridicolului, ceea ce s-a și întîmplat în cazul de față. Ar fi fost de aceea preferabil ca Octavian Nemescu să renunțe la secțiunea vizuală a *Sugestiilor*, limitîndu-se la cea pur muzicală.

Cît despre partea lucrării care se desfășoară înainte de acest ciudat final, ea confirmă înzestrarea autorului — demonstrată în diferitele sale lucrări anterioare — prin precizia și rafinamentul cu care se întrefeș cele trei voci, într-o ambianță de mare liniște interioară. Rămîne doar de discutat intenția însăși, ideea de a căuta sursa de inspirație într-o lume de preocupări și într-un melos avînd prea puține contingențe cu ceea ce se așteaptă *astăzi* și *aici* de la compozitorii noștri.

Deși pornește și el — după cum pe bună dreptate a observat la discuții compozitoarea Miriam Marbe — de la ideea scoaterii în relief a valențelor sunetului pur, cu armonicele sale, Aurel Stroe a pășit pe o cale total diferită în lucrarea sa *Grădina structurilor*, pentru trombon și bandă de magnetofon. Ca și Nemescu, el imbină latura muzicală cu o evoluție vizuală, dar cele două elemente apar contopite organic, în vederea concretizării unei intenții clare. Ideea urmărită de Aurel Stroe este aceea a transformării sirului armonicilor superioare ale unui sunet fundamental (*Sol*), pe parcursul unei desfășurări marcate de diferite secțiuni intermediare, pînă cînd finalul (*Chemări*) ajunge la complexitatea superioară a gamei cromatice temperate. Cu alte cuvinte, este vorba de un fel de *variațiuni pe un sunet*, realizate în maniera în care muzica tradițională procedează cu *variațiunile pe o temă*, îndepărtîndu-se chiar pe alocuri de sunetul inițial, după „spargerea” lui, așa cum și clasicii realizează adeseori variațiuni foarte libere, folosind tema doar ca un punct de pornire, ca un pretext. În același timp, Stroe explorează și posibilitățile tehnice — destul de rar valorificate — ale trombonului, prilejuindu-ne descoperiri surprinzătoare.

În mod concret, pe fondul sonor al unui uruit înregistrat pe banda de magnetofon prin mijloace electronice, se aude — din holul sălii de concerte — sunetul trombonului solist. Apoi, instrumentistul pătrunde în sală și parcurge treptat spațiul pînă la scenă cîntînd după notele dispuse pe diferite pupitre intermediare. O dată ajuns pe podium, solistul își continuă itinerariul, adăugînd de fiecare dată trombonului cîte un alt tip de surdină, folosind variate mijloace de producere a sunetului (sufflat, fluietat,

lovit în muștiuc), note lungi, glissandi etc. și creînd astfel o multitudine de ambianțe, care merg de la dramatic la liric, ba chiar la comic. Fiecare popas al trombonului în această „Grădină“ aduce cu sine o stare emoțională diferită, în timp ce apariția și dispariția sunetului de pe banda de magnetofon are loc după o dramaturgie gândită cu multă strictețe. În cele din urmă, solistul părăsește scena, făcîndu-se o bucată de timp auzit din culise (*Chemările*).

Întreaga lucrare este dominată de o certă rigoare a construcției, care nu exclude însă fantezia, în uimitoarea diversitate de variațiuni a trombonului solist. Dacă ar fi să-i reproșăm ceva lui Stroe, aceasta ar fi doar relativa lungime a piesei: treizeci de minute de trombon cu bandă magnetică urînd (chiar cu intermitențe) este totuși cam mult pentru urechi neantrenate, mai ales în contextul general al muzicii contemporane, care păstrează o oarecare conciziune.

Un ultim cuvînt despre interpretii celor două lucrări: în *Sugestii*, soprana Steliana Calos Cazaban (uimitoare prin valențele instrumentale ale glasului), clarinetistul Aurelian Octav Popa (ca întotdeauna, plin de fantezie coloristică) și pianistul Paul Rogojină (muzical și precis în intervenții), în *Grădina structurilor*, trombonistul Marin Soare (un virtuoz desăvîrșit al instrumentului, descoperindu-ne — cu ajutorul lui Aurel Stroe — o lume sonoră inedită) au adus contribuții de entuziasm și de măiestrie profesională, care vădesc o dată mai mult, atașamentul lor pentru creația muzicală (nu întotdeauna comodă de executat) a compozitorilor noștri. Prezentarea lui Doru Popovici — mereu prompt pentru a stimula discuțiile, a aduce un punct de vedere personal obiectiv, a depăși inevitabilele „puncte moarte“ — a ajutat mult la desfășurarea dezbaterilor în spiritul în care au fost concepute, determinînd intervenții multiple, care au stîrnit interesul participanților.

E.E.

Ilinca Dumitrescu

Concertul pianistei Ilinca Dumitrescu în compania Filarmonicii „George Enescu“, sub bagheta lui Remus Georgescu, marchează un moment culminant al carierei tinerei interprete. Cu aproape zece ani în urmă, cînd urmăream debutul Ilincăi Dumitrescu într-un concert de Mozart, la Radioteleviziune, am avut certa impresie de a fi descoperit un talent aparte, cu multiple resurse. Capacitatea de concentrare și disponibilitate pianistică, înclinarea spre lirism, echilibrată de o serioasă meditație asupra semnificației operei, iată trăsături ce aveau, an de an, să se evidențieze, personalitatea tinerei muziciene precizîndu-și contururile, impunînd o marcantă ținută artistică în contextul vieții noastre muzicale. Explicabil deci interesul publicului pentru o nouă apariție în stagiunea bucureșteană a acestui tînar talent, care și-a asumat responsabilitatea continuării prestigioasei tradiții a școlii românești de interpretare, printr-o neîncetată ascensiune a nivelului artistic. Prezența ei pe podiumul Ateneului Român avea însă și de această dată să unească interesul spectatorului cu un nou prilej de demonstrare a resurselor solistei. Pentru prima dată în cariera sa, Ilinca Dumitrescu propunea o completă demonstrație de romantism, prin realizarea în același program a două celebre partituri — *Concertul* de Schumann și *Concertul* de Grieg. Alegerea în sine vădește o bună cunoaștere a stilului și o neîndoiosă siguranță profesională. Dar nu numai acest fapt impresionează la Ilinca Dumitrescu. Dacă din punct de vedere al problematicii tehnice și a pregătirii muzicale de ansamblu ne aflăm acum în prezența unui profesionist care privește cu maturitate actul interpretării, la aceste date definitorii Ilinca Dumitrescu adaugă o seamă de elemente ce-i aparțin întru totul, pentru

definirea personalității ei. Dragoste față de muzică, o dragoste pasionată, romantică, credință în capacitatea de comunicare a cîntului, iată ce dezvăluie frazele intens lirice ale celor două concerte. Descoperind în partiturile lui Schumann și Grieg o anumită poezie capabilă să emoționeze oricînd, Ilinca Dumitrescu îi precizează — dacă acest cuvînt se poate folosi pentru poezie — un farmec subtil, neconfundabil. Replici energice, un latent dramatism, o arhitectonică echilibrată a agogicii, reliefează întreg discursul, lărgindu-i orizonturile poematice. Dacă aceste două partituri sînt celebre, ele au cunoscut de-a lungul timpului și celebre versiuni interpretative. Și, în acest context, Ilinca Dumitrescu reușește să aducă o contribuție personală. Muzica îi aparține întru totul, este iubită și dăruită ca atare, cu generozitate, oamenilor. A realiza acest lucru prin intermediul unor opere de prestigiu al celor alese nu este doar un merit, ci o victorie cu ample perspective, pe care o consemnez cu satisfacție urmîrind de-a lungul anilor destinul unei muziciene ca Ilinca Dumitrescu.

Programul Filarmonicii aducea, în deschiderea concertului, un emoționant omagiu memoriei lui Constantin Silvestri, de la a cărui moarte s-au împlinit șase ani. Cele *Trei piese pentru orchestră de coarde* au evocat o personalitate încă puțin cunoscută în domeniul compozității românești. Remus Georgescu le-a creat o ambianță delicat evocatoare, schițînd prin intermediul lor un portret de artist, spiritual și delicat, perfect în fiecare idee sonoră elaborată. Anticlogice, aceste piese au avut în interpretarea Filarmonicii căldura omagiului și vivacitatea autenticei redări stilistice, ce-l amintea pe Constantin Silvestri. Iar Remus Georgescu, dirijor inclinat mai degrabă spre o muzică meditativă, și-a depășit parcă temperamentul, pledînd pentru redescoperirea compozitorului Silvestri. Mai prezent aici, decît în acompaniamentul concertelor sau strălucitoarea vervă a muzicii lui Richard Strauss (nu am uitat aici demonstrațiile Filarmonicii în compania lui George Georgescu), Remus Georgescu îmi lasă încă o dată impresia că se simte mai bine dirijînd orchestra sa, Filarmonica din Timișoara, decît în fața unui ansamblu cu care nu a avut suficient timp să se contopească, într-un concert ocazional. O rezervă de principiu, care nu scade interesul întregului program, de o calitate certă în ansamblul stagiunii bucureștene.

Gr. C.

Ruggiero Ricci

Cînd, în 1960, Ruggiero Ricci a apărut pentru prima oară în fața publicului bucureștean interpretînd *Concertul de vioară* de Brahms cu acompaniamentul Filarmonicii „George Enescu“ sub bagheta lui Mircea Basarab, el a trezit impresii contradictorii. Celebrul virtuoz american, titular al unei impozante discografii, ne-a cucerit atunci prin amplexarea tonului, prin agilitatea ieșită din comun a miinilor (mai ales a celei drepte), dar ne-a decepționat prin cîntul său întrucîtva mecanic, lipsit de participare afectivă, de fior poetic, ca și prin intonația adeseori aproximativă. Doar un *Capriciu* de Paganini, oferit ca „bis“, a justificat într-o oarecare măsură renumele său. L-am reascultat apoi în 1973, într-un recital cuprinzînd, ca principal punct de atracție, tocmai un mînunchi de opt *Capricii* ale compozitorului său favorit. Aci, Ricci părea să fie într-adevăr „la el acasă“: viteză amețitoare, procedee tehnice dintre cele mai complicate rezolvate cu o ușurință dezarmantă... Dar și atunci, *Sonata* de Debussy a ridicat semne de întrebare prin absența emoției.

Și iată-l pe Ruggiero Ricci din nou la București, în ianuarie 1975, oferindu-ne un recital în al cărui program nu l-am găsit figurînd pe Paganini, ci — în ordine — pe Bach, Franck, Stravinski și Ravel. Regretabilă eroare, căci compozitorii aceștia pretind

anumite afinități stilistice, unii dintre ei și o anumită capacitate de abandon poetic, care par a nu constitui însușirile definitorii ale violonistului oaspete.

În *Partita nr. 1 în si minor pentru vioară solo* de Bach, ritmicitatea motorică implacabilă este pe alocuri prezentă, dar lipsește profunzimea gândirii și mai ales forța de expresie, fără de care aceste geniale pagini se transformă în simple demonstrații de virtuozitate. Cu totul străin de atmosfera lucrării ne-a apărut Ruggiero Ricci mai ales în admirabilul poem pe care-l reprezintă *Sonata în La major pentru vioară și pian* de César Franck. Avem în memorie, din concerte publice sau din audiții pe discuri, interpretările unor violoniști de seamă, care au pus accentul fie pe climatul de elegiacă seninătate, de puritate morală (George Enescu, Jacques Thibaud, Zino Francescatti), fie pe lirismul exaltant (Lola Bobescu), fie pe găsierea unei căi de mijloc între pasiune și visare (David Oistrach). Din păcate, niciuna dintre aceste viziuni — compatibile cu esența lucrării — nu am găsit-o la Ricci, ci mai degrabă un fel de căutare a virtuozității spectaculare cu orice preț, adică exact ceea ce nu a stat în intenția venerabilului „Père Franck”, atunci când i-a dedicat *Sonata* lui Eugène Ysaye, cu prilejul căsătoriei acestuia. A fost cu adevărat o interpretare mult prea puțin „frankistă”. În tot ce acest adjectiv include ca măreție, respect și pietate. Despre divertismentul extras din muzica baletului *Sărutul Zinei* de Stravinski — cunoscut mai mult sub forma orchestrală — putem spune că în varianta sa pentru vioară și pian, dar mai ales în interpretarea lui Ruggiero Ricci, ne-a apărut ca o piesă destul de inconsistentă, în orice caz puțin semnificativă pentru perioada neoclasică a compozitorului. În fine, rapsodia *Tzigane* de Ravel, deasemeni în versiunea pentru vioară și pian, a avut o oarecare flăcărie interioară, un oarecare rafinament tehnic, părind mai apropiată de posibilitățile solistului.

Două zile mai târziu, ne-am reîntilnit cu Ruggiero Ricci ca solist în concertul simfonic al Filarmonicii „George Enescu”, dirijat de Mircea Cristescu. De această dată, pe program figura compozitorul preferat al violonistului american, Paganini, cu prima audiție bucureșteană a *Concertului nr. 4 pentru vioară și orchestră în re minor*, lucrare descoperită relativ recent (în 1954) la Milano. Ca și în cele două Concerte bine cunoscute ale miraculosului acrobat al strunelor, găsim aci întreaga gamă a procedeelelor de virtuozitate violonistică — duble coarde, flageoale, arpegii —, alături de cantilenele paganiniene atât de caracteristice. Dar totul pare un fel de „autopastășă”, o reluare a unor teme, întorsături melodice și focuri de artificii solistice întilnite în primele două lucrări concertante. Pentru istoriografia muzicală este poate interesant de consemnat că de la Paganini au rămas nu două Concerte de vioară, ci patru. Dar pentru publicul larg, cele două creații concertante readuse în circuitul vieții muzicale nu reprezintă nici o îmbogățire reală a repertoriului. Cît despre Ruggiero Ricci, el ne-a apărut desigur mai familiarizat cu stilul specific al lui Paganini, decît cu acela al altor compozitori. Dar — din păcate — și aici s-au făcut resimțite unele neajunsuri: intonația este adeseori deficientă, unele pasaje sînt luate „pe deasupra”, siguranța uimitoare de altădată pare să cedeze locul unor aproximații. Este regretabil că la 55 de ani — vîrstă la care alți maeștri ai arcusului sînt încă în plină vigoare — Ruggiero Ricci începe să dea semne de declin, și aceasta nu numai în repertoriul care nu a constituit niciodată punctul său „forte”, ci tocmai în acela pentru care părea să nutrească o predilecție clară. Sic transit...

Despre acompaniatorii săi — Albert Guttman în recital și Mircea Cristescu la concertul simfonic — nu putem spune decît că au depus eforturi întru totul remarcabile pentru a menține manifestările respective la un nivel cît mai onorabil cu putință.

E. E.

Corneliu Dumbrăveanu la Filarmonica bucureșteană

Există în viața muzicală momente care luminează, relevă deodată, eruptiv, forța unui talent.

Pentru toți cronicarii, pentru toți instrumentiștii Filarmonicii, pentru toți abonații manifestărilor de sfîrșit de săptămînă de la Ateneu, (care n-au părăsit sala, aplaudînd minute în șir — deși trecuse cu mult de ora 22,00 — pînă ce nu au ascultat în bis suita lui Ravel), pentru toți iubitorii de artă ai Capitalei, concertele dirijate pentru prima oară de Cornel Dumbrăveanu la Ateneu, au fost o revelație, au fost o descoperire — au fost momentul iluminării valorilor cu totul excepționale ale unuia dintre tinerii artiști ai țării...

Dincolo de excesiva emoție, (cu negative efecte asupra primelor 5 minute ale concertului de vineri seara), orele de muzică pe care ni le-a oferit Cornel Dumbrăveanu, la pupitrul primului ansamblu simfonic al țării, au fost ore de înaltă încărcătură artistică, ore pline de semnificație pentru valorile formației, pentru conceptul interpretativ al dirijorului.

Fără a fi copleșiți de „vulcanitatea” momentului, de forța impresiilor de moment, acum, la multe zile după concert, cînd scriu aceste rînduri, continui să cred că manifestarea oferită de dirijor a intrat în perimetrul perfecțiunii.

Corneliu Dumbrăveanu și-a ales un program de mare clasă: o primă audiție din lucrările de cea mai aleasă inspirație și știință elaborată în ultimii ani de compozitorii noștri: *Ison-ul* lui Ștefan Niculescu, un concert mozartian (avînd drept solist un oaspete din Italia — pianistul Fausto Zadra), adîncă meditație intitulată *Trei locuri din Noua Anglie* a lui Charles Ives, fondatorul școlii americane (atît de puțin cunoscut în țara noastră) și a doua suită *Daphnis și Chloe* — partitură esențială pentru o demonstrație de stil și virtuozitate orchestrală.

Și pornind de la un asemenea program, intuind întreaga forță a izvoarelor acestor partituri, stăpînindu-le perfect, (întreg programul a fost dirijat fără partitură), Corneliu Dumbrăveanu a reușit să impună orchestrei un punct de vedere personal, a reușit să convingă fiecare instrumentist asupra frumuseții lucrărilor, a știut să determine, să nască pasionalitatea, dăruirea colectivului care ne-a dovedit de atîtea ori că atunci cînd găsește o baghetă în fața căreia se poate inclina, știe să-și respecte tradițiile, să-și arate forțele, cultura, tinerețea.

În fiecare moment al simfonicului au fost plinar vizibile evoluțiile artei dirijorului.

Fermecătoare este înainte de toate gestica lui Corneliu Dumbrăveanu. Fiecare mișcare este economică dar de mare eficiență... Nici o umbră de prejudecată nu există în indicațiile sale... Totul e simplu, liniștit, spontan, (putem astfel afla uneori că a stat în preajma lui Celibidachi și fără a citi programul de sală!) dar în partitura lui Ives gesturile clasice i s-au părut insuficiente, inoperante și atunci Corneliu Dumbrăveanu a sugerat mișcările dansînd cîteva din indicațiile partiturii...

Rezultatele au fost maxime.

Remarcabilă este în arta dirijorală a lui Corneliu Dumbrăveanu știința compozitorului. Liniile densului, adîncului *Ison* au fost perfect arcuite... Contrastele, gradațiile, culminațiile raveliene își luau literalmente răsufierea...

Corneliu Dumbrăveanu stăpînește în sfîrșit cu știința muzicianului care și-a cizelat propriile compoziții, știința construcției, simțul frazei...

Apariția sa a fost o surpriză pentru mulțimea instrumentiștilor, a publicului. ... Triumful lui Corneliu Dumbrăveanu n-a fost însă o surpriză pentru cei ce l-au urmărit de-a lungul anilor... Succesul său este rodul unei temeinice activități

desfășurate de decenii, și mă bucură că sînt unul dintre acei care i-am putut urmări tenacitatea cu care și-a făurit drumurile succesului din anii în care am fost colegi în clasele Liceului de Muzică din Iași.

Victoria lui Corneliu Dumbrăveanu nu a fost o surpriză pentru cei care l-au urmărit ca instrumentist, în diferite ansambluri ale țării, ca dirijor al Filarmonicii din Ploiești, pe care a scos-o numai cu puterile sale din zonele mediocrității, pentru cei care i-au urmărit compozițiile.

Concertul Filarmonicii dirijat de Corneliu Dumbrăveanu a fost un concert de excepție prin ineditul programului, prin arta de mare adîncime. În deosebita prețuire a criticii și publicului, a instrumentiștilor, găsim indicii care atestă valorile unui șef de orchestră pe care trebuie să-l regăsim cît mai des la pupitrul marilor orchestre ale țării.

Ioșif SAVA

„Macbeth” de Verdi

În luna ianuarie, Orchestra de studio și Corul Radioteleviziunii române, conduse de Carol Litvin, au oferit iubitorilor de muzică o „seară de operă italiană”, prezentînd *Macbeth* de Giuseppe Verdi. Nu a fost un spectacol de operă propriu-zis, ci o execuție selectivă, în concert, a celor mai importante momente ale operei.

În țara noastră, opera *Macbeth* s-a reprezentat pentru întia oară în stagiunea 1855—1856, la București, de o trupă de operă italiană condusă de impresarul Papanicola; în stagiunea 1858—1859 a fost din nou reprezentată la București tot de o trupă de operă italiană, sub direcția lui Hiott. De la aceste reprezentații nu avem cunoștință că opera s-ar mai fi cîntat pe scenele românești, decît poate unele arii în recitaluri sau concerte.

Iată de ce ne-am bucurat de prezentarea — am putea spune în primă audiere românească — a acestei opere verdiane, și cei care au fost în sala de concert a Radioteleviziunii nu au avut ce regreta, aflîndu-se în prezența unei frumoase și îngrijite interpretări muzicale.

Soliștii au obținut binemeritate aplauze din partea unui public entuziast, atît pentru execuția ariilor, cît și a scenelor de ansamblu, din care am remarcat, de pildă, sextetul final din actul I și cvartetul din actul IV; o mențiune specială trebuie s-o acordăm Magdalenei Cononovici și lui Octav Enigărescu, pentru strălucirea glasurilor lor, pentru verva și dăruirea cu care au interpretat cele două roluri principale ale operei: Macbeth și Lady Macbeth. De asemenea, o frumoasă și tă vocală și interpretativă au avut-o și ceilalți soliști: Gheorghe Crăsnaru, Cornel Finăneanu, Antoniu Nicolescu și Stela Hauler, o tinără debutantă, cu o plăcută voce de mezzosoprană, care s-a integrat perfect în ansamblul interpretărilor.

Corul Radioteleviziunii, pregătit de Polia Vicleanu, ne-a dat satisfacția unei execuții cum rar se aude într-un spectacol de operă: omogenitate, precizie și claritate tematică, nuanțări subtile, momente de tensiune și chiar o bună dicțiune, deși textul se cînta în limba italiană — într-un cuvînt ne-a făcuț să înțelegem că într-adevăr, corul, în concepția lui Verdi, nu are doar un rol episodic, ci unul important „solistic”. La același nivel s-a prezentat și Orchestra de studio a Radioteleviziunii. Bineînțeles că întreg acest ansamblu — soliști, cor și orchestră — s-a bucurat de conducerea muzicală a unui dirijor de merit, Carol Litvin, care l-a stăpînit și dirijat cu siguranță și măiestrie artistică.

Titus MOISESCU

Orchestra de cameră a medicilor

Duminică 2 februarie, *Orchestra de cameră a medicilor* bucureșteni a sărbătorit la *Ateneu* împlinirea a două decenii de activitate.

Evenimentul a fost marcat printr-un concert alcătuit din lucrări de Schubert, Enescu, Beethoven, și printr-o expoziție organizată în holul *Ateneului*, înfățișînd momentele de seamă înregistrate de-a lungul anilor.

Înființată în toamna anului 1954, *Orchestra de cameră a medicilor* își inscrie debutul în viața muzicală a Capitalei la 19 ianuarie 1955, sub bagheta lui Bogdan Moroianu. Pînă în anul 1956, la pupitrul tinerei formații s-au mai aflat flautistul Vasile Jianu și profesorul Mihai Nicolescu, sub bagheta cărora orchestra a susținut reușite concerte la *Sala Dalles* și *Casa Universitarilor*.

Prezența la pupitru a dirijorului Mircea Cristescu, timp de 10 ani, contribuie la impunerea definitivă a acestei orchestre în viața muzicală bucureșteană și totodată la creșterea prestigiului ei în rîndul formațiilor de amatori ale țării.

Din anul 1965 la conducerea sa se află inimosul doctor Ernil Nichifor, sub bagheta căruia formația a obținut nenumărate succese.

În decursul celor două decenii de activitate, *Orchestra de cameră a medicilor* s-a bucurat atît de sprijinul Filarmonicii „George Enescu” cît și de concursul unor soliști ca: Maria Fotino, Ștefan Ruha, Dan Iordăchescu, Mihai Constantinescu, Dan Grigore, etc.

Din bogata activitate artistică desfășurată pînă în prezent, subliniem participările în cadrul *concurșurilor republicane ale formațiilor de amatori*, soldate cu 4 titluri de laureată, concertele susținute cu ocazia congreselor naționale sau internaționale de medicină de la București, prezentarea în primă audiere a unor lucrări din literatura preclasică, clasică, cît și a unora dedicate formației de către compozitorii noștri: W. Berger, W. M. Klepper, M. Marbe.

Alexandru POPA

DIN ȚARĂ

Brașov

„Năpasta” de Sabin V. Drăgoi la Teatrul Muzical

Am urmărit, în afara concertelor, și unele momente din activitatea Teatrului Muzical brașovean, căutînd să acumulez cît mai multe impresii ca și documentarea privind capacitatea de realizare, spiritul animator și resursele artistice aflate în slujba acestui teatru ce programează și ține în cumpănă un foarte diferențiat mănunchi de genuri.

Numeroasele concluzii pozitive la care am ajuns au privit recent și o viguroasă nouă confirmare cu prilejul reprezentării în premieră a operei *Năpasta* de Sabin V. Drăgoi.

Această dramă muzicală, de profund caracter românesc, pune la foarte serioasă răspundere orice scenă lirică, orice ansamblu, nefiînd de ajutor direct nici experiența operelor de repertoriu curent, nici simpla miză a unor voci de anvergură, nici practicarea rutinieră a cîntului teatral propriu-zis.

Liric, spectacular, psihologic și special ca veridicitate de trăire și simț specific de caracterizare, premiera operei *Năpasta* a fost un succes de plenitudine în deopotrivă măsură pentru Teatrul Muzical și forțele lui de afirmare cît și pentru opera lui Sabin Drăgoi în sine.

Compunerea rolului Ion (Mihai Șeptilici), a fost de un impresionant tragism, sugerîndu-i prin totul

sbuciumul minții năruite, pradă unor halucinante obsesii și viziuni dar regăsind în clipe răzlete firul realităților pentru a se rătăci din nou. Cîntărețul și actorul au imbinat în aceeași concentrare un talent puternic al marelui interiorizării, o creație incontestabil de izbită în toate elementele ei de ordin muzical, scenic și uman.

Margareta Gîngă a întruchipat o Ancă pătrunsă de dramatism, încrîncenată în frămîntările revoltei sufletești, redînd cu remarcabil accent latura muzicală a rolului.

Dragomir (Ion Loredan) a fost redat cu multă viață, pătrunzătoare și convingătoare analiză a rolului și mijloace interpretative de variată nuanță și mult accent. Excelent și în susținere vocală.

Ion Gontea, Eugen Todea, cu deosebit unor, s-au alăturat în bune condiții grupului de prim plan al distribuției.

Maestrul Grosșianu, la pupitru, corul de recunoscută valoare de sub conducerea lui Vlad Sava și baletul format de Marius Zirra, un prețios și interesant titlu valoric al instituției, au asigurat frumoasa lor contribuție la acest succes temeinic al Teatrului Muzical și al muncii asidue, multiple și atent orientate ce se depune acolo. Mult bine este de spus și despre regia artistică. (Stela Fericeanu).

Baza simfonică, în general, satisfăcătoare.

★

La Filarmonica Gh. Dima, potrivit unei tradiții de larg ecou în public, anul simfonic s-a încheiat cu un concert Johann Strauss. Se poate afirma fără nici o exagerare că a nu fi ascultat acest concert este egal cu a nu cunoaște îndeajuns nici Filarmonica Brașovului și nici pe muzicianul de larg eclectism, I. Ionescu—Galați.

Cuceritoarea fantezie și înaripata avîntare care s-a dezvoltat de la pupitrul dirijoral și de prin toate ungherele orchestrei, cald dominate de sonoritatea amplă și mlădie a coardelor, farmecul de totdeauna al citorva din cele mai celebre pagini ale marelui inspirat al valsului și polcii, sumptuoasa bogăție de culori revărsată din fiecare din ele, a depășit în toate sensurile o execuție obișnuită de concert, pufînd figura printre interpretările excepționale ale acestui repertoriu și care ar fi adus totală incîntare și celor mai dificili cunoscători vienezi ai lui.

★

Scurte consemnări. Din destul de frecvente concertele, recitaluri sau audii succedate în același rîs-timp și niciodată lipsite de interes, nu pot uita sublinierea unor aspecte conturate mai marcant, mai semnificativ.

Astfel este recitalul pianistei Gabriela Popescu, o tinăra personalitate interpretativă ce-și gîndește pătrunzător realizările de concert, într-o sobră necăutare de efecte, în profundă densitate de sens și muzicalitate a expresiei.

Un talent manifest, un dar natural al sonorității pline, simțite și de sincer accent a dovedit violonista, încă studentă, Grete Minculescu, într-un concert de sonate avînd ca parteneră pe pianista Marilena Ilea. (Beethoven op. 12 nr. 3 și Cesar Franck).

În sfîrșit, într-un recital de pian a trei elevi ai liceului de muzică local, s-a remarcat înaintarea foarte pronunțată a fiecăruia din ei. Sînt de altfel dintre cei distinși cu premii pe țară și ale căror perspective bune s-au mărit prin aceste noi afirmări: Dana Nigrim, Vlad Dinulescu și Luminița Marinescu. (Clasa prof. Mira Popescu).

Din zecile de prezentări ale producțiilor liceului de muzică și în care n-au lipsit profilări apreciable, mai fac o singură citare ce mi se pare cea mai justificată din toate: a tînărului flautist Ștefan Balint, de vădită înzestrare și tehnică deosebit de calitativă. (Clasa prof. Al. Soos).

Romeo ALEXANDRESCU

Dacă vrem să avem o viziune concludentă asupra nivelului mediu la care se desfășoară stagiunea unei orchestre simfonice, trebuie s-o ascultăm la sediul ei, într-un concert săptămînal obișnuit, desfășurat sub bagheta dirijorului permanent al formației. Aflat la Tîrgu-Mureș, îmi atrage atenția un afiș al Filarmonicii locale, anunțînd concertul săptămînal obișnuit, sub bagheta dirijorului permanent Szalman Lóránt, la sediul orchestrei de la Palatul Culturii, mai întii duminică dimineața, sub titulatura „concert educativ“, iar apoi luni seara pentru publicul adult. Oțez pentru concertul educativ și mă îndrept duminică dimineața, ceva mai devreme decît ora 11, anunțată pentru începerea programului, spre sală. Ajuns la fața locului, constat — surpriză! — că orchestra este în plină activitate pe podium, în fața unui public alcătuit exclusiv din copii de casa a II-a elementară, deci în vîrstă de 8 ani. Mi se dau explicațiile necesare: o dată pe lună, înaintea concertului educativ propriu-zis are loc un alt concert, cu același program, destinat copiilor sub 14 ani. Îndrumările sînt date deopotrivă de către secretarul artistic al Filarmonicii, compozitorul Csiky Boldizsár, și de către profesoara de muzică a copiilor. Tema zilei este „Cum se desfășoară o repetiție a unei orchestre simfonice“. Ceea ce se prezintă copiilor nu este însă o repetiție demonstrativă, simulată, ci una reală, cu întreruperi necesitate efectiv de pregătirea lucrărilor, căci solista Szabó Csilla — pianistă din R. P. Ungară — a sosit în localitate cu o seară înainte și ia contactul cu orchestra și cu dirijorul în fața sălii pline cu copii, care urmăresc fascinați activitatea de laborator a muzicanților. Profesoara intenționează să realizeze o experiență deosebit de interesantă: va continua inițierea în muzică a acestei serii de copii nu numai în timpul anului școlar în curs, ci și în anii următori, cînd ei se vor afla în clasa a III-a, apoi într-a IV-a, și așa mai departe, pînă cînd vor atinge vîrsta publicului de la concertul educativ săptămînal obișnuit.

Cu puțin timp înainte de ora 11, are loc „predarea ștafetelor“: copiii de 8 ani părăsesc sala și locul lor este luat de un tineret școlar mai „vîrstnic“, între 14 și 18 ani. Orchestra și dirijorul reintră apoi pe podium, după ce au schimbat ținuta de stradă cu ținuta de scenă. Începe concertul educativ propriu-zis. De fapt este vorba de un concert identic, ca mod de desfășurare și ca nivel de execuție, cu cel de luni seara, unica deosebire fiind aceea că în fața asistenței are loc o prezentare orală a programului, susținută tot de către Csiky Boldizsár. Forma acestei prezentări este foarte puțin „formală“, lipsită de orice rigiditate didactică și în aceasta constă tocmai atractivitatea ei. De regulă, Csiky realizează pe scenă un dialog improvizat, fie cu compozitorul — dacă se află în sală —, fie cu dirijorul, fie cu solistul, orientînd discuția în jurul lucrărilor înscrise în program. În dimineața respectivă, dialogul este purtat cu pianista Szabó Csilla, mai cu seamă în jurul *Concertului nr. 14* de Mozart, prezentat pentru întia oară la Tîrgu-Mureș. Apoi are „cuvîntul“ orchestra.

Cea dintîi lucrare, *Șase imagini pentru orchestră* de Adrian Rațiu, este oferită publicului tîrgumureșean la o săptămîină după prima ei audiere absolută de la București. Ca și Mircea Cristescu, la pupitrul Filarmonicii „George Enescu“, Szalman Lóránt se apleacă cu multă dragoste și cu un remarcabil simț de răspundere asupra acestei noi creații românești (a se vedea cronică specială din numărul de față al revistei noastre). Cele două interpretări, audiate la un atît de scurt interval, sînt aproape echivalente ca nivel. Păcat doar că lipsa anumitor instrumente din dotația Filarmonicii locale (gong, manîmbaŃon etc.) schimbă într-o oarecare măsură sonoritatea intenționată de autor.

Pianista Szabó Csilla apare pentru început ca solistă în *Concertul nr. 4 în Sol major* de Beethoven.

Impresia pe care o produce nu este dintre cele mai concludente, mai ales sub aspectul integrării intervențiilor sale în trama simfonică, pe care este chemată s-o rezume și s-o comenteze. Frazele pianului par să-și găsească locul în ansamblu cu oarecare dificultate, iar responsabilitatea expresiei nu este urmărită cu consecvență necesară. Mult mai aproape de nivelul firesc al exigențelor se află Szabó Csilla în *Concertul nr. 14 în Mi bemol major KV 449* de Mozart, o lucrare cvasi-necunoscută, pe care mărturisesc că o ascult pentru întâia oară, alături de publicul de tineret din Tîngu-Mureș. Scrisă în 1784 — la vârsta de 28 de ani, ceea ce pentru Mozart înseamnă deplină maturitate —, în același an cu alte cinci concerte de pian (KV 450, 451, 453, 456, 459), ea este concepută pentru un acompaniament de orchestră mică, de tip cameră, incluzînd în total 4 vioi prime, 4 vioi secunde, 3 viole, 2 violonceli și 2 contrabași. Partea solistică este aici mai puțin briliantă ca în alte concerte — chiar din aceeași perioadă —, apar numeroase solicitări ale tehnicii pianistice (mai ales în Final), iar atmosfera generală este întrucîtva întunecată, poate umbrită de o dramă intimă a compozitorului. Fraza muzicală a solistei respiră aici mai natural, fără artificii sau manierisme, expresivitatea are discreția necesară, virtuozitatea este lejeră, grațioasă. Acompaniamentul orchestral, deși „citit” pentru întâia oară doar cu o oră înainte, este precis, confirmînd frumoasele realizări din ultima vreme ale orchestrei de cameră a instituției.

În cele din urmă, *Rapsodia spaniolă* de Ravel reliefează virtuțile orchestrei mari: dinamism și simț al culorii în secțiunile dansante (mai ales în *Feria*, unde ritmurile de dans apar doar fugitiv sugerate și apoi rapid abandonate), discreție și rafinament în *Preludiul nopții*. La pupitru, Szalman Lóránt antrenează colectivul instrumental într-o execuție, în care strălucirea se îmbină cu o oarecare virulență acidă, pe deplin adecvată lucrării.

Concluzia se impune cu forța evidenței: la sediul ei, într-un concert săptămînal obișnuit (ba chiar un concert educativ), cu dirijorul permanent la baghetă, Filarmonica din Tîngu Mureș prezintă un program relativ dificil — cu o primă audiție românească, o primă audiție a unui concert clasic și o lucrare de mare solicitare a virtuozității de ansamblu — în condițiuni întru totul remarcabile, semn că nivelul mediu al stagiunii simfonice tîngumureșene se situează la o altitudine apreciabilă.

E. E.

RECENZII

Dicționar de forme și genuri muzicale de Dumitru Bughici

Nu mai trebuie demonstrat de ce era extrem de necesară o asemenea lucrare pentru iubitorul de muzică. Insuși semnatarul volumului, autor al unor apreciate lucrări anterioare — *Suita și Sonata și Formele muzicale* — recunoștea, în lucrul cu studenții, la Conservator sau în contactele cu muzicienii și publicul, numeroasele probleme ce le ridică absența unei sinteze informaționale asupra problemelor limbajului muzical. Pornit din acest îndemn spre largirea condițiilor de informare, *Dicționarul de forme și genuri muzicale* se impune prin însăși ideea inspiratoare. Pentru cel care îi parourge filele, surpriza nu este mică. Ne-am obișnuit poate să consultăm acest tip de literatură muzicologică, în măsura posibilităților circulației unor scrieri datorate cercetătorilor străini. Dar nu este obișnuit să descoperi în acest cadru pasiunea și dragostea pentru muzică transmisă în fiecare rubrică a celor aproape 500 de

noțiuni explicate. Mi se pare esențial faptul de a avea în față etalarea unui bogat material informațional redat cu certă orientare de a convinge și a atrage cititorul. Căci, contrar aparențelor structurii volumului, acest *Dicționar* se poate citi asemenea unei monografii despre muzică.

Rodul cercetărilor anterioare, observațiile deja decantate în cărțile amintite, îi înlesnesc lui Dumitru Bughici calea spre selecția titlurilor fiecărei rubrici. Îi înlesnesc? Este un fel de a spune, căci tocmai prin vasta informare prealabilă, autorul a descoperit acel lanț care leagă o noțiune de alta, o explicație de alta. Iată ce determină complexitatea finală a *Dicționarului*. Căci cum pot fi abordate formele și genurile muzicii, evitîndu-se lămuririle necesare în alte probleme întinse legate de acestea? Nu se poate vorbi de „sonată”, „fugă”, „lied”, „invențiune”, „simfonie”, etc. fără a atinge problematica „armăniei”, „polifoniei”, „enarmoniei”, „eterofoniei”, „melodiei”, „temei”, „serialismului” sau chiar a „acordului”, „intervalului” sau „ritmului”. Autorul își lărgeste deci aria de investigație spre asemenea elemente, explicîndu-le amplu în articole separate. Dar, în același timp, nu se poate vorbi de prezența tuturor genurilor — de la micile forme de dansuri și miniaturi instrumentale, pînă la genurile cuprinzătoare ale muzicii simfonice, vocale, teatrului cîntat sau coregrafiei — fără a se aborda noțiuni ce condiționează interpretarea lor istorică și estetică. Astfel, Dumitru Bughici alături de aceste rubrici cuprinzătoare micro-eseuri despre „afect”, „factură”, despre „baroc”, „clasicism”, „romantism”, „renaștere”, despre „muzica concretă” sau „folclor”, despre istoria „melodramei”, „operei” sau „oratorului”. În fine, autorul caută să elucideze spinoasa problemă a „terminologiei muzicale”, acest domeniu în continuă dezbateră, care el însuși poate deveni prilej de cenzurare și meditație. Pentru prima dată un dicționar alegînd asemenea subiecte, acordă un larg spațiu tuturor aspectelor oferite de lumea jazzului, de la istoric, pînă la elementele componente, de formă și stil.

Poate fi socotit acest *Dicționar de forme și genuri muzicale* doar un util instrument de lucru al profesionistului sau un material de informare al melomanului? Cred că proporțiile sale, ca și consecințele publicării volumului depășesc acest cadru. *Dicționarul* apare ca un vast eseu asupra muzicii, asupra trecutului și viitorului ei, o atitudine responsabilă prin care un compozitor reușește să teoretizeze lumea sunetelor, așa cum o vede el, așa cum o văd alții. Bogata bibliografie indicată — cu precădere o bibliografie ușor de consultat de cititor — reprezintă o parte din materialele studiate de autor. Dar mai presus de toate, aici își pune amprenta experiența personală a autorului. *Dicționarul* constituie, din acest punct de vedere, un emoționant răspuns pe care muzicianul Dumitru Bughici îl dă marilor întrebări ce se nasc în contact cu arta sunetelor. Obiectiv și subiectiv, emoționant și echilibrat, acest răspuns este și semnul maturității științifice și artistice la care a ajuns, în ansamblu, cultura românească contemporană.

Grigore CONSTANTINESCU

Studii de muzicologie, vol. X

Publicația anuală a *Studiilor de muzicologie*, apărute sub îngrijirea Biroului secției de critică și muzicologie a Uniunii compozitorilor, are rolul de a grupa într-o sinteză edificatoare tendințele, căutările și rezolvările pe care muzicologia românească le formulează în raport cu cerințele actuale, cu moile probleme de creație, interpretare și cercetare științifică a fenomenului muzical.

Acest al X-lea volum al *Studiilor* nu-și dezmințe menirea, prin atenta preocupare acordată muzicii românești contemporane, relevată în special în prima parte a volumului, intitulată *Aspecte și probleme ale muzicii românești contemporane*.

Aspectul național-patriotic este dezbătut în studiul semnat de Vasile Tomescu, *Istoria patriei, izvor de inspirație în muzica noastră contemporană*, care precizează trei surse de inspirație istorică: a. geneza poporului, b. lupta pentru eliberare, dusă de partidul comunist, c. cele 3 decenii ale României socialiste; în studiile *Sentimentul patriotic în muzica românească contemporană* de Petre Brâncuși și în *Originalitatea națională și modernitatea* de Ovidiu Varga — studiu de investigare a sistemelor sonore în corelare istorico-geografică, deteminând modernismul prin creația națională.

O critică a criteriului valoric, ce pare a nu mai corespunde nivelului actual al creației, o întâlnim în studiul *Perspectiva diacronică a muzicii românești contemporane* de Octavian Lazăr Cosma, în care se precizează că această „perspectivă diacronică înregistrează toate contribuțiile autentice” și „se impune mai ales în muzica epocii socialiste când se afirmă un evantai de orientări stilistice”.

Prima parte a volumului mai cuprinde studiul *Elemente de definire a valorii în sistemul cunoașterii artistice* de Harald Müller, *Cîteva aspecte ale pătrunderii muzicii românești în lexicografia mondială actuală (1955—1970)* semnat de Violeta Cosma și două studii de psihologie-pedagogie muzicală semnate de C. A. Ionescu: *Psihologia configurației și unele cercetări experimentale asupra muzicalității* și de Petre Lețetescu, *Aspecte ale formării muzicianului interpret; principii contemporane în psihologia procesului învățării*.

Partea a II-a a *Studiilor* se definește prin diversitatea temelor abordate: analize tehnice muzicale (Mircea Dan Răducanu — *Concertul pentru pian și orchestră de P. Constantinescu*, Gh. Firca — *Tehnica de variație și structura armonic-contrapunctică a Divertismentului rustic de S. Drăgoi*, Nicoleta Ulubeanu — *Modalități de valorificare a folclorului în creația lui Mihail Jora*), folclor (Emilia Comișel — *Plurifuncționalitatea unor genuri folclorice*), istoriografie românească (Rodica Mateescu — *Documente inedite despre Alexandru Berlescu*, Vionica Dan — *Un cronicar al vieții muzicale românești din secolul trecut*, Gr. Ventura), evoluția genurilor cămenele (Francisc László — *Geneza trioului cu pian la Mozart*), opera românească contemporană (Gr. Constantinescu — *Aspecte ale comediei muzicale românești ilustrate de opera Amorul doctor de Pascal Bentoiu*).

Studiul *Ion sin Radului Duma Brașoveanu* de Sebastian Barbu Bucur, o științifică prezentare comparativă a Psaltichiiilor românești a lui Filotei (începutul sec. XVIII) și a lui Duma (sfârșitul sec. XVIII), adaugă transcrieri de cîntece psaltice și un glosar, ca premisă a alcătuirii unui lexicon al termenilor muzicii psaltice.

Un studiu de analiză comparativă este *Miorița în creația a trei compozitori români contemporani*: Paul Constantinescu, Anatol Vieru, Sigismund Toduță, semnat de Carmen-Antoaneta Stoianov.

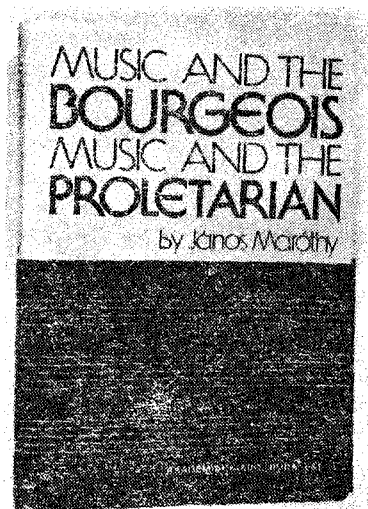
Cristina Rădulescu, în *Criterii de analiză structurală a melodiei, cu referire la cîntecul popular* propune o metodă de analiză bazată pe aparatul matematic care, avînd în vedere toate elementele melodiei, va putea fi aplicată și în analiza celorlalte coordonate ale discursului muzical (ritm, armonie).

În totalitatea sa, volumul X al *Studiilor de muzicologie* prezintă o imagine panoramică a problemelor, tendințelor și căutărilor muzicologiei românești contemporane, dar o mai restrînsă arie a rezolvărilor.

Mihaela MARINESCU

Vitrina publicațiilor străine

de Eugen VICOS



Maróthy, János, *Music and the Bourgeois — Music and the Proletarian*. Budapeșt, Akadémiai Kiadó, 1974, 588 p.

Cunoscutul estetician și muzicolog maghiar Maróthy János a întreprins o vastă și migăloasă investigație istorică și sociologică atât asupra creației populare, cât și asupra muzicii culte, oferind o substanțială sinteză — răspuns asupra locului artei sunetelor în societatea de ieri și de azi. Maróthy János încearcă să definească în special caracterul de masă al muzicii contemporane, cu toate implicațiile social-politice, etico-estetice, tehnico-științifice, fapt care conferă lucrării o deosebită valoare.

Structurată în 4 părți principale, cartea muzicologului maghiar surprinde o diversitate de probleme, unele neașteptate prin ineditul cercetării, altele prin noutatea investigației — totul clădit pe un imens aparat bibliografic și susținut prin cîteva sute de exemple muzicale extrase din literatura universală.

În prima parte, autorul se ocupă de aspectele estetice ale muzicii (percepția, intonația, funcția artistică etc.). Unele descoperiri, comparații, considerații, sînt de-a dreptul impresionante (de pildă, pe parcursul a trei veacuri, Maróthy János descoperă afinitățile melodice între *Le chant du départ* de Mehul, *Nabucco* de Verdi și *Internaționala* de Deyger).

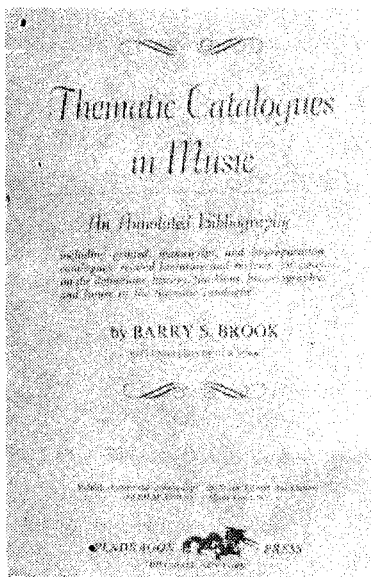
Poporul în istorie — se intitulează cea de-a doua secțiune a volumului. Este o investigație istorică amănunțită în societățile primitivă, feudală (cu cele 4 perioade: romană, gotică, renașcentistă și barocă), capitalistă.

Cel mai argumentat științific, original și echilibrat capitol, ni se pare partea a treia. Locul folclorului în diferitele etape istorice ale societății umane, în viața satului și a orașului, formele și genurile specifice ale culturii de masă, problema jazz-ului în lumea capitalistă — sînt numai cîteva probleme dezbătute cu competență și spirit critic ascuțit de Maróthy János.

Ultimul capitol al volumului *Muzica și burghezia — Muzica și proletariatul* a fost consacrat dezbaterii unor probleme și teze de actualitate ideologică (curențe ale veacului XX, tehnici moderne în slujba cîntecului de masă revoluționar, realismul socialist și creația angajată). Desele referiri la muzica lui Prokofiev, Honegger, Bartók, Kodály, Janacek, Stravinski, Schönberg, Eisler, Șostakovici, împrumută cărții lui Maróthy certe virtuți de actualitate, auto-

rul susținându-și cu argumente științifice adevărul că marile personalități ale epocii noastre nu au fost străine de frământările și aspirațiile masselor.

Lucrarea *Muzica și burghezia — Muzica și proletariatul* de Maróthy János rămîne o pertinentă investigație sociologică de superioară ținută științifică, de larg interes, atît pentru cercetători, cit și pentru melomani.



Brook, Barry S. *Thematic Catalogues in Music. An Annotated Bibliography, including printed, manuscript, and in preparation catalogues: related literature and reviews; an essay on the definitions, history, functions, historiography, and future of the thematic catalogue.* Hillsdale, New York, Pendragon Press, 1972, 347 p.

Personalitate unanim recunoscută pe plan mondial în domeniul bibliografiei muzicale, cercetătorul american Barry Brook s-a afirmat prin editarea publicațiilor periodice RILM-Abstracts. Volumul publicat sub egida organizației *Music Library Association* și *RILM-Abstracts of Music Literature* reprezintă un instrument de lucru indispensabil muzicologilor contemporani, autorul străduindu-se să sintetizeze experiența și rezultatele istoriografilor din toate principalele țări cu tradiție editorială.

Toamă acestui istoric al cataloagelor tematice muzicale, însoțit de 1444 de trimiteri bibliografice, i-a consacrat muzicologul american Barry Brook volumul *Thematic Catalogues in Music*. Studiul introductiv ne oferă prețioase date — unele inedite — asupra definițiilor, funcțiilor, istoricului și viitorului acestui tip de literatură muzicologică. Dacă termenul este de origine franceză și deci inițiativa ar fi aparținut editorilor parizieni, în schimb cele mai numeroase cataloage tematice din sec. XVIII au apărut în Anglia, Germania și Țările de Jos. Interese publicitare și comerciale au determinat pe editorii Breitkopf, Hummel, Pleyel, Artaria și Hoffmeister, să inițieze cataloage tematice înainte de 1800. Și ca o curiozitate istorică să reținem, că primul catalog în manuscris (1598) semnala cele 202 semnale de trompetă de la curtea regelui Christian al Danemarcei, iar prima țară din răsăritul Europei cu preocupări similare a fost Boemia. Volumul muzicologului Barry Brook rămîne cel mai complet

instrument bibliografic publicat pînă azi și reprezintă totodată un argument științific pentru întocmirea viitoarelor cataloage tematice ale creației universale.

Cartea lui Barry Brook rămîne un îndemn și totodată un model de investigație muzicologică.



Stauder, Wilhelm. *Alte Musikinstrumente in ihrer vieltausendjährigen Entwicklung und Geschichte.* Braunschweig, Klinghardt & Biermann, 1973, 462 p.

O istorie ilustrată a instrumentelor muzicale, desfășurată pe parcursul mai multor milenii, totul cuprins într-o exemplară ediție de lux de peste 400 de pagini — iată ce reprezintă volumul muzicologului Wilhelm Stauder.

Structurat în trei mari capitole (antichitatea, evul mediu, epoca modernă), volumul *Alte Musikinstrumente* îmbină cronologia istorică cu faptele de cultură națională (de pildă, Sumeria, Babilonul, Siria, Israelul, Egiptul, Grecia și Italia dispun de un capitol introductiv, definitoriu pentru conturarea tuturor tipurilor de instrumente). Din perioada Renașterii, optica autorului se schimbă: materialul se grupează pe clasificarea celor trei principale tipuri organologice (cordofone, aerofone, de percuție), adăugându-se la sfîrșit un capitol despre instrumentele automate (orga automată, pianola etc.).

Lucrarea lui Wilhelm Stauder interesează într-o largă măsură și muzicologia românească, nu de puține ori autorul oferindu-ne prețioase sugestii de viitoare cercetări comparative. Astfel, *cornul* dacilor de pe *Columna lui Traian* apare atestat precis și la celți. Crestăturile fluierelor din sec. X de la Gârvan — Dinogetia și de la Barboși nu diferă de modelele cornului de la Babilon (1100 î.e.n.) și ale trompetelor egiptene (1580—1090 î.e.n.), motivele noastre populare atestînd o străveche practică rituală. În sfîrșit, plăcile de lovit din fildes, lemn (sucitacarele), dezvăluite în săpăturile din Dobrogea și Cîmpia Dunării, își descoperă originile în instrumentele de percuție similare din Egiptul antic. Poate că nu ar trebui să ne scape și precizarea denumirii de *ceteră* (cu o splendidă reproducere după *Gabinetto armonico* de Filippo Bonanni, 1722), instrument deseori pomenit în scrierile cronicarilor români, dar greșit identificat pînă azi de folcloriștii noștri cu „vioara”. În realitate, *cetera* era... *cobza*!

Din simpla enunțare a citorva aspecte organologice ce ne privesc și pe noi românii, socotim că se desprinde cu claritate importanța volumului *Alte Musikinstrumente* de Wilhelm Stauder pentru muzicologia autohtonă. Lucrarea muzicologului german însă, se situează printre exegezele de excepție în literatura universală, fiind poate cea mai completă carte de organologie muzicală de care dispune știința contemporană.

Note de călătorie — SUEZIA

Pentru cel care are prilejul să cunoască mai îndeaproape viața muzicală a Stockholmului, sentimentul predominant este extrema receptivitate față de toate problemele pe care le implică arta în viața socială. Desigur, cu unele diferențe determinate de caracterul preocupărilor — concerte, cercetare științifică, învățămînt — aceste preocupări denotă în general un scop comun: atragerea marelui public spre muzică, spre o cît mai profundă înțelegere a ei. Am simțit acest lucru în concertele umărite la Filharmonica din Stockholm. Deși punctul de atracție era în primul rînd reprezentat de seria primei audiiți cu opera *Oedip* de George Enescu (trei concerte într-o săptămîină), în afara acestei manifestări am avut prilejul să ascult programul Orchestrei Radioteleviziunii suedeze și un recital de muzică pentru două pian. În simfonicul de care aminteam, dirijat de Stig Westerberg, repertoriul fusese axat pe un panoramic de muzică engleză, de la *Focuri de artificii* de Händel (cu o excelentă demonstrație a virtuoșității secțiunii de alături) la piese corale de Thomas Tallis și Benjamin Britten (*Imnul către sfînta Cecilia*, op. 27), pînă la prima audiere a *Requiemului celtic* de John Tavener. Lucrare de ample proporții, acest *Requiem* solicită un amplu aparat orchestral și coral (cor mixt și cor de copii) cu o punere în scenă specială. Corul de copii execută o pantomimă imaginînd obiceiuri străvechi, împletind cîntul extrem de simplu al unor melodii populare engleze cu acțiunea scenică. Dacă aspectul vizual apărea destul de complex, dacă scriitura partiturii dădea uneori impresia de soluție compozitională originală din toate punctele de vedere, rezultatul sonor nu depășește simplitatea ritmică și melodică a oratoriilor lui Carl Orff. Modernismul apare în asemenea condiții mai mult o modă de prezentare decît o restructurare a conținutului, ceea ce s-a reflectat de fapt și în modul de receptare a lucrării de către public. Mai convingătoare mi s-a părut, în programul micii orchestre simfonice din Gälve, dirijat de Rainer Miedel, muzica *Concertului pentru vioară și orchestră* a compozitorului suedez Bo Linde, de o factură apropiată de stilul romantic al lui Sibelius, ca și spirituala scriitură a suitei *Comediații* de Dmitri Kabalievski. În preocupările interpreților, un lucru constant îl ocupă creația secolului XX. O dă vedea și interesul manifestat de public pentru recitalul la două pian susținut de Mats Persson și Kristine Scholz, cuprinzînd muzică de Messiaen (*Viziuni*), Cage (*Experiences I* și *Music Walk*), Lars Hallnäs (*Spar*) și Carlos Farinas (*Tiento II*). De la impresionism la experiențe aleatorice, demonstrația este elocventă pentru diversitatea de stiluri și fantezia compozitorilor secolului nostru, într-un domeniu care se părea că fusese abandonat după romantism. Iar în ce privește execuția, cred că acești doi discipoli ai fraților Kontarsky au ajuns deja la o formulă unitară de exprimare personală, rezultat al studiului și bune cunoașteri a posibilităților de care dispun.

Tărîmul spectacolului muzical, în lipsa reprezentațiilor Operei din Stockholm, aflată într-un mare turneu european, nu oferea prea multe aspecte. Prilejul de a asista la cîteva repetiții ale ansamblului de balet „Cullberg“, discuțiile cu coregrafa Anne-Marie Lagerborg, mi-au prilejuit astfel o interesantă întîlnire cu preocupările unei școli de interpretare celebră în întreaga lume. Tendința majoritară a concepției interpretative se îndreaptă spre lărgirea spec-

trului expresiv al dansului, păstrîndu-se fundamentul clasic. Dar, uneori, aceste căutări lasă în umbră veritabila semnificație a muzicii, devenită doar element de coordonare ritmică, ilustrativă. Este cazul scenei coregrafice *Vin roșu în pahar verde*, concepută de coregrafa Brigitte Cullberg, pe muzică din *Concertul nr. 3* de Beethoven, fără a se păstra nimic din autenticitatea partiturii, din nervul dramatic al desfășurărilor sonore.

Principiile de educare a publicului nu sînt prezente doar în școlile de specialitate. Remarc ca o idee deosebit de interesantă faptul că fiecare piesă din programele camerale sau simfonice amintite este precedată de un comentariu liber al interpretului principal, dirijor sau solist, comunicîndu-se nu numai datele necesare cunoașterii operei, ci și opinii mai personale ale celui care o susține în fața publicului. Rezultatul este, firește, crearea unui mediu mai receptiv pentru muzică și antrenarea spectatorului spre o anumită viziune, favorabilă operei, fără ostentație și pretenții pedagogice exagerate. În această prezentare, sub forma unei alocuțiuni dezajate de canoanele strictei specializării, spectatorul participă prin spontane reacții de aprobare sau dezaprobare a celor spuse, stabilîndu-se o comuniune de atmosferă, atrăgătoare prin autenticitatea ei.

Datorită amabilității Institutului Suedez, o seamă de contacte cu instituții muzicale mi-au îngăduit să aflu elemente interesante privind modul de organizare a vieții artistice. La Rikskonserter (Institutul național pentru concerte), printre datele oferite pentru a înțelege modalitatea desfășurării stagiunilor pe întreaga Suedie, rețin ideea de a organiza anual un concurs de interpretare pentru tineret (solști, dirijori, mici ansambluri și orchestre), premiul oferit reprezentînd organizarea unui turneu de concerte cu scopul lansării în viața muzicală a respectivului concurent. Preocupări asemănătoare de promovare am reîntîlnit la Radioteleviziune, prin organizarea de emisiuni speciale nu numai cu concerte de tineri ci și cu transmisii de la clasele de cursuri ale Conservatorului. În Școala „Adolf Fredriks“, cu elevi admiși pentru cursul elementar și liceal în urma unui examen de aptitudini, muzica este programată la nivel de egalitate cu celelalte discipline, căutîndu-se prin lecții practice să se formeze generații de tineri care nu numai să o îndrăgească, dar să fie capabili să cînte cît mai mult. Formarea unor asemenea elevi are desigur ca rezultat determinarea unui nivel serios de amatori de muzică în rîndurile viitorului public, indiferent de specializarea ulterioară a tînărului absolvent, care poate alege alte discipline pentru studiul universitar.

O impresie aparte o păstrez după vizita la Academia regală de muzică, devenită de cîteva ani exclusiv institut de cercetare. Bogata colecție de manuscrise, sistemul original de catalogare și identificare a lucrărilor muzicale, împletirea problemelor de cercetare cu cele aplicative, prin concursuri de creație și concerte speciale, permanenta legătură cu Muzeul de muzică (excepțional de bogat în instrumente vechi și organologie folclorică) dezvăluie orizontul larg pe care îl cuprinde o asemenea instituție ce și-a asumat responsabilitatea asigurării unui nivel științific și estetic cît mai elevat, în ansamblul manifestărilor culturii muzicale suedeze. Am întîlnit pretutindeni un interes sincer pentru creația românească, cunoscută prin concerte sau prin emisiuni speciale radio (spre pildă recenta „Săptămîină românească“ din toamna anului trecut).

Simbol al tradiției ilustre a culturii muzicale suedeze, Teatrul din Drottningholm rămâne una dintre cele mai puternice impresii păstrate din această călătorie. Autentic muzeu al operei baroce, acest teatru păstrează integral tehnica de scenă și decornurile secolului al XVIII-lea, utilizate și în prezent pentru spectacole. Regăsești, în ambianța lui, nu numai un glorios trecut artistic, ci și un pilduitor respect pentru valorile tradiției. Frumusețea locului, farmecul acestei săli și al scenei, fac să vibreze parcă muzica pură a epocii lui Gluck și Mozart. Este timpul în care începea să apară și școala națională componistică suedeză care prin Roman, Kraus, Bellman și-a marcat pregnant profilul. Nu poți părăsi acest teatru fără a avea sentimentul marelui respect pentru artă care este pretutindeni prezent în Suedia, semn al respectului pentru cultură și civilizație, pentru progres și pace. Un mod de a privi arta cu seriozitate și afecțiune, cu receptivitate și echilibru caracterizează ambianța vieții muzicale suedeze, devenind principalul element al unei tradiții naționale ce-și impune personalitatea în ansamblul contemporaneității.

Grigore CONSTANTINESCU

PREZENȚE

Baritonul Dan Iordăchescu

Aparițiile artiștilor interpreți români peste hotare trezesc interesul publicului larg și iscă ecouri optime în presa străină, care apreciază înzestrările lor și buna pregătire artistică, datorită cărora obțin succese puțin obișnuite. În seria acestor succese se înscriu recentele recitaluri de lied și spectacolele lirice susținute de baritonul Dan Iordăchescu, aflat în deplina maturitate a tehnicii vocale și a capacităților sale expresive, în Republica Democrată Germană și Turcia.

Reținem cronica deosebit de călduroasă din *Berliner Zeitung am Abend*, care arăta că publicul berlinez a fost „fascinat de arta incomparabilă a cântărețului român, a cărui gamă dinamică merge de la pianissimele lunare la cei mai pătrunzători fortissimi. Vocea lui este absolut cultivată și sigură în toate registrele, iar o asemenea dicțiune nu se aude în sălile de concert din zilele noastre decit foarte rar. El poate să constituie, prin perfecțiunea pronunției, a articulării, un exemplu minunat pînă și pentru cântăreții germani, fiindcă este un artist de talie mondială. Nimeni nu e capabil să treacă cu o asemenea ușurință, susținută de cultura artistică, de la un stil la altul, de la lieduri la operă. Recitalul lui a prilejuit ovații furtunoase, după ce în partea a doua a interpretat și lucrări de români George Enescu, Paul Constantinescu, G. Skeletti“.

Prezența lui Dan Iordăchescu pe scena Operei din Istanbul, ca și în două recitaluri de lieduri, a

fost amplu oglindită în presa turcă. Revista *Meydan* (din 13 decembrie 1974) arăta că baritonul român este un artist unic, posesor al unei voci pline, extraordinare, folosită cu o tehnică desăvîrșită, care nu suportă în prezent nici o comparație cu vreun alt cântăreț. „În domeniul liedului, ne îngăduim a-l asemăna pe Dan Iordăchescu cel mult cu artiștii cei mari, ca Fischer-Dieskau, Elisabeth Schwarzkopf, Bumbry și Ludwig, deși artistul român este în multe privințe superior tuturor acestora. A-l asculta și a-l putea urmări în orașul nostru este o deosebită bucurie. Ar fi neînsemnate toate mulțumirile pe care le exprimăm la adresa Consiliului Culturii din România, care ne-a înlesnit întâlnirea cu un asemenea artist. Principalii factori ai marelui succes raportat de el sînt, pe lîngă o voce de-a dreptul divină, tehnica impecabilă, dobîndită prin acumularea unor bogate experiențe artistice, dar îndeosebi inteligența sa cu totul remarcabilă, datorită căreia trăiește și se transpune cu ușurință în diferitele epoci și stiluri ale liedului“.

Autoarea articolului de șase coloane, care se ocupă detaliat de „fenomenul Iordăchescu“, insistă asupra armonioasei îmbinări în personalitatea artistului român a trei elemente fundamentale interpretului: intelectul ascuțit, sensibilitatea vie și vocea, în cazul lui „foare rar întâlnită“. „Folosindu-și glasul, continuă articolul, cu o tehnică sigură și perfectă, cântărețul îi împrumută un timbru adecvat muzicii interpretate, așa cum un sculptor își modelează lutul după îmboldurile proprii, jucîndu-se cu materia și făcîndu-ne părtași la actul creației artistice în forma cea mai convingătoare“.

Despre rolul lui Germont din *Traviata* de Verdi, aceeași revistă arăta că el a fost interpretat de Dan Iordăchescu „cu o mare simplitate și noblețe, cu acel glas indiscutabil dulce și majestuos, care ne-a convins că avem de-a face cu un cântăreț liric de înaltă calitate și, totodată, cu un uimitor artist al scenei, care a lăsat o impresie de neuitat în public. Fiecare gest, mimica deosebit de expresivă au fost legate în modul cel mai firesc de muzică, studiate în amănunt; dar ceea ce e și mai uluitor este că, în timp ce interpreta, artistul s-a depășit pe sine însuși, eliberîndu-se și devenind personajul căruia îi dădea viață. Ce păcat că nu l-am putut avea încă pe scena Operei noastre în Don Carlos, Otello, Paiațe, Don Quijote, Faust ș.a., care să-i reflecte posibilitățile și capacitatea neasemuită de cântăreț și artist dramatic. Singura noastră speranță este că, într-un viitor apropiat, vom avea plăcerea cu totul rară de a-l reintîlni pe acest artist fără pereche într-o operă care să-i prilejuiască valorificarea și mai pregnantă a calităților sale complexe“.

În încheiere, presa turcă își amintește, cu aprecieri entuziaste, de prezența sopranei Eugenia Moldoveanu la Istanbul, care a convins publicul și specialiștii că în Republica Socialistă România se acordă o grijă deosebită educației artistice și că există acolo o adevărată școală națională de canto, ale cărei roade se vădesc în succesele din ce în ce mai numeroase și mai importante ale artiștilor români.

George SBĂRCEA

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

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

Enesco et la symphonie (II)

par Wilhelm BERGER

La *Première Suite pour orchestre* de Georges Enesco s'imprime dans la mémoire par son incomparable *Prélude à l'unisson*. Tout ce qui se produit dans les autres mouvements de l'ouvrage — *Menuet lent*, *Intermède*, *Final* — se présente comme un *devenir de l'unisson*, engendré par l'impérieuse mélodie à l'unisson. Le *Prélude* fait donc l'office d'un *tout*, dépassant et ombrageant le reste. Le *Prélude d'Enesco* conserve aussi bien intacte, depuis soixante-dix ans, sa qualité d'être moderne, autrement dit les caractères de son unicité, tel cet *Air* de Bach de la *Quatrième Suite* qui s'est inscrit dans l'éternité en projetant l'ombre et un trop facile oubli sur les mouvements collatéraux, plus marqués par la pratique de composition du temps respectif. Ce qui constitue l'essence de la nature du *Prélude* ne se retrouve plus dans les mouvements suivants qui se montrent différents au point de vue du style et réceptifs à des échos de musique contemporaine en reflétant par conséquent l'aspiration du compositeur vers une synthèse créatrice dont ne pouvaient (peut-être) alors manquer, au troisième et quatrième mouvements du cycle, certaines inflexions impressionnistes ou de virtuosité concertante. C'est précisément pour cela que (dans le contexte où il a été conçu et transposé en objet d'art) le *Prélude* nous apparaît comme un manifeste néoclassique authentique, transcendant les données de la théorie et de la pratique de composition du début du XX^e siècle, pour se garder de nos jours encore également moderne et équilibré, pérenne — si l'on pense à tant d'autres témoignages mis au jour par les méandres des métamorphoses du style.

Déployer sa musique à partir de l'unisson est un procédé typiquement enescien que soulignent la *Deuxième Sonate pour piano et violon, en fa mineur, opus 6* (1899) et l'*Octuor pour quatre violons, deux alti et deux violoncelles, en Ut majeur, opus 7* (1900); Largement employé par le compositeur — et sous différents aspects — ce procédé revient à travers la presque totalité de son oeuvre. Ce que le *Prélude* réalise c'est justement ce *résumé à l'unisson*, ce *condensé maximal* du discours musical tout au long d'un seul mouvement: c'est, en quelque sorte, réaliser l'idée d'une mélodie infinie (naturellement appropriée au violon) en la portant à l'échelle du grand ensemble de cordes. Si on envisage ce procédé sous le prisme des concepts, on se rend compte qu'Enesco réunit de cette manière deux modalités-dimensions de la musique en une seule, qu'il fait subir des extensions à la monodie et des tensions à la polyphonie. La grande monodie du *Prélude* est en fait une *polymonodie*, à voix intérieures douées de vertus polyphoniques et dialogales, une *métamonodie* capable de conférer l'impression d'un immanent contrepoint à un flux de voix réduites à leurs essences et dont la substance musicale ne doit plus rien aux valeurs ornementales ou subsidiaires. C'est là une ordonnance du discours qui se réclame de Bach — stratification polyphonique de la monodie ou encore application de plusieurs motifs à un conduit musical unique d'apparence monolinéaire —, son origine étant en fait beaucoup plus ancienne. En approchant Bach, Enesco repense d'une manière absolument personnelle le problème de la mélodie in-

finie de nature monodique complexe, à laquelle il imprime la forme arquée d'une cloche.

La musique du *Prélude* tient d'un *ethos* roumain clairement défini ; elle tient d'un lyrisme musical indigène qui n'ignore pas les lois du genre épique. Aussi, pour atemporelle qu'elle soit dû au caractère monumental et à la densité de sa forme pleinement équilibrée, l'expression de cette musique est-elle conditionnée en tant que lieu : elle renferme une richesse d'émotion propre à un espace donné. Enesco conjugue par conséquent l'universalité néoclassique avec les aspirations d'un message d'appartenance nationale, en faisant de son art un résonateur de la sensibilité exprimée dans l'art populaire et la culture roumaine. C'est ainsi que le magistral chant à l'unisson s'élève au rang de l'exception absolue. Aucun motif n'est emprunté, rien n'obéit à des canons pré-établis, qu'il s'agisse de ceux que caractérisent la musique de la Renaissance ou du Baroque, ou bien de ceux classiques ou romantiques : par son contenu et par sa forme, le *Prélude* est une création artistique, surgie d'un thème appartenant à la musique elle-même, d'un thème dont se préoccupèrent les grands maîtres du violon, tous ces Vivaldi, Händel, Bach. Le chant des cordes multipliées, le chant puissamment arqué et dirigé avec impétuosité vers les hautes sphères sereines qui échappent au tourment de l'âme humaine, ce chant représente l'accomplissement moderne suprême d'une idée encore non dépassée.

La musique populaire prête à certains compositeurs de l'école romantique le sentiment des profondeurs non romantiques. Par ses origines, par l'effet d'une tradition orale qui ne cesse de modeler et de remodeler la charge d'émotivité de différentes formes de manifestation, par suite des multiples processus de concentration et de sublimation des essences spirituelles qu'elle traverse dans le but de se maintenir intacte dans le temps et dans l'espace, la musique populaire se caractérise généralement par des oeuvres intensément objectives, riches de sens généralisés et cristallisées en formules nettement non romantiques. L'apport individuel, successivement pétri et stylisé par l'apport de générations innombrables, se déverse, artistiquement parlant, sur toute une collectivité, en acquérant de la sorte — si on l'envisage dans l'écoulement du temps — les vertus d'une donnée objective, parfaitement décantée et finalement non modifiable en tant qu'essence représentative. Le fait que par certains côtés — structure et variété des aspects tenant de la forme — la musique romantique s'est „classifiée“, est sans doute aussi l'effet de l'emprunt au folklore de certaines valeurs non romantiques prises comme telles. Le développement d'un courant folklorisant vers la fin du siècle passé, de même que l'intensification du mouvement antiromantique au début de notre siècle, ont précisément mis en relief la nature non romantique de quelques riches filons de musique d'origine populaire sur lesquels n'avaient pas encore déferlé les vagues avides de la musique savante. Rendre classique l'expression musicale, le message artistique, n'est que l'aboutissement naturel d'un processus d'emprunt qui dynamise la problématique et la technique de composition en leur impo-

sant des suggestions de grand prix issues d'un art sans âge, majestueux par certaines profondeurs classiques, soient-elles de nature lyrique ou, plus particulièrement, épiques.

Un coup d'oeil jeté d'emblée sur la genèse du courant néoclassique nous fera comprendre à quel point, parmi les différentes modalités tentées et établies, celle d'Enesco exprime un ancrage conscient au sol de la musique nationale. Ses *Suites opus 9* et *opus 20*, considérées comme un seul tout, justifient pleinement cette affirmation. Il n'a pas été contraint de faire appel à des artifices, à la reproduction — encore que magistrale — de certains modèles jadis vivants, dans la nuit des temps, puisque la substance thématique qu'il maniait à sa guise tenait justement des virtualités non romantiques du *mélòs* populaire. C'est ce qui explique aussi la prédominance, au coeur d'une musique de facture néoclassique, d'un caractère authentiquement roumain. Mais alors, jusqu'à quel point est-elle néoclassique cette *Suite opus 20* ? Pour Enesco et à ce stade de son évolution stylistique, néoclassique et néoromantique ne semblent représenter que deux aspects d'une même chose. Deux pôles différents, mais non forcément antagonistes, conditionnent et facilitent la réalisation d'une fusion organique d'où, chaque fois, sort du nouveau sur le parcours d'un devenir qui procède par essences. C'est ainsi que s'explique la nature complexe d'un système de composition qui s'achève dans les lueurs pures de l'Ut majeur, d'une tonalité musicale originelle dont ressortissent pareillement *l'Octuor op. 7*, la *Suite op. 9*, la *Suite op. 20* ainsi que la *Troisième Symphonie*, cette grande fantaisie sur un tout.

Alors que la plupart de ses contemporains s'écartèrent le plus possible de la technique romantique de l'art du violon, empreint d'une expansivité rhétorique — soit en s'appliquant à accentuer les données du courant impressionniste ou expressionniste, soit en s'efforçant d'instituer et de généraliser une expressivité nouvelle empreinte d'objectivité —, Enesco, lui, fit complètement autre chose en préférant soumettre son discours à une gamme de timbres plus variés et d'effets plus incisifs, plus percutants, en modifiant ainsi le rapport des forces et des compartiments orchestraux ; manifestement, il optait pour une expressivité plus restreinte, subordonnée, de l'instrument. Aussi bien, à un moment de l'histoire musicale où de faire de la musique de chambre, bien mieux que de la musique symphonique, représentait une tendance qui s'imposait de plus en plus à la pratique de composition, Enesco préférait délibérément écrire pour une masse aussi grande que possible de cordes.

C'est donc à la lumière de son art du violon qu'il faut aussi examiner sa *Deuxième Suite pour orchestre, en Ut majeur, opus 20*, appelée la *Suite néoclassique de l'année 1915*. Ce chef-d'oeuvre peut être tenu pour l'incarnation moderne de l'art du violon de Jean Sébastien Bach. Jusqu'à son *Ouverture* même qui suggère une vigueur et une fermeté qui renvoient directement au style du grand *cantor*, au style du plus parfait exposant de la pensée instrumentale, le créateur des plus superbes modèles que connaisse jusqu'à présent l'art du violon. Adhérent sans réserves au

concept de la polyphonie du grand maître, Enesco lui assure ainsi une hypostase moderne, tout animée, de même qu'une large envergure de rayonnement. C'est le monde du Baroque interprété dans l'esprit classique, ce qui n'implique guère le refoulement de certains élans poétiques ou la restriction de la zone affective. La Suite semble se composer de mouvements et de formes contrastantes qui, dans les parties lentes notamment, recherchent cet état émotionnel propre au poème sonore de résonance subjective-romantique. Rien n'est mécanique ou rendu de manière par trop objective dans cette musique brillamment concertante et, avant tout, communicative dans l'immédiat, grandiose par sa simplicité, spontanée par son expression.

Le rapport de cause à effet avec la *Première Suite pour orchestre* ressort avec évidence, surtout dans les mouvements centraux qui émanent quant aux thèmes de la musique antérieure. La différence consiste dans le fait que la tenue stylistique, volontairement néoclassique dans la *Première Suite*, devient dans la *Deuxième* une simple composante de style néoclassique dans l'ordre de la forme musicale.

En Roumain qu'il est, Enesco contemple la civilisation musicale européenne — ancienne, baroque —, mais ne s'y perd pas. Il médite longuement, avec passion, avec nostalgie, puis laissent les aromes de son pays natal refluer de sa musique, plus particulièrement dans la *Sarabande* et l'*Aria*, sans doute aussi dans le *Menuet grave* ou la *Gigue*.

On y trouve un sentiment d'autre nature du déploiement dans le temps, l'absence de toute rigueur embarrassante et de toute symétrie canonique ; c'est une transcendance lyrique de l'expression par delà la forme, un total oubli du cadre même. Tout cela par amour de la mélodie, de l'air instrumental continu, les impératifs de la variation incessante y jouant un rôle plus discret. En fait, les thèmes découlent l'un de l'autre en respectant le principe de la filiation apparent dans l'*Opus 9*. Ce qui y est caractéristique c'est l'accentuation de la monodie accompagnée dans tous les mouvements lents : cette phrase particulièrement *cantabile* qu'Enesco soulève dans un grand souffle, ce perpétuel devenir auquel il prête l'allure d'une quasi-improvisation, en évitant toutefois les digressions et les éparpillements dans les zones de l'abstrait. Les formes baroques de danse se transforment ici, en essence, dans de véritables petites pièces de genre, suffisamment romantiques pour ce qui est de l'expression, laquelle ne s'embarrasse point du respect des conventions. L'affectivité baroque, romantique ou moderne reçoit un dénominateur commun — c'est la propre sensibilité du compositeur qui la décante. Là encore, la musique semble plutôt tenir d'une poétique sonore de la fantaisie, qui s'élève au-dessus du tourment et de la souffrance de cette vie pour atteindre les pures régions de l'absolu musical. L'attitude et la forme délibérément néoclassiques signifient peut-être, ici, avant tout, la confiance dans le triomphe du Bien, de l'Harmonie dans un univers humain et culturel si rudement éprouvé. C'est de là, également, que vient le ton optimiste qui traverse l'*Ouverture*, en réapparaissant dans le rondu final — immense

poème concertant orchestral — simplement intitulé : *Bourrée*. C'est le même principe des revenirs cycliques qui, ici encore, facilite la métamorphose qualitative de l'expression des substances thématiques directrices, la conclusion de la *Suite* correspondant parfaitement aux prémisses énoncées par l'*Ouverture*.

En envisageant les choses de la sorte, on finit par mieux comprendre, par mieux approfondir, les significations des trois symphonies énescoiennes. Et on arrive à conclure que le temps, en s'écoulant, diminue sensiblement — chaque année un peu plus — les distances et les contradictions qui séparent ces trois symphonies, si artificieusement agrandies d'ailleurs et si fortuitement soulignées. Quand il n'y aurait que leurs filiations thématiques — ou les phénomènes de revenir qui parcourent les surfaces d'un tout surordonné et cohérent par la suite des processus — si abondantes et si substantielles, éloquents en conséquence par elles — mêmes, et encore serait-on obligé d'apprécier ces symphonies en tenant compte plutôt des parentés qui les unissent que des différences qui les séparent. Elles ont leur historicité, puisqu'elles marquent — à mesure qu'elles s'échelonnent en hauteur — des transformations dans l'ordre de la composition et de l'esthétique. Elles ont aussi leur modernité, puis qu'elles se configurent de proche en proche, étant systématiquement conditionnées par l'évolution de la pensée de leur bâtisseur. Les Symphonies énescoiennes — ces trois-là, qui vouent à la non existence les symphonies d'école, simples essais d'orientation — révèlent par leur nature même une communauté phénoménale, une communauté d'esprit musical nullement accidentelle, mais tout au contraire incontestablement voulue, bien mieux, nécessaire, si l'on pense aux tendances qui, à l'époque, prédominaient en général l'art symphonique européen, lequel se montrait capable d'autonomie et de dynamisme, mais qui, en même temps, demeurait de multiples et diverses manières fortement ancré dans son passé.

Quel est celui qui ignore que la *Symphonie opus 13* est un chef-d'oeuvre, c'est-à-dire le triomphe d'une idée — au début de ce tourmenté XX^e siècle, lorsque l'idée même était remise en cause, lorsque les ombres de la nuit descendaient petit-à-petit sur les lignes du plan de ce genre et que les exceptions devenaient de plus en plus rares ? Si, malgré tout, il s'en trouverait qui ne le sache pas, c'est qu'assurément celui-là a trop peu compris à la musique de l'époque et presque rien à la force créatrice d'Enesco. Car, le musicien roumain a trouvée une solution pour rendre l'idée de symphonie, et même, disons-le, une solution qui est loin d'être banale, à la portée de tout le monde. La *première solution* se traduit par un cycle de mouvements dont l'ensemble est organisé au maximum, par une concordance absolue entre le principe du développement intensif d'une part et les proportions classiques de la forme musicale d'autre part, entre la nature romantique-pathétique du message musical et la solidité de l'architectonique symphonique. La finalité classique-romantique constitue une thèse facilement perceptible dès le commencement, qui, en droite ligne, culminera dans un

Final d'apothéose, véritable point de référence de l'oeuvre toute entière. En résumant ce cycle à trois mouvements intensément concentrés en tant que forme et expression, Enesco accentuait l'importance du mouvement médian, noyau de l'ouvrage, *poème long* d'une incandescence dévorante, *chant aux courbes virtuellement infinies, succession de chants graves* qui ne tolère la présence d'aucun scherzo, d'aucun intermezzo, d'aucune autre partie intercalée qui perturberaient le grandiose équilibre des trois mouvements conçus comme un seul tout s'inter-conditionnant selon les lois d'une dynamique propre.

La *Symphonie en mi bémol* peut être considérée comme une synthèse de l'expérience des grands symphonistes du XIX-e siècle. Il s'agit, cette fois, d'une intelligence du „fait musical“ formidablement lucide qui suppose une connaissance des plus complexes et des plus rares, à laquelle n'échappe aucun détour sur le long parcours des immenses transformations subies par le concept de la symphonie romantique, concept qu'Enesco rend classique, tout au moins sur le plan de la forme musicale, des proportions et de l'unité du cycle des mouvements. La dramaturgie et la disposition orchestrale de l'oeuvre obéissent, dans les mouvements extrêmes, à un impératif berliozien — c'est du Berlioz tout pur quant au brillant et à la dynamique —, y accédant par l'intermédiaire d'une mécanique orchestrale straussienne — elle aussi de provenance berliozienne en ce qu'elle a de nouveau — ainsi que par l'intermédiaire d'une dramaturgie personnelle établie dans la *Sonate opus 6* et dans l'*Octuor opus 7* notamment. D'ailleurs, le seul énoncé de la *Symphonie opus 13* conduit directement à une affirmation explosive de la nature „symphonique“ du compositeur, difficilement réfrénée auparavant dans les ouvrages de musique de chambre ou rudement réduite au silence dans la contradictoire et — artistiquement — inachevée *Symphonie concertante pour violoncelle et orchestre, opus 8* (1901). La *Symphonie en mi bémol* vient enrayer, autant que possible, la tendance spécifiquement énesquienne, de faire une mosaïque, de goût rhapsodique, du déroulement symphonique. Aussi, le principe des revenirs cycliques n'y trouve pas d'application, au-delà, sans doute, des limites de tolérance de la sonate d'acception classique. La *Symphonie* est bâtie au moyen de blocs distincts qui refusent de se souder en un seul, mais qui, par contre, acceptent de s'intégrer dans une unité corrélée aux termes de la loi du contraste directeur qui commande la succession des mouvements.

Se porter ou, plutôt, s'élever vers une modalité synthétique toute personnelle de style, voici le problème aigu du deuxième mouvement. Celui qui veut y voir le spectre de Wagner, n'a qu'à le faire ! Pourquoi pas, après tout ? D'autres aspirations, d'autres idéaux — ceux de Brahms, ceux, fiévreux et intempestifs, de certains autres romantiques — peuvent fort bien surgir à notre esprit. Mais, nul autre, en dehors d'Enesco, n'a su vibrer de manière semblable : c'est du trop-plein de ses états affectifs que prend naissance sa musique, une musique sublime, d'une *sincérité écrasante*, plus précieuse encore que toute autre beauté expressive de la musique, pour intrinsèque

qu'elle soit. Certes, si l'on bute sur des éléments de langage ou de procédés techniques, alors, oui, les courants migrateurs de certains éléments de langage ou de structure sonore — *mais non pas, à coup sûr, de message* — traversent, par voie de synthèse tout l'univers de la musique savante, du plus loin que nous en ayons connaissance. Celui qui n'est pas à même d'apprécier le rôle et la valeur de certains phénomènes d'emprunt et de continuation — présents aussi bien chez Wagner, Brahms, Bruckner que chez Schumann, Berlioz, Schubert, Beethoven, Mozart, Haydn, Händel ou Bach et ainsi de suite jusque dans la nuit des temps, de proche en proche jusqu'au bout du fil cassé, au delà duquel, d'ailleurs, d'autres fils doivent exister, à leur tour brisés, sans doute, une fois —, celui-là perd son temps inutilement dans le monde de la musique à s'occuper de vétilles pédantes. La substantialité du *message énesquien*, voici le principal dans cette partie lente, magnifique création d'un musicien imaginaire. Elle comporte dans ces vibrations intimes les sons harmoniques des derniers coups de cloche d'un XIX-e siècle crépusculaire ; c'est d'ici que provient aussi l'esprit universaliste qui domine la facture orchestrale, tout en faisant une place suffisante à l'expressivité de caractère indigène, celle-ci concentrée et particulièrement puissante au centre du mouvement médian. Dans cette composition, mieux qu'ailleurs semble-t-il, comprend-on ce qu'Enesco a voulu dire lorsqu'il s'est défini lui-même pour „un romantique et classique d'instinct“. Oui, c'est là, dans ce poème légèrement archaïsant, aux tressaillements romantiques, mêlés d'évocations moyen âgeuses, aux aspects de procession nocturne, dans cette méditation aux allures de drame qui n'est pas loin d'éveiller, quelque part, en nous, des associations faustiennes, à l'instar de la poésie philosophique romantique qui, plus d'une fois, s'y est rattachée. Une comparaison entre „les musiques nocturnes“ de Mahler et „les images nocturnes“ d'Enesco pourrait être édifiante pour une meilleure intelligence des deux musiciens interprètes. Ce qui, chez Mahler, est lieu de paix, de repos et de résignation, devient chez Enesco frémissement, grondement passionnel, occasion favorable pour irrompre à la lumière, pour échapper au tourment par des chants de victoire graduellement placés, à la recherche du zénith dans une forme dynamique-concertante, intensément objectivée.

La *deuxième solution* paraît être une variante de la première. Quelque chose d'essentiellement nouveau, quelque chose de profondément différent y entre-t-il ? Enesco lui-même semblait avoir certaines réticences dans ce sens, par rapport à la *Deuxième Symphonie, en la majeur opus 17*. La partition (finale, autrement dit la conséquence de certaines préparations) est longtemps restée sous le boisseau et les modifications vaguement annoncées n'ont pas été effectuées, sauf quelques petites retouches se bornant à certains aspects de l'instrumentation. Par conséquent, la *Deuxième Symphonie* ne pouvait être modifiée sous le rapport du plan dramaturgique, puisqu'elle est l'expression d'un retour relatif vers la typologie spécifique du plein romantisme.

La *Symphonie opus 17* vous porte à la définir comme un cycle de poèmes symphoniques très étroitement corrélés et se composant de quatre entités correspondantes, à la manière d'îlots voisins formés de la même lave sonore, bien qu'issue des profondeurs à des moments très espacés et dans des conditions fort différentes. Comme attitude, Enesco paraît s'approcher de l'école de Franck et surtout de celle de Liszt, en sondant les possibilités d'agencer la symphonie dramatique d'inspiration berliozienne au poème symphonique à programme (implicite ou explicite) de source lisztienne. Le fait est que pour dramatiser intensivement le concept de la symphonie, le compositeur choisit un thème qu'il transforme en solution de composition particulière, contournée avec beaucoup de précision ; ce ne sera pourtant qu'une solution de transition dans l'oeuvre du maître. Il n'est pas exclu qu'une bonne partie de la *Deuxième Symphonie* (1912—1914) — la musique des mouvements extrêmes — tienne toujours de la tendance d'extension du discours musical dynamique spécifique de la symphonie antérieure, à laquelle le musicien fait éprouver, ici, des fluctuations énormes, alors que la musique des mouvements lents — l'un dans l'esprit d'une ballade dramatisée en profondeur et le second dans le genre d'une marche funèbre (avec des substances musicales vidées, déchirées, ou tout au contraire figées, simples éléments de réminiscence ou d'anticipation), ayant le rôle d'introduire le final de la symphonie — tente de se situer dans le voisinage immédiat de la *Troisième Symphonie*. Autour de l'axe de symétrie de la *Deuxième Symphonie* on sent déjà éclater, quelque jour prochain, le scherzo fantastique, le fracas d'une confrontation géante entre des puissances symphoniques démesurées ; cela devra arriver, sans faute, ailleurs assurément, mais bientôt, au centre de la symphonie ultérieure.

On ne sait pas, avec précision, le temps qu'Enesco a mis pour méditer sur sa *Symphonie opus 17*, combien il a mis pour achever sa partition à la veille et au début de la première conflagration mondiale. Il se peut que son élaboration ait couvert un intervalle de temps plus grand, au cours de cette période pauvre en ouvrages enesciens de grande envergure (1906—1914). C'est aussi la période où la musique européenne elle-même éprouve les transformations les plus radicales, où le subjectivisme impressionniste et expressionniste surenchèrent le subjectivisme romantique (ces nouveaux courants ne sont-ils pas, au reste, des prolongements et des embranchements de celui-ci ?), où, enfin, l'idée de la symphonie semble s'engager sur la voie de son involution et de sa liquidation.

Dans ces conditions, Enesco n'adhère à aucun des courants de l'époque, lesquels marquent une ascension vertigineuse ; tout au contraire, il s'entête sur ses propres positions. On pourrait appeler „dramatique“ cette situation où il s'est mis volontairement, puisqu'en se gardant dans l'opposition il risquait de demeurer un créateur isolé, en dehors des modes, de tout tourbillon de la vie musicale contemporaine, de toute grande publicité. Le premier effet de sa retraite en lui-même a été la création de l'*Octuor à cordes*, de la *Première Suite* et de la *Première Sym-*

phonie, ouvrages qui constituent comme la somme de son expérience de compositeur jusqu'à ce moment. D'autres conséquences de grande importance pour l'édification de l'oeuvre ultérieure résulteront de là.

Par rapport à la *Symphonie opus 13*, l'*Opus 17* représente une composition monumentale (aux surfaces surdimensionnées), absolument fondée sur le principe cyclique. Cette modalité spécifique tient de la variation continue développée et réduite à l'essentiel à la lumière des métamorphoses thématiques de l'*Octuor opus 7* et de la *Suite op. 9*. La différence réside en cela qu'à présent la variation continue se généralise, en embrassant aussi l'élément mélodique, rythmique, le mouvement, le coloris, le facteur des registres, ainsi que la distribution orchestrale. La phrase musicale offre l'aspect d'un conglomérat né du jumelage et du tressage de plusieurs filons, en facilitant de toujours autres devenir continuellement différenciés et nuancés. Même les reprises se soumettent à des modifications structurales, le peu de thèmes directeurs qui traversent l'ouvrage d'un bout à l'autre pouvant recevoir des fonctions symboliquement identiques ou parfaitement opposées sur le plan expressif. Rien n'est durable, tout est, au contraire, perpétuellement soumis à de toujours nouveaux investissements dans l'ordre de l'émotivité dramatique, au milieu d'un afflux énergétique aux immenses oscillations, au milieu d'un développement discontinu et fragmentaire, d'une toile d'araignée composée d'innombrables fils, qui vous donnent en fin de comptes le sentiment d'un tout s'accomplissant sous la forme d'une ellipse tracée par une multitude d'événements symphoniques dispersés dans une multitude de spirales.

Ce qui frappe ici c'est la simplification excessive du langage harmonique, ce résumé voulu — voire même avec ostentation — aux plus sommaires structures accordiques du système tonal classique. Sur la ligne verticale des éléments harmoniques, les chromatismes mélodiques demeurent sans effets. Enesco fait abstraction de la plupart des conquêtes enregistrées sur la voie d'une chromatisation progressive des moyens harmoniques, ainsi que des phénomènes de relativité ou de suspension de la loi de la gravitation tonale, ou encore des signes incontestables d'une certaine pénétration dans les zones de la paratonalité, de la polytonalité ou de l'atonalité. En dehors des thèmes secondaires conçus de préférence dans le goût des „doïnas“ roumaines, il semble oublier jusqu'aux modèles mêmes de typologie modale mis en valeur naguère par lui-même. Enesco simplifie en effet jusqu'à un niveau pré-chopinien ou pré-lisztien (où réside d'ailleurs la source de ces continuelles chromatisations), en acceptant comme point de départ une pensée classique ou romantique (précocément romantique) soulignée par Berlioz. C'est dans un climat pareil que naît la *Deuxième Symphonie* et c'est d'une telle source que sort le thème cardinal exposé au début du premier mouvement. L'attitude symphonique du compositeur est, ici, autre que celle manifestée précédemment, ce qui mène à des modifications de type.

Nécessairement en effet, pour atteindre à l'intensification polyphonique souhaitée, Enesco devait sim-

plifier au maximum son langage harmonique. Il fait ainsi valoir un style polyphonique par excellence concertant se caractérisant par l'action dynamique d'un filon mélodique directeur, auquel il associe quelques lignes secondaires et complémentaires ou bien des éléments d'atmosphère qu'il distribue hétérophoniquement, à sa manière typique. En „polyphonisant“ la tissure symphonique de sa musique, il évite les densités et les stratifications straussiennes ainsi que — autant que possible — les superpositions de thèmes différents, car, chez lui, les procédés de polyphonie et de contrepoint ne s'appliquent pas généralement, à un fond de motifs structurellement différents, mais, tout au contraire, à un fond de motifs semblables. La polyphonie énescienne est un reflet dans l'espace sonore de la substance thématique fortement soulignée ; elle découle de la mélodie et elle exprime le caractère mélodique du discours musical, étranger à toute aspérité, à toute rugosité. Aussi bien, dirions-nous, Enesco n'écrit-il point une polyphonie véritable, mais plutôt une polyphonie apparente et son contrepoint s'enrichit-il de fonctions complémentaires, associatives et, avant tout, ornamentales dans le but d'un surplus d'énergie dynamique. Pour augmenter la puissance cinétique des configurations polymélodiques, il enlève à l'harmonie ses forces latentes et, en éparpillant ces dessins polymélodiques dans tout l'espace orchestral il évite toutefois les masses sonores compactes ou le remplissage des registres orchestraux depuis le timbre grave au timbre aigu.

Ce sont, précisément, cette transparence et cette souplesse, associées à cette transformation — toute en kaléidoscope — de l'image sonore, à l'impression de mosaïque vivement colorée et éblouissante, qui constituent le cachet particulier et significatif du style polyphonique éneskien et la musique des années ultérieures se prévaudra des fruits de cette expérience.

La *Troisième Symphonie* semble surgir du souvenir des mouvements lents de la symphonie précédente. L'anxiété de cette dernière s'y retrouve, comme un état sous-entendu, dont s'élève la colonne des états affectifs menant à d'autres significations, qui se dresseront dans toute leur clarté à peine dans l'acte final, épilogue de plusieurs chants. La *Troisième Symphonie* ne saurait se passer de l'existence de la précédente, car — sans elle — elle risquerait de demeurer énigmatique, sans racines. Ses fondements s'appuient en effet sur une antériorité, sur un drame symphonique éminemment romantique. Il se peut, qu'ainsi conçue, elle fasse mieux comprendre sa souveraine grandeur.

La *Troisième Symphonie* commence à s'agencer — sous la forme d'un projet — au mois de Mai de l'année 1916. En Mars 1915, la *Deuxième* avait résonné sous la coupole de l'Athénée Roumain et en Décembre 1915 Enesco avait achevé le mouvement final, le sixième, de sa *Deuxième Suite* pour orchestre. Cela veut dire qu'après son manifeste néoclassique, Enesco abandonne complètement cette direction où il aurait pu d'ailleurs exceller des années durant en virtuose des formes baroques traitées de manière moderne ; il se porte, délibérément, vers une problématique néoromantique de la composition, qui parais-

sait mieux correspondre à l'actualité éthique du moment, la symphonie se faisant le résonnateur des cuisantes souffrances qu'endurait alors l'humanité. Peu après la présentation de la version définitive de la *Troisième Symphonie* (Paris, le 26 février 1921), le compositeur voue toute son attention à une nouvelle symphonie, *La Quatrième en mi mineur*, censée devoir être prête dans un ou deux ans. On constate cependant que le projet de cette symphonie inachevée et jamais reprise, dont le premier mouvement seul est orchestré, n'est qu'une réplique de la *Deuxième Symphonie*. Du reste, des reflets de la *Troisième Symphonie* se font facilement reconnaître dans la musique de l'acte III (1922) d'*Oedipe*, alors que le cadre architectonique de la *Sonate en fa dièse mineur* (achevée en 1924) — où, pareillement, deux mouvements, l'un dans un *tempo* modéré et un autre dans un *tempo* lent, comprennent un mouvement médian plein d'élan — n'est que l'effet de certaines autres dimensions intervenues dans l'univers symphonique des symphonies énesciennes.

Il existe, au cours de la *Deuxième Symphonie*, un moment critique, un carrefour possible qui aurait pu être décisif, mais auquel le musicien échappe en dirigeant, au dernier moment, son gouvernail dans une toute autre direction. Ce point (*Un poco lento, marziale*) se trouve au troisième mouvement, mais son dénouement n'aura lieu que peu avant le mouvement final, le quatrième, qui, marqué par *Allegro vivace, marziale*, dévalera en véritable torrent, longuement accumulé et richement doté de tension maximales se chiffrant par des ffff aux cors. Le troisième mouvement est, en fait, un prolongement du mouvement antérieur, un *lamento* où des motifs en reprise prennent l'aspect de *cantus firmi*, de filons mélodiques vidés de tout affect et impénétrables dans leur gravité mesurée. Cette procession nocturne — dont aurait pu, aussi bien, jaillir un fantastique scherzo d'expression hautement romantique — fait entrevoir (à ce carrefour possible) la possibilité d'un transfert du caractère tragique au caractère épique du conflit, ou, en d'autres mots, la probabilité d'une ballade (purement orchestrale ?) ou d'une élégie finale, calme et intériorisée, correspondant au premier mouvement, celui-ci compatissant et serein. La musique aurait ainsi acquis un caractère archaïque, étincelant des feux ancestraux — et, du reste, certains motifs et tracés monodiques-polyphoniques renvoient directement à cette musique narrative, tout en devenirs, qui est celle du *Prélude à l'unisson*. Ça aurait été arriver, ainsi, quelques années plus tôt, à la solution appliquée à la *Troisième Symphonie*. Mais les choses ne se passèrent pas de la sorte. Le troisième mouvement se transforma dans le prologue du final, en conditionnant ainsi la réalisation d'un vaste poème symphonique intensément dramatique, fidèle à la tradition lisztienne et frankienne, ces maîtres ayant été les créateurs du poème symphonique à programme. Enesco acheva donc sa *Deuxième Symphonie* sous le signe d'une finalité classique-romantique, en une apothéose qui survient après une suite ininterrompue d'oscillations et de culminations. Les prémisses de ce genre de final hautement romantique avaient été gravées au frontispice

du premier mouvement, en sorte que la finalité de grande apothéose de tout l'ensemble du cycle des poèmes ne pouvait être modifiée à moins de repenser fondamentalement le problème, le concept et même la musique d'une symphonie. C'est aussi ce qui va mieux nous faire comprendre les propres mécontentements d'Enesco qui ne pouvait ne pas savoir que Mahler avait, également, avec sa *Neuvième Symphonie*, proposée une redimension typologique et n'était pas, sûrement, sans connaître les tortures morales endurées par Tchaïkovsky et Bruckner lors de l'élaboration de leurs dernières symphonies, ayant chacune des proportions gigantesques.

Il est incontestable qu'Enesco nie catégoriquement le concept de la finalité classique-romantique, par le plan même de sa *Troisième Symphonie*, par la nature et l'intention établie de son troisième mouvement. D'ailleurs, le premier mouvement, non plus, (*Moderato, un poco maestoso*) n'implique ces lignes de forces qui imposent à un mouvement extrême (tel que le veut l'acception typologique traditionnelle) une résolution finaliste, car l'idée d'un conflit à l'intérieur de la forme et entre des entités contraires se trouve éliminée dès le commencement, y étant anéantie *a priori*.

Le cachet de la *Troisième Symphonie* d'Enesco (troisième solution du maître) ressort de la sorte avec plénitude. C'est un cachet marquant pour l'ensemble de tout un système de compositions. Au point de vue du type, l'oeuvre ressemble à une succession de trois poèmes symphoniques contrastants, où le poème final atteint à une hypostase métasymphonique, essentiellement lyrique et s'élevant au-delà des agitations de la passion. Le discours orchestral, avec des participations vocales, recherche le sublime paisible, les rivages de calme humain et se perd, dirait-on, dans les abîmes d'un univers infini. C'est donc une solution diamétralement opposée aux deux autres, antérieures, mais qui, toutefois — et sans aucun doute — procède de certains dilèmes précurseurs : elle naît, justement, d'une antériorité qui lui offre un surplus de légitimité car, au-delà du calme serein qui précède son début, il existe quelque chose de plus, quelque chose de puissant et de grave qui permet à l'auteur de renoncer tout au long d'un mouvement — le premier, celui dont l'importance est remarquable dans l'acception traditionnelle de la symphonie — à ces actions manifestement opposées l'une à l'autre, pour y introduire par contre la narration symphonique de grand souffle, une forme libre de sonate intensément lyrique, traversée de nuances sonores plus anciennes, qu'il puise à la seconde section thématique par exemple, ou au développement même de la forme sonate. L'élément contemplatif, l'improvisation, l'incantation développée sur le fond d'une expression lyrique de grande élévation, tout cela trouve sa place, aux moments requis, sur le parcours d'un devenir (continuellement varié et sans rigueur aucune ou autres impulsions dramatiques) de tempo modéré, doux, obéissant, comme si, aux grands ondoiements des ballades de partout et de tout temps. Cette solution lyrico-épique, nettement opposée à la finalité romantique ainsi qu'à cette musique à programme d'un romantisme explicite, voilà

ce qui constitue la nouveauté introduite par Enesco et voilà, peut-être, la solution longuement recherchée qui permet enfin de clore une période de travail créateur, en en inaugurant une autre, destinée à d'autres réalisations, sur d'autres plans et registres.

Quel aura été, au fond, le programme intérieur de la *Troisième Symphonie*, cela reste une question à savoir, une question ouverte, discutable, mais aussi une question plutôt indifférente, en tout cas d'une importance secondaire, car, quoiqu'il en fût, elle communique un message éloquent par lui-même, dûment légitime et découlant directement de son expression musicale. De toute manière, cette musique émane d'états affectifs intenses, elle est le témoignage d'un être qui met dans son chant sa grande générosité envers l'humanité, qui étale une vision artistique concentrée sur l'univers humain et l'art. Nous trouvons-nous, peut-être, devant un second triptyque dantesque ? S'il l'avait voulu, vraiment, Enesco n'aurait-il pas fait autre chose ? La *Troisième Symphonie* pourrait, plutôt, être comparée à une immense fantaisie orchestrale, sorte de méditation en trois actes-poèmes sur la musique même, sur la musique du passé le plus proche, du présent et de l'avenir, dont le point d'observation serait précisément au coeur des années 1916—1918, c'est-à-dire de l'intérieur d'un cataclysme mondial. Un examen minutieux de la première partie distingue en effet une multitude de présences du monde musical précurseur — telles Brahms, Strauss, Franck et autres —, que le compositeur fait fondre dans une osmose apte de répondre à son voeu d'unification, en vertu duquel il y ajoute de très nombreux et fins éléments puisés de manière créatrice à son propre avoir, celui de *l'Octuor* et de la *Première Suite pour orchestre*. Il en émane un sentiment de communion entre gens de bien, un sentiment de joie pure et honnête, de confiance en la permanence et l'heureux avenir de la musique. Ce sentiment exulte au Final de l'oeuvre, dans une musique d'introspection, hautement purifiée, essentialisée de manière spécifiquement enescienne, transfigurée et visionnaire, s'élançant dans une calme et sereine apothéose lyrique qui achève cette fantaisie philosophique. C'est pour cela que la *Troisième Symphonie* s'impose comme un manifeste objectif de celui qui, en plus d'un compositeur, a été un interprète des destinées de la musique, un penseur sur la musique, cherchant — à partir d'un inébranlable *credo* — la condition de la modernité en même temps que de la continuité.

Il est vrai que la partie médiane de la symphonie — *Vivace, ma non troppo* — a, plus d'une fois, poussé (et continuera sûrement à le faire) à toute espèce de considérations fantaisistes qui, à leur tour, obligent à des hypothèses spécieuses concernant la nature et la signification des mouvements extrêmes. La tentation est grande, il faut le reconnaître, de voir la partie principale de l'ouvrage dans cette ronde fantastique — dans ce scherzo modéré, traînant et plutôt statique, au caractère d'intermezzo ou de marche déambulante, dans ce cortège nocturne d'événements tantôt embrumés ou même éclipsés, tantôt pendulant avec énergie jusqu'à des éclats risquant d'un moment à l'autre de devenir chaotiques, mais que la main magi-

que du régisseur sait briser en temps utile. A cette tentante hypothèse portent la rigueur de l'architectonique et l'indiscutable modernité du traitement elles-mêmes. Cependant, ce scherzo, bien que d'une organisation supérieure, ne se constitue pas en une forme autonome. L'élan du mouvement diminue, se perd avec la disparition de l'inertie énergétique première, après une inévitable (mais escomptée) promenade dans le vide. La marche, tant de fois reprise, n'est ni héroïque, ni triomphale, ni grottesque, ni épouvantable. L'expression de la substance thématique semble figée, dépourvue de toute émotion, dûment conçue — dirait-on — pour attirer le regard d'un sphinx. Pour tourbillonnaire qu'il soit, le devenir ne mène pas à une *catharsis*, en sorte que le thème directeur même de la partie médiane éprouve le besoin d'une splendide transformation qualitative, laquelle se réalise pendant le troisième mouvement de l'ouvrage, grâce à la chaleur des voix qui viennent humaniser le thème.

En tant que style, la *Troisième Symphonie*, avec sa musique nettement *caractéristique* (dans l'acception berliozienne et lisztienne du terme), représente un *morceau éminemment romantique*, riche en images fugitives appelées à rendre l'agitation d'une foire aux vanités. Tout l'arsenal de la technique de composition est employé afin de mieux éclairer certaine préciosité à la mode, afin de prendre à partie certaine technicité excessive, certain rationalisme qui tentaient les compositeurs de l'époque. Il se peut, aussi bien, qu'Enesco ait voulu donner une réplique aux tendances descriptivistes et naturalistes, mais alors une réplique éclatante, d'une virtuosité désinvolte, d'une spiritualité non engagée. Il semble commenter tout en gardant ses propres points de vue. Preuve en sont la toile de fond et la subtonalité de la musique, qui descendent du final de la *Suite opus 9*. L'impulsion rythmique et surtout l'insistance du motif descendant en sont des signes édicateurs.

Ainsi, le final de la Symphonie — *Lento, ma non troppo* — devient le symbole du *credo* d'un musicien illustre qui contemple derrière soi tout un système de compositions, en même temps qu'il rêve à d'autres créations qu'il se propose d'accomplir dans l'avenir. Car, en effet, n'y entend-on pas comme une allusion à la *Suite villageoise*, n'y trouve-t-on pas ce doux début de la *Symphonie de chambre*? Les souffrances de l'humanité sont oubliées, seule quelque nostalgie, quelque désir inassouvi se maintiennent comme une rosée diaphane, alors que de fugitifs revenirs — brefs passages repris du mouvement antérieur mais vite abandonnées — s'évanouissent, telle la brume aux rayons du soleil. Enesco vise seulement l'avenir de sa propre musique, il finit par oublier certaines traditions, toutefois méditées, certains dilemmes préoccupant ses contemporains ; seul avec lui-même, il s'interprète. Il en arrive à une expression renouvelée en substance, qui reflète l'esprit des âges archaïques, celui qui constitue l'éternel lien des siècles de l'histoire humaine. „J'ai remarqué — affirmait-il en 1929 — dans un graphique de ma vie que la vie de n'importe quel homme est comme une corde d'arc qui, tendue, oscille, pour revenir doucement à la position simple et droite

de laquelle elle était partie“. Ces paroles semblent nous conduire plus près de la musique de cette symphonie. Elles expliquent d'une certaine manière l'incursion dans le domaine de la musique universelle que représente la grande fantaisie et, en même temps, elles nous introduisent dans la genèse d'un vaste système de compositions qui trouve son accomplissement par les voix merveilleuses réunies en une opulente harmonie qui baigne dans un final de lumière la *Troisième Symphonie*.

Gigantesque et énigmatique personnalité créatrice que celle du singulier Enesco ! Le premier mouvement de cette *Troisième Symphonie*, écrit à l'encre-de-Chine rouge-foncée, est signé à Jassy, le 28 mai 1917 ; le deuxième porte à la fin la date du 28 octobre 1917, indiquant comme lieu de la composition encore Jassy ; le dernier mouvement est achevé à Dorohoi, le 20 août 1918. Ensuite, plus tard, commencent les réfections, opérées à l'encre-de-Chine noire. Elles affectent l'orchestration proprement-dite, non pas la composition même. Certaines pages sont remplacées, sont écrites à nouveau, à l'encre-de-Chine noire ; sur d'autres pages les couleurs s'enmêlent, se superposent, tandis que le bistouri gratte en profondeur afin de faciliter les retouches, ne fût-ce que pour obtenir une plus grande efficacité du discours. Mais, le cadre de l'ouvrage, le devenir musical et même le nombre de pages ne changent pas. Le premier mouvement se trouve refait le 21 juin 1920 (Le Châtelet) ; la révision du mouvement médian est achevée le 2 janvier 1921 (Paris) et, immédiatement après, le 30 janvier 1921 (encore au Châtelet) les dernières améliorations apportées à la partition du final sont prêtes. Si l'on essaie d'envisager cette musique dans le contexte des années 1916—1918, on arrive à mieux se rendre compte de l'unicité de l'oeuvre d'Enesco à l'échelle du monde.

La troisième solution énescienne place la symphonie sur l'orbite de la fantaisie, des vastes genres orchestraux-voceaux. L'orchestre, le chœur de voix mixtes, le piano et, ce roi des instruments, l'orgue, unissent leurs sonorités pour réaliser le climat émotionnel d'un immense poème symphonique. C'est un genre nouveau, d'une modernité accentuée, qui a pris naissance de la fusion de la symphonie et du poème symphonique. C'est, là, un des sens de l'évolution musicale générale qui a ses racines dans la création de Berlioz et de Franck, qui marque ensuite celle de Liszt et qui, en fin de comptes, s'embranchent en de multiples directions. Jugée ainsi, à la lumière de son époque, la solution d'Enesco présente le caractère d'une indiscutable actualité et d'une autonomie pleine — tel un organisme parfaitement agencé —, étant, de surcroît, une solution de référence sur l'axe de la continuité du concept symphonique.

Les symphonies d'Enesco ne peuvent être confondues avec celles d'aucun autre. Ce sont les créations d'un grand violoniste. La 2e et la 3e surtout, mais aussi la 1e, semblent être, par certains côtés, d'immenses sonates conçues pour une multitude de violons, pour un immense ensemble instrumental aux multiples cordes que le magique archet du compositeur ferait vibrer. Le style symphonique énescien est par excellence un style de violon, sa symphonie étant au fond

une mélodie continue, confier en premier lieu et avec insistance aux cordes. Elle est, pour une bonne part, l'expression d'un „jeu de violon déchaîné“, mené hyperboliquement, afin de pénétrer et de dominer tous les registres de la forme musicale, la totalité des plans et des événements sonores. Au point de vue conceptuel, la symphonie énescoienne représente un domaine où l'art du violon (un art visionnaire, infini comme possibilités techniques et surtout expressives) tente de conquérir et de gouverner le royaume de toutes les virtualités imaginables. Le traitement des autres familles d'instruments découle, lui aussi, d'une conception ayant le violon comme centre, de sorte que leur présence — outre les moments où ils s'exposent en solo, avec un art d'autant plus nuancé — dépend des déploiements fougueux et intempestifs du violon. L'idée du *Prélude à l'unisson* engendre tout un monde, qui ne cesse de grandir, de tout occuper, jusqu'à cette *Troisième Symphonie...* La thèse d'Enesco est suprêmement originale, c'est une réalité qu'il démontre à l'aide d'une création unique en son genre. Lorsqu'il s'agit d'Enesco, on peut en effet parler d'un certain conditionnement — soumis au violon — du développement polyphonique même (avec des implications polysémiques et hétérophoniques) ; c'est là, un phénomène qui définit son style à la faveur d'un jeu de violon effervescent, d'une riche invention ; ce trait spécifique se manifeste également dans le tracé des lignes ornementales et souvent aussi dans l'élaboration de thèmes puissants ayant comme point de départ ces lignes apparemment secondaires et en marge du texte. La démarche et la dynamique des devenir symphoniques, la vitalité des continuel tensions et relâchements des éléments s'avoisinant dans l'écoulement de l'action orchestrale, de même que la nature du spectre sonore et de l'expressivité instrumentale, tiennent toutes d'une pensée et d'un style par excellence attachés au violon.

Mais... voici, datant de 1936, les propres affirmations du compositeur comme quoi „Oedipe est bâti sur un plan symphonique“, „Symphonique... est le titre que revendique pour cet opéra...“, „Oedipe a quatre actes, dont chacun est comme le mouvement d'une symphonie“... Dès lors, *Oedipe* ne serait-il pas, justement, cette symphonie des symphonies du maître ? Jamais dépassée — grâce à la substantialité de son déploiement symphonique à voix et chœurs intégrés — ni par la *Quatrième Symphonie*, ni par la *Cinquième*. A la lumière de ces paroles, la nature symphonique de l'opéra doit être entrevue dans les processus thématiques en continu développement et agencés à des éléments rhapsodiques passagers qui recouvrent sur son entière surface le devenir lyrique et dramatique. La technique de la gradation et de la transformation intérieure des motifs directeurs (*Leitmotive*) y démontre une conception essentiellement symphonique dont procède aussi la nature de leur caractère fonctionnel. Dans *Oedipe*, tout provient et tout devient à partir d'un fond de motifs fortement ressemblants, cependant que le flux sonore et l'architecture symphonique ne s'articulent généralement pas au moyen d'oppositions dûment préparées, mais par des amplifications et des accumulations

progressives, dans l'esprit des formes symphoniques en développement continu et monumentales, bien que non pas suivant leur modèle typique exclusif.

Enesco réalise sur tout le parcours de l'opéra une corrélation et une fusion, fondées sur une vision personnelle, entre la modalité de composition née du principe des processus thématiques se développant continuellement (telles ces variations progressives ou cycliques) et la modalité rhapsodique, au discours fluide, d'où ressortent des formes partielles et supérieurement ordonnatrices, absolument particulières et, trop souvent, difficilement définissables de manière univoque, des formes qui s'épanchent sur plusieurs sections consécutives, chacune d'elles représentant seulement la partie d'un tout se constituant graduellement et s'accomplissant en fin de comptes dans le but de la finalité symphonique.

Oedipe représente assurément l'une des plus complexes créations vocal-orchestrales que connut le XX^e siècle. La modernité exceptionnelle et tant soit peu paratemporelle de cette oeuvre — envisagée dans le contexte des années '21—'22 lorsqu'a été réalisée la partie de piano de tout l'opéra, ainsi que dans la perspective de l'année 1931 lorsqu'a pris fin le processus de l'orchestration — réside dans le fait qu'Enesco a réussi à surprendre dans une synthèse concentrée, dans un résumé de grande pénétration historique toute la situation et l'évolution du drame musical fondé sur un système de motifs directeurs. Il se pourrait fort bien qu'Enesco fût l'un de ces très peu nombreux compositeurs qui aient réussi à comprendre intégralement et par le détail la technique symphonique de composition de Wagner. C'est probablement de cette profonde connaissance d'un tout colossal, qu'Enesco pouvait dire : „Wagner a été ce mathématicien inconscient par excellence !“ Ce n'est qu'ainsi, probablement, qu'Enesco a pu se former une vision personnelle sur le drame musical né de l'antique mythe oedipéen éternisé par Sophocle ; ses propres paroles semblent le confirmer : „...je ne poursuis que la création d'ensemble, le contenu de l'idée, l'émotion du tout“.

En voyant la partition générale, on constate qu'Enesco a poursuivi la précision et le maintien d'un concept de composition apte de conférer au discours musical amplement déployé un maximum d'autonomie, une vie organique bien agencée, capable de soutenir et d'unifier une composition de grande taille — aux rythmes intérieurs inégaux par suite d'un livret présentant des moments statiques, voire même traînants, aux deux premiers actes notamment — dans la totalité des sections qui la forment, au moyen d'entités mélodiques fondamentales et caractéristiques, d'une corrélation multiple et multiforme opérant sur des motifs ou des thèmes cardinaux, directeurs, générateurs et orientatifs, susceptibles d'être restructurés et de recevoir un renfort de charge émotionnelle, mais demeurant nécessairement variables au point de vue de la mélodie, de l'harmonie et du mètre, selon les exigences de leur application concrète, dans un parfait accord avec la mise en valeur des moyens formatifs à l'échelle d'un déve-

loppement symphonique jamais perdu de vue. C'est ainsi qu'à chaque moment, à chaque étape d'*Oedipe*, Enesco souligne l'unité musicale et idéale de l'oeuvre considérée dans son ensemble, les différents chants, tableaux, situations se succédant dans une suite conditionnée par le sens du drame.

Enesco a dû sans doute savoir que ce qui s'appelle ordinairement la loi des systèmes des motifs directeurs n'est rien d'autre qu'une action symphonique développant dans un esprit de conséquence des thèmes fondamentaux, dont les motifs apparaissent et se transforment sur un parcours souvent immense, au niveau du cycle des actes consécutifs („*Oedipe* a quatre actes, dont chacun est comme le mouvement d'une symphonie“), pour s'unir à la hauteur d'une forme musicale monumentale, à l'aide de configurations amples et constituant en fin de comptes une sorte de „thème des thèmes“. Cette conception et cette réalisation de nature symphonique, dans l'ensemble d'un drame musical, impliquent un traitement moins resserré, de la nature du récitatif musical attaché au texte poétique, dans le goût de l'usage rhapsodique des motifs directeurs, dénotant cette patiente — et parfois statique — science de les faire se disperser et alterner en fonction des exigences et de la signification de l'action scénique. Pourtant, la dynamique de la grande forme doit se soumettre au déroulement symphonique intégral.

C'est d'ici que procède la grandeur de la forme monumentale. On pourrait supposer que l'idée de l'opéra *Oedipe* aura déterminé le symphoniste qu'était Enesco de passer outre la nature du „grand opéra“, tout au moins après le premier acte, à la suite du chœur des guerriers thébains, du chœur des pâtres, après le défilé et la danse de ces derniers ou des femmes thébaines. Dès lors tout se consume dans l'ordre d'une accumulation symphonique dirigée avec prudence, jusque vers le centre du deuxième acte, plus exactement jusque vers la fin du second tableau. Pour ouvrir le troisième tableau, l'interlude orchestral prend des sonorités décisives, alors que l'immense accumulation polylinéaire et manifestement expositive arrive à culminer par tout ce qui s'y passe en scène entre le réveil de la *sphynge*, la confrontation d'*Oedipe* et de la *Sphynge* et la mort de la *Sphynge*. Voici une culmination destinée à constituer un sommet solitaire dans la musique de notre siècle. La fin du deuxième acte, depuis l'arrivée des Thébains et l'invasion de la foule, jusqu'au couronnement d'*Oedipe* et le cortège de Jocaste, signifie, sur le plan symphonique, la conclusion d'une exposition sillonnée de développements intérieurs. Dorénavant, tout ne sera plus que conséquence, amplification, précision, accomplissement fatal, tourbillon symphonique, une continuelle réduction aux essences thématiques de la dramaturgie symphonique, en même temps qu'une incessante tension des éléments primaires vers de nouvelles hypostases expressives. La tragédie lyrique semble se transformer en poème symphonique, où le primat de la musique, aux dépens de la parole, est de plus en plus accentué. La substance musicale thématique et directrice se transfigure en vagues d'événements symphoniques qui, à leur tour, transfigurent

la souffrance et convertissent l'action tragique en une musique hautement lyrique ; tout n'est plus qu'état purement musical. L'opéra devient ainsi une longue réflexion symphonique sur des problèmes angoissants, un poème, plutôt méditatif que dramatique, si l'on pense surtout à l'interlude orchestral qui ouvre le quatrième acte en tant qu'épilogue. Et c'est précisément cet acte final à caractère d'épilogue qui ressemble à une lente assemblée en un seul filet, ensuite en une ligne aux ondoiements complémentaires de la substance directrice, des thèmes et des motifs fondamentaux de l'ensemble. Le cataclysme symphonique qui survient après la disparition d'*Oedipe* dans la grotte et le chant des *Euménides* — „Heureux celui dont l'âme est pure“ — annoncent le grand dénouement joué par l'orchestre et seulement par l'orchestre. Et ce troublant épilogue de l'épilogue — *Larghetto sostenuto* — essentiellement lyrique projette une douce lumière, filtrée à travers l'âme de chacun de nous, sur cette gigantesque symphonie-poème.

L'audition de cet autre poème symphonique „*Vox Maris*“ — qui accumule et fait culminer l'expérience et l'art d'un grand symphoniste du XX-e siècle, cette oeuvre étant sous le rapport de la technique de l'orchestration l'un des témoignages les plus complexes du compositeur — nous fait resouvenir d'une remarque pleine de bon sens concernant la *Troisième Sonate pour piano et violon (opus 25, 1926)* „en caractère populaire roumain“ qu'Enesco lui-même fit en 1928 : „Je n'emploie pas le terme de style, parce qu'il désigne quelque chose de préparé, alors que le mot caractère exprime quelque chose d'existant, une donnée existant dès le début“.

Comme genre, arrivé à son hypostase énesquienne, le poème symphonique n'est plus une *fantaisie*, mais bien un *drame*. Ce n'est pas le concept du message poétique qui détermine la nature de la musique, mais l'idée du drame. Le *drame instrumental* annoncé par Berlioz trouve son accomplissement chez Enesco, sous les signes ardents de l'affectivité romantique, de l'extériorisation de sujets longuement pétris et réfléchis par le compositeur lui-même en tant que musicien créateur, du chant pathétique d'origine romantique-réaliste à innombrables voix remplissant l'espace par leur mouvement agité. Le caractère monumental et apologétique du drame procèdent dans *Vox Maris* d'une vision romantique, alors que l'écriture symphonique et le langage musical dans l'ensemble des facteurs constitutifs signifient et évoquent un concept classiquement moderne, hors pair.

Reprenons donc *Oedipe* et, implicitement, *Vox Maris*. Enesco y a témoigné, avec un maximum d'acuité, d'un certain style orchestral, unique si on l'envisage dans la perspective de l'ensemble de sa création et qui n'a plus jamais été transposé à d'autres ouvrages du genre de la grande symphonie. Ce style ne se résume pas à de simples mixtures de timbres d'une complexité extraordinaire, ou à des modalités particulières destinées à mieux faire valoir les compartiments et les registres orchestraux. Le compositeur y engendre un mouvement d'orchestre de très grande ampleur, d'une modernité sans pareil.

Mais, la fluidité du discours ne cesse de s'épancher et de couvrir l'espace symphonique à partir de motifs directeurs qui se transforment progressivement ; ils favorisent ainsi non seulement l'unité concrète de l'ensemble, mais aussi la diversité des lignes du devenir, c'est-à-dire cette diversité des moments consécutifs plein d'imprévu, de contrastes, de nuances variées. Ce mouvement symphonique constamment fluide crée la sensation d'une densité toute spéciale transgressant les processus de développement linéaire et prenant souvent l'aspect d'une distribution hétérophonique qui — à l'image d'une ceinture de motifs semblables resserre l'espace orchestral depuis les timbres aigus aux timbres graves. Affranchi de toute rigueur, le système des motifs directeurs intensément chromatiques facilite la réalisation et l'entretien des modulations successives ainsi que les retouches de direction de la démarche harmonique, ces dernières étant opérées à tout moment et en tout lieu, soit-il ou non investi d'un caractère fonctionnel précis de nature tonale ou modale. De là proviennent la souplesse des évolutions harmoniques, cette sensation d'un long flottement sur une mer sonore aux repères mobiles facilement remplaçables et tout aussi facilement — spontanément — arrêtés sur place, en d'autres mots cette marche dynamique de la variation et du développement des motifs thématiques sur le plan de la structure symphonique considérée tant dans son ensemble que dans ses détails.

Ce mouvement orchestral est exprimé aussi par une mise-en-thèmes de certains éléments ornementaux, de quelques brefs passages de liaison qui, de la sorte, tendent à occuper un autre rang que celui d'une position secondaire, en marge du texte musical. L'image symphonique prend ainsi l'aspect d'un multiple composé, où s'accumulent et d'où se détachent — sans se distinguer nécessairement comme telles — un grand nombre de voix corrélées ou départagées suivant les timbres, pour former une consonnance globale sur la toile de fond de laquelle se déroulent d'autres voix (en solo) dûment mises en relief, douées d'une présence et d'un effet prégnants.

Si le langage orchestral des symphonies antérieures manifestait des communions typologiques avec certains concepts historiques et des signes de convergence vers les hautes sphères de la dramaturgie symphonique romantique, en échange l'art symphonique de la tragédie lyrique *Oedipe* témoigne de l'acquisition d'une parfaite indépendance. S'élançant dans la création d'une musique dotée de suffisants éléments archaïques et hors-du-temps, Enesco dédouble son expérience de symphoniste en faisant valoir son intuition qui — elle, tout particulièrement — l'aida à s'engager sur la voix des trouvailles de son art inventif — voie moins fréquentée —, sans se soucier des types d'orchestration qui faisaient autorité en ce début de siècle. En amplifiant le caractère *cantabile*

du violon à l'échelle de l'ensemble de cordes et de l'orchestre symphonique, il engendra un style symphonique dépourvu d'aspérités, de contrastes violents, tout au contraire riche en sonorités fluides, d'une chromatique instrumentale à tout moment décantée. La modernité du langage orchestral s'accroissait à mesure que progressait la succession des actes : le compositeur l'expérimenta et le vérifia lui-même : le 7 décembre 1924, au Théâtre Lyrique de Bucarest, résonnaient — dans un concert de la Société des Compositeurs Roumains, avec le concours de la Philharmonie bucarestoise — *Les Danses de l'opéra Oedipe* ; les 5 et 7 février 1925, en dirigeant l'orchestre symphonique de Cleveland, Enesco interprétait *Les Danses thébaines de l'opéra Oedipe* ; enfin, le 25 novembre 1925 (!), à l'Athénée Roumain, dans un concert „Enesco“, figurait au programme, parmi d'autres ouvrages du maître, *l'Interlude de l'acte II*. Ainsi se consolida le rythme intérieur absolument spécifique du déroulement symphonique des deux derniers actes.

C'est dire qu'en 1931 Enesco atteignait, sur le plan du déploiement symphonique avec voix et chœurs intégrés, le niveau d'une substantialité solitaire, impossible à confondre dans le paysage de l'époque. Après ces condensés, après ces précisions stylistiques toutes personnelles, notées sur la partition de *l'Oedipe*, vint, sur la même coordonnée, le poème *Vox Maris*.

Les autres projets de symphonies, de nature purement orchestrale, concertante ou vocale-instrumentale, auraient peut-être exigé un autre fondement, une autre essence symphonique, d'autres processus de modelage et de mise en page de la substance sonore orchestrale ou bien seraient restés dans l'ombre d'*Oedipe*. Pour le faire, Enesco manqua du temps nécessaire, ce temps infini, grandement généreux en ce qui concerne les délais pour travailler, inventer, accomplir à sa guise. Considéré sous ce prisme, *Oedipe* peut en effet être tenu pour la *symphonie des symphonies enesciennes*, car ce chef-d'oeuvre représente — par rapport à l'oeuvre de son créateur — un véritable système de référence qui absorbe sans cesse son regard, qui exerce sur lui à longueur de temps, une force d'attraction difficilement réductible : Enesco a pu aller au-delà de la problématique que lui posait la tragédie lyrique *Oedipe*, mais il n'a jamais pu l'oublier jusqu'à s'en délivrer. L'opéra était devenu pour lui la Sphynge. Le créateur de symphonies devait mesurer ses propres forces en essayant de répondre aux questions qu'il se posait à lui-même !

C'est ainsi, que de fil en aiguille, s'annoncent les messagers d'une nouvelle étape de création, appelés à porter à d'autres genres musicaux les éléments d'un renouveau s'écoulant — tel un filet — dans le large lit de la tradition.

(en français par Colette Ghimpețeanu)