

11 276

## CRAIOVA — UN CENTRU DE CULTURĂ ROMÂNEASCĂ

de Ion DUMITRESCU

Cu prilejul prezentului eveniment cultural la care particip — și în această adunare luminată, îngăduiți-mi să prezint, în măsura timpului acordat, câteva gânduri, să zbor peste câteva probleme de ordin muzical, care privesc Oltenia, pe olteni și capitala lor, Craiova, dînd rînd, bineînțeles, celor în drept, arheologi, etnomuzicologi, istorici, sociologi, să le dezvolte și să le expună pe larg, la locul și la vremea lor.

Oricît s-ar impune ca discuțiile noastre de astăzi să se concentreze numai asupra aspectelor privind vechea și importanta așezare urbană din cîmpia de vest a Dunării românești, ele vor aborda, vrînd, nevrînd, un context lărgit, țînînd seama că un centru politic, economic, social, cultural însumează trăsăturile esențiale ale unui ținut, mai ales cînd e vorba de un spațiu geografic încins între brîul lat de munți și albiu adinci de ape. Muntele, pădurea, văile apelor au adunat și-au păstrat laolaltă oamenii de aceeași origine și aceeași istorie. „Daci inhaerent montibus“.

Sub acest aspect, Oltenia se prezintă ca un monolit etnic, care și-a respectat nestrămutat tradițiile și și-a impus autenticitatea.

Diasporaua oltenească, în București, în nordul Ardealului, în Dobrogea, în Banat, pe valea Timocului în Craina Sârbească, a dus cu ea nu numai faima vredniciei, istețimii, lucidității și realismului acestor oameni, dar și sensibilitatea lor artistică specifică, tradiția unei străvechi și originale culturi, care în formele ei populare și-a păstrat neatinsă individualitatea.

Oltenii sînt drumeși, le place să umble, să colinde, să scotocească.

Cînd plecau odinioară de pe Amaradia la București, „în ițari crăpați la burtă și cămașa

Cuvînt rostit în cadrul simpozionului organizat cu prilejul aniversării a 1750 de ani de la prima mențiune documentară a străvechii așezări daco-getice Pelendava și a 500 de ani de la prima atestare documentară a Craiovei.

cusută cu arnici“, toată averea luată cu ei era „traista și doina — cum zice Arghezi — păstrată în fluierul de-o șchioapă, vîrit în bete“.

Nu știu cum or gîndi alții, dar eu cînd gîndesc la cîntecul popular oltenesc, văd căruța cu boii mici, coborînd la vale cu mere ori cu var și urcînd la deal cu sacii de fînă și lube-nițele sub coviltir... și-aud cîntecul lung, nesfîrșit, care începe cu „frunză verde, verde, verde...“, undeva lîngă Tismana și nu sfîrșește la Craiova. Un du-te — vino milenar, coborînd și urcînd drumurile colbuite, pe firul apelor.

„Sus la munte ninge, plouă, / La Craiova cade rouă“...

Fără car, fără boi și fără fluier, ce s-ar fi făcut olteanul !

Cîntecul lung e tipic oltenesc. Meandrele lui modale prediatonice, structura ritmică de parlando-rubato, inflexiunile melodice care nu se repetă, nu se succed și nu cadențează simetric, omofonia liberă, în care interpretul se suprapune compozitorului, silabisirea largă, papadică, a textului, înecat în fluxul melodiei, fac din el o spovedanie lirică, un solilocv pornit din adîncurile simțirii, simplu, potolit, neafectat.

Viața omenească, dezvoltată aici în condiții istorice particulare, a conferit muzicii populare oltenești trăsături specifice, definite într-un stil propriu destul de unitar ca structură.

Cîntecul lung, doina, cîntecul haiducesc, hăulitul, genurile rituale s-au păstrat mai vigoase decît în alte părți ale țării.

Cîntecul haiducesc este de asemenea o creație specifică oltenească.

Sentimentul de înfrățire a olteanului cu natura, izbucnind la suprafață în toată creația lui populară, nu are nimic din misticismul nordic, slav sau oriental. Olteanul e frate, tovarăș de viață cu natura. Prezența acesteia în existența lui capătă aspecte optimiste, reconfortante.

Frunzele, florile, copacii, păsările multicolore de pe chilimuri, imaginile poetice din versuri, ghirlandele florale zugrăvite, onomatopeele muzicale, vocale și instrumentale, sînt reflexe ale unei conviețuiri intime, armonioase, plene, dintre om și natură.

„Eu cunosc vara cînd vine / Pe fluturi și pe albine, / Pe frunza de mărăcine...”

„Pe dealuri mărunte / Cu plaiuri tăcute / Apa-i răcoroasă / Pădurea-i umbroasă / Iarba de mătasă...”

Activitatea lăutărească se dovedește pînă astăzi intensă în Oltenia.

Odinioară, aciuți pe lingă curțile boierești, lăutarii formau bresle. De la Andronache Chemingiu, pînă la taraful lui Gheorghe Buică și la arcușul fermecat al lui Nicolae Buică — lăutar și el, dar concertist virtuoz cu renume internațional, elev al lui Flesch, craiovenii s-au veselit de-a lungul timpului cu lăutari vestiți.

În Oltenia, bogăția melodiilor de joc întrece în abundență și fantezie orice alte zone folclorice. Vitalitatea, sprinteneala, exuberanța zgomotoasă colectivă, fac din joc o formă vie de manifestare socială.

Nicăieri nu întîlnim jocuri mai variate, intitulate mai sugestiv și mai colorat ca în Oltenia: Ariciul, Sobolul, Cioara, Cățaua, Rața, Floricica, Ghimpele, Sălcioara, Ițele, Ceasornicul, Oina, Tîrcolul... Dar Alunelul, dar Călușul oltenesc!

Înceind rîndurile despre muzica populară oltenească, încerc o deosebită plăcere și un curat sentiment de recunoștință, omagiind pe vrednicii folcloriști olteni, cărora cultura românească le datorează păstrarea și valorificarea acestei neprețuite comori spirituale a poporului, muzica lui: pe Constantin Brăiloiu, ultim vlăstar al boierilor craiovești, pe George Breazu din Amărăști, pe Gheorghe Fira din Drăgășani, pe Gheorghe Dumitrescu-Bistrița, neobositul culegător și animator.

În minăstirile oltene — monumente de arhitectură, de istorie, de artă și cultură românească, tradițiile muzicii noastre culte își au rădăcini adînc legate de activitatea muzicală desfășurată în ele de-a lungul veacurilor.

Muzica psaltică de-o vîrstă cu poporul nostru, sinteză a contingentelor istorice străvechi și a contribuțiilor originale, autohtone, poate oferi din esența virtualităților ei creatoare școlii românești contemporane de creație muzi-

cală, studiului folclorului și istoriei muzicii naționale.

Rămîne numai ca muzicologii noștri, perfecționîndu-și mijloacele de investigație, să scoată din umbră și praf aceste comori de artă și știință muzicală și să le integreze patrimoniului național.

Înainte de anii socialismului, activitatea muzicală din România era aproape total concentrată în capitală. Celelalte orașe, în majoritatea lor, erau lipsite de viață culturală proprie, împărtășindu-se doar sporadic din vizitele unor artiști, sau din turneele organizate de trupele bucureștene.

În bună parte și capitala Olteniei împărtășea, în vremea aceea, soarta celorlalte orașe ale țării.

O formă de activitate muzicală se organizează în Craiova în 1904, prin înființarea Societății „Filarmonica”, menită să cultive și să răspîndească muzica instrumentală. O a doua societate, înființată în același an, „Hora”, își propunea să dezvolte muzica corală. Cele două societăți fuzionează în 1910 în „Armonia”, cu un program mai eficient: concerte, audiții, conferințe, premii. Se întreprind turnee de concerte în Banat, în Jugoslavia. Dar entuziasmele se destramă. Din rămășițele „Armoniei” s-a înfiripat mai tîrziu „Cîntarea Olteniei”. Mișcarea corală craioveană a avut mai puține șanse de reușită, decît cea organizată în 1897 de profesorul Paulian la Turnu Severin.

Dar adevărata mîndrie muzicală a Craiovei o reprezintă opereta, — capitala Olteniei fiind considerată azi leagănul operetei românești.

Norocul a făcut ca cei mai importanți muzicanți ai epocii — e vorba de mijlocul secolului trecut — să activeze un timp în Craiova: Ioan Andrei Wachmann, Eduard Wachmann, Carl Theodor Wagner, Ludwig Wiest, Theodor și Elena Teodorini, Grigore Gabrielescu, Margareta Dan.

La un moment dat aflăm la Craiova două formații de operetă: una sub conducerea lui Alexandru P. Marinescu și o alta condusă de Alexandru Bobescu.

La 1887, în teatrul condus de Maria Teodorini, se joacă *Olteanca*, *Păunașul codrilor*, *Orfanul din Dorna*, iar printre angajați găsim pe Ion Anestin, Julian, Josefina Gălușcă, Băjenaru, Bărcănescu, Nicu Poenaru, Ghimpețeanu.

În 1893 trupa craioveană condusă de Alexandru Bobescu întreprinde un turneu la București și în Bucovina, fiind aplaudată cu entuziasm de către spectatori.

Steaua operetei craiovene se stinge încet, pe măsură ce companiile bucureștene, conduse de Leonard și Grigoriu, ajung la apogeu. Pilpiiri sporadice continuă în cadrul Teatrului Național. Craiova se mândrește cu două celebrități mondiale: primadona Elena Teodorini și Grigore Gabrielescu, ambii cîntăreți de mare prestigiu internațional. Au cîntat la Scala și pe cele mai vestite scene lirice din Europa și continentul american, roluri principale din marele repertoriu clasic. Elena Teodorini a fost numită în 1925 — la întoarcerea în țară —, profesoară la Conservatorul din București, dar s-a stins din viață. Grigore Gabrielescu, retras mai de timpuriu din activitatea muzicală internațională, s-a stabilit la Craiova, devenind unul dintre principalii animatori și susținători ai vieții muzicale din capitala Olteniei. Profesor și director la Conservatorul Cornetti, președinte al Comitetului teatral și al Societății „Doina” pînă în 1915, anul dispariției lui tragice, Grigore Gabrielescu creează platforma artistică a capitalei Olteniei și ridică prestigiul de care aceasta se bucură pînă azi.

Jean, Emil, Aurel, Constantin și Lola Bobescu — membrii familiei de muzicieni, binecunoscuți în țară și peste hotare, sînt toți craioveni. S-au născut în Craiova, au trăit un timp în acest oraș și i-au dăruit o bună parte din activitatea lor.

Gheorghe Fotino, George Simonis și Mihail Bărcă s-au atașat vieții și activității muzicale craiovene, contribuind cu entuziasm și competență profesională la înflorirea sublimiei arte a sunetelor în acest colț de țară, iar reputatul Ion Vasilescu nu uita niciodată să-și decline calitatea de oltean și craiovean.

Anii puterii populare aduc Craiovei, ca de altfel tuturor orașelor țării noi, darurile culturale ale socialismului.

Craiova are astăzi o Filarmonică, un ansamblu coral, cunoscute în țară și peste hotare, un teatru muzical de operetă, o viață muzicală demnă de frumoasele ei tradiții.

Învățămîntul, mișcarea de amatori, Festivalul cîntecului popular „Maria Tănase”, cenaclul Uniunii Compozitorilor, Casa creației populare sînt toate binefaceri ale politicii culturale a regimului nostru.

După mulți ani de colaborare și prietenie cu vrednicii animatori de cultură din capitala Olteniei, mîndru de cinstea de a mă număra printre membrii marii familii de olteni care ostenesc pentru dezvoltarea și înflorirea țării, îngăduiți-mi să mărturisesc că mă bucur din inimă, pentru fiecare acțiune întreprinsă în folosul artelor și culturii, pentru fiecare succes reputat pe meleagurile de obîrșie.

---

---

## Ziua Internațională a Muzicii

Din inițiativa Consiliului Internațional al Muzicii, la 1 octombrie 1975 a fost sărbătorită pe plan mondial *Ziua Muzicii*. Acesta este un prilej de consacrare a rolului artei muzicale de a contribui la apropierea popoarelor în cadrul unor idealuri și sentimente comune de pace, de colaborare în domeniul creației materiale și spirituale, de prețuire și valorificare a tezaurului artistic moștenit de întreaga umanitate.

Republica Socialistă România, prin Comitetul său național care este membru în Consiliul Internațional al Muzicii, își aduce o contribuție activă la promovarea valorilor universale ale artei muzicale, în cadrul programului de ansamblu al dezvoltării culturii în societatea noastră socialistă. În cadrul Zilei Internaționale a Muzicii, în R. S. România au avut loc următoarele manifestări:

— Primul concert al Festivalului „Toamna muzicală clujeană”, dirijat de Emil Simon, cu următorul program: George Enescu — *Suita I-a*; Kabalevski — *Concertul nr. 1 pentru violoncel*, solist James Kreger (S.U.A.); R. Strauss — *Till Eulenspiegel*. Cuvîntul de deschidere a fost rostit de Ioan Noja, președintele Comitetului de Cultură și Educație Socialistă al județului Cluj-Napoca.

— Concertul Filarmonicii din Brașov, dirijat de Ilarion Ionescu-Galați, a cuprins: *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu, *Simfonia a III-a cu orgă* de Saint-Saëns. Cuvîntul introductiv a fost rostit de Eugen Pricope.

Alte acțiuni dedicate aceluiași eveniment au fost organizate la București, Timișoara precum și în alte localități din țară.

## Știința muzicii — militantă pentru o artă a timpului socialist

de Ovidiu VARGA

Muzicologia, fie că ne referim la muzicologia tehnologică estetică, istorică, sociologică, psihologică, folcloristică sau didactică, cu toate interferențele lor necesare, are menirea de a cerceta în spirit științific, trecutul muzicii de la origine pînă în zilele noastre, de a elabora sintezele corespunzătoare fiecărei etape a procesului istoric evolutiv al artei sunetelor, în scopul deslușirii specificității estetico-sociale a fenomenului muzical, din trecut și în mod special, din zilele noastre, în sfera creației, interpretării și receptării artei sonore.

Mai mult: muzicologia contemporană de formație științifică nu se poate limita la un rol constatativ, pasiv, oricît de înalt profesională ar fi. Ea trebuie să manifeste acea capacitate de previziune, astfel ca în lumina trecutului, prin prisma prezentului, în perspectiva viitorului, să fie capabilă a preconiza și stimula pe cît posibil, cu subtilitate și perspicacitate, acele căi multiple de manifestare a muzicii în viitor, căi care să corespundă atît specificității și funcționalității muzicii, ca artă, cît și evoluției societății, în condițiile revoluției științifice și tehnice, pe plan național și internațional.

Consider că astăzi — în condițiile de permanentă eferescență de idei înnoitoare, caracteristică societății noastre în plin avînt, impulsionată de istoricele documente ale Congresului al XI-lea al P.C.R. — sînt create toate premisele pentru ca și în domeniul muzicologiei noastre, pe lîngă succesele obținute pînă acum, să îmbogățim contribuția teoretică și practică originală, corespunzătoare culturii noastre naționale, în ansamblu, contribuția activă, militantă, absolut necesară etapei actuale a muzicii noastre și a societății noastre.

Astăzi, la edituri, în presa de specialitate, în reviste și cotidiane, la radio, la televiziune sau în săli publice, apar cărți, studii, articole, expuneri, comentarii, medalioane, cronici despre muzică și muzicieni. Unele sînt temeinice analize de un înalt profesionalism, altele interesante interpretări estetice și filozofice; nu puține sînt doar literaturizări sau aprecieri constatative „mușamalizante“, sentimental-impresioniste.

Desigur că diversitatea modalităților și treptelor de explicare a muzicii este necesară în măsura în care ținem seama de diversitatea treptelor de inițiere sau calificare muzicală pe care se află cei cărora ne adresăm. După mine însă, indiferent de modalitatea analizei și explicării muzicii sau de treptele de accesibilitate ale acestei analize și explicări, muzicologia militantă presupune o temeinică cunoaștere a tehnologiei muzicii (adică a legilor de organizare a relațiilor dintre sunete și a evoluției acestora în capodoperele trecutului și în creațiile prezentului), un larg orizont de cunoaștere în domeniul celorlalte arte sau științe cu care muzica a avut sau ar putea să aibă interferențe creatoare, precum și o profundă și multilaterală cultură istorică, sociologică, filozofică și estetică, fundamentată pe ideile materialismului dialectic și istoric în viziunea creatoare a partidului nostru.

Astfel, la baza cercetării istoriei muzicii românești și a altor popoare, muzicologia noastră contemporană îmbină criteriul sociologic materialist istoric cu cel estetic axiologic, analiza tehnologică cu sinteza stilistică, urmărind procesul complex de cristalizare a artei sunetelor de-a lungul veacurilor în școli, curente, tendințe, personalități, în contextul social și național al culturii și artei fiecărui popor, a fiecărei națiuni. În lumina tezei referitoare la rolul națiunii în evoluția societății, considerăm că patrimoniul culturii muzicale universale este un patrimoniu multinațional, deoarece acest patrimoniu, cu toate interferențele între culturile naționale, s-a constituit treptat, de-a lungul veacurilor, prin contribuția creatoare de o originalitate națională a diferitelor popoare și națiuni ce au trăit sau trăiesc pe cele cinci continente.

În ansamblul culturii muzicale mondiale, muzicologia militantă poate și trebuie să deslușească particularități specifice generale ale muzicii europene, asiatice, africane, nord-americe, sud-americe, australiene. Deci, cultura muzicală europeană, deși cu unele particularități comune în planul spiritualității și al limbajului, este la rîndul ei o cultură multinațională, constituită treptat de-a lungul veacurilor prin contribuția originală și specifică a națiunilor europene, contribuție care continuă și astăzi, în condiții social-politice deosebite, să îmbogățească patrimoniul existent.

Diversificarea națională a culturii muzicale europene s-a accentuat pe măsură ce popoarele Europei, mari, mici și mijlocii, depășind stadiul de fărîmîtare feudală, s-au unificat și s-au constituit și afirmat ca națiuni burgheze și apar unele ca națiuni socialiste.

Condițiile economice, social-politice, istorice, culturale diferite, au determinat dezvoltarea inegală a popoarelor, statelor, națiunilor europene, și în consecință și contribuția inegală și succesivă a muzicii națiunilor europene la patrimoniul muzical universal.

În acest context-european, cultura muzicală românească face parte integrantă din patrimoniul culturii muzicale europene și universale, cu drepturi egale de vechime, continuitate și originalitate națională. Dacă făurirea culturilor socialiste este un proces obiectiv care se desfășoară în conformitate cu legile generale ale construcției socialiste, procesul de făurire a fiecărei culturi socialiste în parte, este un proces inedit, original, inimitabil și nerepetabil, determinat de condițiile social-istorice și culturale ale fiecărui popor, de particularitățile psihice și spirituale ale fiecărei națiuni.

Așadar, cultura muzicală a națiunilor socialiste și nesocialiste nu este nediferențiată și dimpotrivă. Personalitatea și originalitatea națională trebuie să se manifeste polivalent și în cultura muzicală. În cadrul particularităților spirituale și de limbaj ale națiunii socialiste române se descătușează diversificat și personalitatea compozitorilor.

Muzicologia noastră contemporană a militat și trebuie să militeze în continuare pentru originalitatea națională a muzicii noastre. Putem afirma cu îndreptățită mândrie că școala românească de compoziție, utilizând cele mai moderne procedee de organizare a timpului sonor, se afirmă astăzi în țară și în lume, cu tot mai mult prestigiu, ca o cultură muzicală originală, cu un profil propriu, de valoare autentică, național și modern în planul spiritualității și al limbajului, de o surprinzătoare diversitate stilistică.

Dar muzicologia noastră contemporană nu militează numai pentru originalitatea națională și modernă a limbajului muzical, a mijloacelor de expresie în infinitele lor modalități de realizare, în forme și genuri variate, de la cîntec, la simfonie și operă, ci și pentru originalitatea națională și modernă a sferei tematice, în planul conținutului de idei, sentimente, proprii națiunii noastre socialiste. Omul societății noastre noi, inedite, care se desăvîrșește ca un creator conștient și original, trăiește o viață mereu mai intensă, mai complexă, mai bogată în idei noi, în visuri îndrăznețe, cu sentimente profunde, cu elanuri înaripate, cu emoții intense, cu pasiuni înflăcărâte.

Muzicologul militant de astăzi nu poate să ignore în nici un fel cele trei coordonate definitorii în cadrul cărora trebuie să-și stabilească criteriile de apreciere estetică a creației muzicale contemporane din țara noastră :

1) *timpul socialist* ; 2) *spațiul mioritic* ; 3) *om nou*.

În cadrul acestor trei coordonate definitorii, muzicologul militant de astăzi trebuie să cu-

prindă analitic și sintetic întreaga problematică a muzicii noastre contemporane.

Și într-un caz și în celălalt, muzicologia noastră contemporană rămîne încă datoare atât compozitorilor, atât interpreților, cît mai ales publicului, care așteaptă clarificări, explicații, îndrumări.

În cazul așa-zisei muzici de divertisment, se manifestă un oarecare dezinteres dacă nu chiar un dispreț aristocratic, lăsîndu-se acest fenomen muzical contemporan — aparent periferic în ierahia genurilor muzicale, dar cu cea mai largă rezonanță socială în rîndurile maselor de ascultători, în special ale tineretului — pe seama unor scribi necalificați în a orienta și canaliza starea nativă de creativitate a tineretului nostru, către formele superioare ale cîntecului, creat de compozitori calificați sau chiar de cei mai talentați dintre ei înșiși, chiar popiști sau folk-iști.

În cazul muzicii-experiment, muzicologia noastră adoptă în genere o atitudine constata-tivă, adesea apologetică, uneori din snobism, alteori din complex de inferioritate, niciodată critică. Explicația există.

În ultimele decenii, decalajul dintre practica muzicală și estetica muzicală a crescut în așa măsură încît adesea, muzicologul estetician constată că se află în fața unor lucrări muzicale contemporane, pentru care îi lipsesc criteriile estetice de apreciere, prin lipsa unui instrumentar muzicologic adecvat. Tudor Vianu definea estetica : O „știință a frumosului artistic“, considerînd ca problemă fundamentală definirea *valorii estetice*. Dar cite idei estetice valoroase și originale nu întîlnim în gîndirea estetică a lui Tudor Vianu, Lucian Blaga, Mihail Ralea, George Călinescu, George Enescu, Constantin Brăiloiu, George Breazu, I. D. Petrescu, Dimitrie Cuclin și alții, idei estetice și muzicologice care constituie fondul de aur al moștenirii noastre estetice.

Muzicologia noastră contemporană are misiunea de a duce mai departe cele mai bune tradiții ale gîndirii estetice și muzicologice românești și în lumina esteticii marxiste și a ideilor estetice cuprinse în documentele de partid, să se străduiască a stabili atributele frumosului artistic în muzica contemporană de la noi, precum și criteriile de apreciere a frumosului muzical, criterii care să facă posibilă formularea unor judecăți de valoare, în concordanță cu cele trei coordonate fundamentale : *timp socialist*, *spațiul mioritic*, *om nou*. Desigur, sarcină deosebit de dificilă, dar prin aceasta nu mai puțin pasionantă.

Un asemenea instrumentar muzicologic modern, de o înaltă calificare muzicală și ideologică, deosebit de sensibil și nuanțat, față de diversitatea sferei tematice, de diversitatea formelor, genurilor, stilurilor, procedeelelor va face ca muzicologia noastră contemporană să devină o muzicologie mai activă, mai eficientă

mai creatoare, mai militantă în sfera creației, interpretării și difuzării muzicii, receptării și educației muzicale a națiunii.

Pentru că o asemenea muzicologie modernă, înarmată cu asemenea instrumente de investigare muzicală, estetică și sociologică, va fi în stare într-o măsură mai mare decât pînă acum, să aprecieze valoric ce se întîmplă la noi și în lume, atît în *universul muzical*, cît și în *universul sonor*. Să deosebească valoarea artistică de nonvaloare, valoarea autentică de impostură. Fac în mod premeditat această demarcație (de altfel am mai făcut-o), deoarece consider că muzicologia noastră militantă trebuie să supună unor judecăți de valoare estetică diversele modalități contemporane de organizare sau umplere a timpului sonor în scopul de a determina dacă anumite lucrări răspund unor criterii estetice muzicale și deci sînt „creații muzicale” sau sînt „lucrări sonore”, „creații sonore”, *experimente sonore*, care își justifică existența și utilitatea în universul sonor și deci răspund unor criterii acustice, fizico-matematice. Desigur este posibil ca unele dintre aceste experimente sonore să treacă mîine din domeniul acustic în cel estetic. Altele poate vor rămîne în afara artei muzicale, în afara conceptului contemporan de frumos muzical, altele poate vor avea o existență paralelă, efemeră sau perenă, prefigurînd o nouă artă sonoră a viitorului.

A pleda pentru libertatea experimentului în muzica noastră, mi se pare a forța uși deschise. Depistarea *noului* este o condiție *sine qua non* a sistemului teoretic și practic al socialismului, al partidului nostru.

Dar libertatea și necesitatea experimentului artistic nu trebuie să ducă la fetișizarea lui, la absolutizarea experimentelor.

Pentru că experiment artistic, muzical, nu înseamnă întotdeauna artă, muzică. Or, națiunea socialistă are nevoie și de muzică. După cum experimentul științific nu înseamnă întotdeauna descoperire științifică.

Interferențele mereu mai insistente ale muzicii contemporane cu descoperirile științei contemporane nu trebuie să ducă la substituirea rațiunii lor de a fi; arta, cu funcțiile ei, știința cu funcțiile ei. Cu atît mai mult, într-o societate cu un sistem educațional atît de armonios, cu un ideal superior de fericire umană, cu un ideal superior de frumusețe artistică, cum este societatea noastră socialistă.

Desigur, fără experiment nu poate fi conceput mersul înainte, nici în știință, nici în artă. Dar niciodată nu trebuie confundat sau substituit experimentul științific de laborator cu experimentul muzical în public; nici dialectica progresului științific *condiționat de experiment*, față de dialectica progresului artistic necondiționat de experiment.

În timp ce descoperirea științifică, rezultat al unui experiment, duce la progresul omenirii în direcția stăpînirii naturii, descoperirea artistică, să zicem rezultat al unui experiment, nu duce *întotdeauna* la progresul artei sau omenirii în direcția valorii și receptării artei. Dar oare putem ierarhiza capodoperele muzicii aparținînd diferitelor epoci, națiuni, personalități? Așa cum putem ierarhiza descoperirile științifice aparținînd diferitelor epoci, națiuni, personalități?

Istoria și evoluția muzicii și a limbajului muzical european, așa-zis „universal”, reprezintă un *complex și îndelung* proces de creație individuală și colectivă, de căutare, de întreprinderi, de influențe reciproce, de grefe, de altoiri, între orient și occident, între rase, națiuni, clase, între muzică și muncă, muzică și cuvînt, muzică și dans, între muzică și celelalte arte, între muzică și celelalte forme ale conștiinței sociale, între muzică și științe, între creația folclorică și cea profesională, între muzica bisericească și cea laică, între muzica cu text și cea pur instrumentală, între practica muzicală și teoria muzicală, între școli, curente, tendințe, personalități, stiluri, sisteme, procedee, în condiții social-istorice asemănătoare sau deosebite, în scopul făuririi unui limbaj sonor *european*, mereu mai diversificat în planul spiritualității naționale și a limbajului național, capabil să cînte și să comunice ceva despre lume, despre pămînt și despre cer, despre om și despre dumnezeu, despre viață și despre moarte, despre dragoste și ură, despre muncă, despre luptă, despre lipsuri și împliniri, limbaj și mesaj, prin care să-l facă pe om mai frumos, mai bun, mai puternic, mai fericit, mai frămîntat, mai profund, mai bogat în sfera spiritualității.

Pentru o asemenea muzică a timpului socialist, a spiritului mioritic, a omului nou al națiunii noastre socialiste, trebuie să militeze muzicologia noastră contemporană.

Cu experiment sau fără, însă în ambele cazuri, factura trebuie să fie autohtonă și cu forță de comunicare.

O muzică în care să-și găsească locul cuvenit marile teme, idei și eroi ai trecutului și prezentului națiunii noastre socialiste, într-un limbaj național și modern, în genuri, forme și stiluri diferite, în care să fie valorificat tezaurul de muzică veche românească folclorică atît de bogat, de original, de frumos, cum nu-l au alte națiuni, ai căror compozitori caută originalitatea și ineditul pe alte meleaguri sau în experiment.

Pentru o asemenea muzică a timpului socialist, a spațiului mioritic, a omului nou, trebuie să militeze nu numai muzicologia noastră contemporană, ci și compozitorii, interpreții și instituțiile muzicale de învățămînt și difuzare și națiunea întregă, dar în primul rînd muzicienii comuniști.

# Ideea unui organon al științei muzicii

de Liviu RUSU

Dificultatea ce-o întâmpină împărtășirea unei idei poate fi netezită dacă, încercăm, chiar de la început, să ne dăm seama de sensul în care o întrebăm. Se știe că în ierarhia noțiunilor, ideii îi revine sfera cea mai largă și conținutul cel mai abstract. Ea însăși are o istorie, iar luminile ce cad asupra ei îi dau diferite nuanțe de la filozof la filozof și de la epocă la epocă.

În enunțarea noastră gândim ideea unei științe a muzicii întruchipată din necesitatea unei cunoașteri sistematice a faptului muzical. Față de complexitatea realității ce o abordează, funcțiunea gnoseologică ia forma unui instrument, a unui organon în înțelesul dat de compilatorii bizantini studiilor despre logică ale lui Aristotel. Dacă o astfel de știință se înscrie în rândul științelor sociale, nu trebuie să uităm unitatea epistemologică a conceptului în antichitatea greacă sub care cădea întreaga realitate, împărțită în fizică, logică și etică. Este o tendință modernă de a căuta și regăsi acea unitate pierdută, în filozofie, singura care permite generalizarea ultimă și asigură fiecărei științe în parte realizarea unei concepții unitare despre viață și lume. În aceste condiții se impune și muzicologiei să-și reexamineze pozițiile, pentru a fi în stare să se ridice la o cunoaștere din principii a domeniului ei de cercetare, căci nu tot ce se scrie despre muzică trebuie neapărat să fie muzicologie. Ideea unui organon al științei muzicii, prezentată aici sub forma unei enunțări, urmărește întruchiparea ei din determinarea raportului între realitate și gândire, dintre obiect și metodă, încercând astfel evitarea acelor tentative rapsodice de a schița, în mod deconcertant adesea, corpul științei muzicii. În cele ce urmează, preconizăm o simplificare prin concentrare a întregii problematice muzicologice în vederea realizării aceluiași scop — propriu și filozofiei în general — care este descoperirea adevărului și care înseamnă și aici concordanța dintre ceea ce este și ceea ce gândim.

Dar problemele, înainte de a se constitui în sistem, s-au pus în fața celor ce se interesau de ele din cele mai vechi timpuri, iar spiritul de ordine, care i-a animat pe acei cercetători ai muzicii, i-a determinat să includă aceste cercetări speciale în sistemul altor cunoștințe cu care le-au văzut înrudite. În felul acesta s-a prefigurat de către acei învățați, ale căror cunoștințe despre muzică nu sînt deloc de neglijat, posibilitatea actuală

de sistem al muzicologiei. Se impune deci ca, înainte de a expune ideea noastră despre un organon al științei muzicii, să evocăm succint nu atît sistemele în care s-au înglobat cunoștințele despre muzică, cît mai ales criteriile gnoseologice care au determinat aceste încadrări.

Facem abstracție de teoriile orientului îndepărtat, întrucît din punctul nostru de vedere acestea aparțin încă cercetărilor muzicologice comparate, ca să pornim de la acel izvor de idei al culturii europene care este vechea filozofie greacă. Rudolf Schäfke, în a sa *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen* apărută în anul 1934, a reușit să clarifice și din punct de vedere muzicologic cele patru atitudini fundamentale ale filozofiei antice grecești: *noetică, estetică, sceptică și mistică*. Criteriile acestor atitudini sînt cunoașterea din principii raționale, cunoașterea directă empirică, verificarea prin îndoială a cunoașterii și așezarea ei sub simbol. Este într-adevăr uimitoare făurirea conceptului de armonie din tensiuni antinomice ca mărginirea și nemărginirea, stabilirea cu ajutorul monocordului și determinarea prin raporturi matematice a octavei (1:2), a cvintei (2:3) și a cvartei (3:4) pe baza cărora s-a ridicat în școala lui Pitagora un sistem de gândire filozofică matematico-muzical, preluat de Platon și Plotin și care, transmis Evului Mediu, va fi încercat în epoca modernă de un astronom ca Kepler în acea lucrare numită *Harmonices mundi* și unde reapare vechea idee a unei ordini muzicale a lumii. Din scrierile rămase s-a putut reconstitui acest sistem care se referă la ceea ce învățații medievali vor denumi *musica mundana, musica humana și musica instrumentalis*. Nu interesează aici cînd anume s-a conturat deosebirea dintre orientarea noetică și cea estetică. Marea întoarcere înspre realitate, pe care o marchează filozofia lui Aristotel, a fost hotărîtoare și pentru știința muzicii. Elevul său, Aristoxen din Tarent, este cel ce pune baza științei realiste a muzicii sprijinindu-se direct pe criteriul senzorial al urechii. Lui și urmașilor eclectici din epoca alexandrină le datorăm serioase reflectări cu privire la sistemul muzical și ritmic. Atitudine negativă față de speculațiile metafizice, care îmbrăcau în același timp o haină etică religioasă, au avut-o sofistii: la Democrit, Epicur și la adepții lor se găsesc argumente potrivnice față de concepțiile noetice și estetice, dar în mod sistematic au precedat scepticii. Ni s-a păstrat acea splendidă scriere *Împotriva muzicienilor* a lui Sextus Empiricus, unde contradicția este împinsă pînă la negarea muzicii însăși, și care în același timp este o dovadă cît de arzător erau discutate problemele filozofice ale muzicii. Fără îndoială că reluarea de către neopitagoreici și neoplatonici semnifică un moment de decădere în misticism a concepțiilor clasice, dar știința

muzicii datorează acestei epoci însemnate lucrări de sinteză, cum sînt cele ale lui Claudiu Ptolomeu sau Aristide Quintilian și care constituie izvoarele directe cele mai valoroase despre muzica antică greacă. De la aceștia preia Boethius știința sa despre muzică pentru a o transmite Evului Mediu în cele cinci cărți *De institutione musica*, cărora scolastica le va acorda aceeași importanță ca și lucrărilor lui Aristotel. Momentul acesta de la începutul veacului VI al erei noastre deschide marele drum științei muzicale europene. Oficial, ea intră în sistemul celor șapte arte liberale — quadrivium (aritmetica, geometria, muzica și astronomia) și trivium (gramatica, retorica și dialectica) —, pe care se axează învățămîntul în universitățile medievale. Nu e locul aici să stăruim asupra imensei contribuții a acestei epoci, considerată prea ușor ca fiind o întunecare față de lumina orbitoare a filozofiei grecești, la progresul științei muzicii. Cele trei volume publicate de Martin Gerbert în secolul XVIII sub titlul *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* și cele patru volume publicate în veacul XIX de *Scriptorum de musica medii aevi nova series* de Edmond Coussemaker sînt doar primele încercări de a face accesibil uriașul material de studiu ce-l oferă muzicologiei moderne acel timp hulit. Momentul de față cunoaște o adevărată efervescență în ceea ce privește republicarea tratatelor medievale despre muzică, purtînd pe frontispiciu nume de autori celebri ca Hucbald sau Guido d'Arezzo alături de autori anonimi, dar tot atît de interesanți în gîndirea lor teoretică. Odată cu Renașterea, și știința muzicii intră într-o nouă fază de dezvoltare, asemănătoare întrucîtva cu cea marcată de Aristoxen. Este concentrarea gîndirii teoretice asupra faptului muzical însuși. *Institutioni harmoniche* de Gioseffo Zarlino, ce apar la Veneția în anul 1558 și stîrnesc o vie polemică, sînt de fapt începutul armoniei ca disciplină a compoziției muzicale, a cărei linie de dezvoltare duce prin Tartini, Rameau, Oettingen, Riemann și alții pînă în zilele noastre, constituind cel mai însemnat domeniu al științei noastre: acela al morfologiei muzicale. Epoca barocă, printr-o serie de lucrări ca *Musurgia universalis sive ars magna consoni et disoni* de Athanasius Kircher, apărută în anul 1650—1690, sau *Syntagma musicum* de Michael Praetorius (1619) sau *Der vollkommene Kapellmeister* de Johann Matheson (1739) se coarplăce în preocupări enciclopedice. În același timp putem observa o puternică tendință de specializare, prin care se anunță epoca luminilor și în care se conturează concepția modernă a științei muzicii. Diversitatea preocupărilor în legătură cu muzica impunea aducerea lor la un punct de vedere unitar, în spiritul nou al descătușării revoluționare de sub dogme a tuturor științelor. Animat de orientarea isto-

rică universală precum și de filozofia critică, Johann Nikolaus Forkel de la Universitatea din Göttingen redactează acel *Versuch einer Metaphysik der Tonkunst* unde preconizează o cunoaștere de principii a istoriei muzicii, concepută ca limbă universală. Ca atare, sistemul său prezintă analogie filologică și se împarte în gramatică și retorică, luînd critica drept știință auxiliară. Ideea lui Forkel deschide drumul cercetărilor muzicologice în universitățile germane din veacul al XIX-lea în care vor predomina tendințe istoriste, aproape pînă la confundarea științei muzicii cu istoria muzicii. Evidentă din acest punct de vedere este sistematica științei muzicii pe care o propune Guido Adler în a sa *Methode der Musikgeschichte* (1919) care se împarte, ce-i drept, într-o secțiune istorică și una sistematică, dar aceasta din urmă este subordonată celei dintîi. Această concepție despre știința muzicii abundă în științe auxiliare și nu poate evita un anumit aspect deconcertant, făcînd din muzicologie o întregă enciclopedie. Totuși ea servește drept model sistematizărilor ce au apărut și mai apar încă în acest domeniu. Ni se pare însă cu mult mai eficientă sistematica lui Hugo Riemann, deși prezintă un oarecare eclecticism ca orientare filozofică față de științele naturii și cele sociale. Riemann așează însă în centrul preocupării științifice muzicale pregătirea profesională, ceea ce numește el, în al său *Grundriss der Musikwissenschaft* (1908) „Die musikalische Fachlehre“ (Musiktheorie) așezată într-o acustică, fiziologie (psihologie) și estetică, pe de o parte, și istorie, de altă parte. Aceasta însemna o concentrare asupra analizei muzicale. Dacă istoriografia muzicală se străduia să găsească criterii de periodizare a epocilor și descoperea stilul drept categorie fundamentală pe de o parte, pe de altă parte analiza operei de artă muzicală atrăgea atenția asupra caracterului, asupra esenței gîndirii muzicale. În acest sens, prima parte a veacului nostru este preocupată pe tărîm muzicologic să reflecteze din nou cu tot dinadinsul asupra principiilor în virtutea cărora se întruchipează opera de artă muzicală. Analizele efectuate de Hugo Riemann asupra sonatelor de pian ale lui Beethoven, asupra fugilor din *Wohltemperiertes Klavier* și *Kunst der Fuge* de Bach, într-o viziune armonică și metrică cu totul nouă, a dat naștere la o serie de realizări de acest gen, extrem de interesante, ca de pildă *Die Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (1917), *Die romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan* (1920) și *Anton Bruckner* (1925) de Ernst Kurth, care urmărește o fundamentare psihologică a contrapunctului, a armoniei și a formei muzicale, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner* (*Nibelungenring*, 1924; II. *Tristan*, 1926; III. *Meistersinger*, 1930; IV. *Parsifal*, 1933) de Alfred Lorenz, care repune în circulație



principiul formei bar, cuvînt vechi german care înseamnă cîntec, analizele lui Heinrich Schenker asupra simfoniilor V și IX de Beethoven unde se încearcă o reducere a procesului melodic la o linie elementară (Urlinie) și destul de recente analize asupra celor două volume din *Wohltemperiertes Klavier* de Bach, întreprinse de-a lungul unui răstimp de 30 de ani de către profesorul vienez Ludwig Czaczkes, care reușește să corecteze conceptul de fugă în genere trihotomic al școlilor mai vechi, ca aceea a lui Gédalge de pildă. Este important să ne dăm seama că în diversele atitudini analitice citate aici stăruie un punct de vedere generalizator filozofic, dependent de orientarea gîndirii în veac, ce se răsfrînge și asupra muzicologiei. Fără un astfel de punct de vedere, în stare să lămurească procesul creator, analiza rămîne caducă. Se ridică astfel mereu problema unei cunoașteri din principii a muzicii, cum o întruchiează de pildă poziția fenomenologică a lucrării *Angewandte Musikaesthetik* de Hans Mersmann, unul din ultimii muzicologi de mare viziune ai timpului nostru.

Am străbătut un drum lung, lăsînd la o parte aspecte necesare unei imagini complete despre știința muzicii. Peisajul ei contemporan este foarte complex dacă ne gîndim la toate țările unde muzicologia a devenit o activitate științifică curentă și unde nu lipsesc nici încercări mai noi de sistematizare. Cele pe care le cunoaștem, cum ar fi de pildă realizările în această privință de Fellerer, Wiora, Dräger, Machabey, Chailley, Geretta și alții, nu aduc față de pozițiile schițate puncte de vedere cu adevărat noi.

În țara noastră activitatea muzicologică a luat ființă din necesități imediate ale vieții muzicale. Avîntul ce l-au luat în decursul ultimelor decenii cercetările folclorice, paleografice, monografice, istorice și teoretice, ridică necesitatea căutării și găsirii unui punct de orientare generală comun. Preocupări în acest sens a avut G. Breazul, în intenția lui de a anima activitatea muzicologică pe plan colectiv. Elev al lui Hermann Kretschmar, el reprezintă în cultura noastră din acest punct de vedere o orientare eclectică. Cu bogata sa informație, el a ținut primele prelegeri de metodologie muzicologică la Conservatorul din București. Un punct de vedere cu totul diferit și în același timp original se desprinde din atitudinea filozofică a lui Dimitrie Cuclin în al său *Tratat de estetică muzicală*, apărut în 1933 și dedicat lui Vincent d'Indy, în spiritul comuniunii de idei dintre elev și profesor, reia vechea împărțire a filozofiei grecești aplicată la muzică: I. *Psihologia elementelor și fenomenelor*; II. *Logica compoziției*; III. *Etica esenței expresive*. Mai tîrziu el extinde porțiunile acestea la trei vaste domenii care sînt

Știința Muzicii, Arta muzicii și Filozofia muzicii. Sub acestea el înglobează deopotrivă omul de știință, artistul și filozoful, în confruntare cu principiul imaterial al esenței căreia îi este subordonată substanța de ordin material. Totuși, gîndirea filozofică a lui Dimitrie Cuclin vădește puternice trăsături dialectale în stare să deschidă drumuri noi în teoria muzicii.

În concluzia acestei expuneri, ne luăm libertatea de a enunța ideea noastră despre un sistem posibil al științei muzicii, a cărui elaborare constituie o preocupare de mai mult timp. Această idee se întemeiază pe necesitatea de a determina realitatea muzicală ca obiect al științei muzicii. Față de această realitate, muzicologia apare în primul rînd ca o activitate de cunoaștere, care întruchiează metoda ei, iar în al doilea rînd una practică, constituind scopul ei față de realitatea dată. Se desprind clar de aici cele trei mari domenii ale filozofiei: realitate — cunoaștere — acțiune. Realitatea este însăși muzica de al cărei concept ne izbim ca de o complexitate noologică insondabilă. Analiza conceptului prezintă trei aspecte: materia — spiritul — cultura. Ni se deschide astfel un vast cîmp de generalizare din punct de vedere strict muzical. Acea fluiditate fenomenologică se determină ca substanță față de energia morfologică a spiritului care își creează pe această bază elementele fundamentale ale gîndirii muzicale. Cultura muzicală este sinteza dialectică dintre materie și spirit în conștiința umană. Dacă legitatea spiritului este dezvoltarea, cea a culturii este actualizarea acestei dezvoltări, pe plan social și istoric. Ca organon, muzicologia este metodă, care la rîndul ei cuprinde: disciplina — arhitectonica — istoria științei muzicii. Pornind de la afirmația lui Kant, după care cultura este pozitivă iar disciplina negativă, rolul acestei părți este să verifice și să stabilească în mod discursiv sistemul specific de noțiuni cu care operează muzicologia, atît din punct de vedere teoretic cît și practic. Arhitectonica științei muzicii presupune la rîndul ei sistemul de științe speciale, grupate în virtutea unui criteriu care să-i asigure caracterul unitar organic de care are nevoie pentru a se afirma în mod autonom. De aceea avem convingerea că în centrul arhitectonicii se așează, așa cum vedea Hugo Riemann, teoria muzicii în sensul cel mai larg al conceptului. Istoria însăși a acestei științe este necesară procesului de idei desfășurat în timp și spațiu, unde muzicologia devine propriul ei obiect de cercetare. Ca act de cunoaștere în sine, muzicologia ar rămîne cumva suspendată într-un balans al ideilor, dacă nu i-am putea determina scopul moral al acțiunilor ei. Aceasta nu înseamnă că ea are dreptul să se substituie acțunii de creație, ce constituie doar obiectul de cercetare și nicidecum apanajul ei. Această parte practică unde poate acționa în mod legitim în virtutea unui ideal de cultură ce se constituie ca un imperativ categoric, o putem

secționă de asemenea ternar și anume : educația — critica — dreptul sub diferite aspecte. Rostul muzicologiei este să fie prezentă în viața muzicală a unui popor, să coordoneze idealurile sociale cu cele artistice și să fie astfel o lumină vie pe drumul impetuos al istoriei sale. În acest sens se profilează în cultura muzicală românească problematica complexă a unei muzicologii participante — *muzicologia militans* — la împlinirea destinului poporului nostru în lume.

## Responsabilitatea actului critic

de Luminița VARTOLOMEI

În vremea din urmă tot mai adesea, tot mai stăruitor se pune în discuție responsabilitatea actului critic, în cele mai diverse domenii ale artei : acolo unde vârsta acestei îndeletniciri se măsoară cu mileniul, ca și acolo unde — arta însăși fiind foarte tinărară — deceniul pare încă prea mare ca unitate etalon. De ce oare ? De ce această grijă (uneori de-a dreptul îngrijorare) crescândă pentru destinele unei profesii secundă, neproductive (cel puțin în mod nemijlocit) pe un tărâm unde esența vieții se numește *creație* (chiar și atunci când părtașă indispensabilă îi este interpretarea) ? De bună seamă deoarece tot mai evident devine faptul că judecata critică fiind o unealtă în slujba „controlului de calitate“ al unor bunuri spirituale, a opera cu ea neglijent, potrivit regulilor sale de funcționare, înseamnă a prejudicia producția, lansând pe piață cu mare pompă rebuturi și aruncând la coș autentice valori. Sensibilă dar și periculoasă, chiar în mina unor oameni bine intenționați, dotați și pricepuți în a o minui, această unealtă devine păgubitoare în egală măsură atunci când de ea fac uz impostorii sau acei ce utilizează forța de care ea dispune împotriva țelurilor producției de artă, sfidând cele mai elementare principii de etică profesională în scopul satisfacerii unor meschine interese extraartistice. Căci, fraudă sau eroare, culpa este în sfera criticii la fel de gravă prin consecințele nefaste asupra evoluției fenomenului artistic și asupra propagării valorilor. Iar pentru a nu cădea în culpă trebuie să fii capabil a te mișca liber într-un (aparent) păienjenis de legi (doar) aparent contradictorii.

*Profesionalism și atractivitate.* Actul critic deplin are o dublă adresă, vizînd deopotrivă pe specialist (producător sau difuzor al operei de artă) și pe consumator. Or, problemele care îi interesează pe cei doi sînt în bună parte distincte : specialistul trebuie să afle cît de bine și-a făcut meseria, cît de interesante, de promițător rodnice sînt căutările sale novatoare și în ce măsură opera lui corespunde

necesităților spirituale ale societății ; consumatorul trebuie ajutat să înțeleagă și să aprecieze la justa lui valoare — dincolo de imediata delectare senzorială — mesajul specialistului. Distincte sînt, de asemenea, limbajele necesare exprimării celor două categorii de idei : pentru a se face înțeles fără echivoc, criticul trebuie să se adreseze specialistului cît mai strict în termenii meseriei (de unde acel așa-zis „tehnicism“ ce pe nedrept i se reproșează), iar consumatorului să-i ofere o adevărată literatură de tip eseistic, de cea mai bună calitate, de cuprinzător orizont cultural, accesibilă dar elevată, și mai presus de orice atractivă. Problema este deci a cuprinde toate acestea într-o intimă coeziune și — în plus — în cea maximă condensare impusă de rigorile tiparului.

*Pregătire și informare.* Ca să ajungă a presenta la acest nivel munca sa, criticul trebuie — firește — să cunoască mai întîi foarte bine arta asupra căreia operează. (Atenție : *să știe* cum se compune muzica — *nu să poată* compune muzică ; *să știe* să cînte la un instrument și cum se cîntă la toate celelalte, *să știe* să dirijeze — *nu să o poată face...* Prea adesea, ca suprem — chiar dacă fals — argument împotriva unei judecăți severe, auzim replica : „Parcă el, criticul, e în stare să compună sau să interpreteze mai bine ?). Pregătirea *profesională* a criticului trebuie apoi să cuprindă, alături de știința estetică și cea a scrisului publicistic, o zonă de cultură — aș îndrăzni să susțin — mai vastă decît aceea necesară celorlalte categorii de truiditori pe tărîmul artei. Toate acestea însă nu pot da randamentul scontat decît în condițiile unei informări complete, la zi și fără hiatus-uri în timp. Cu alte cuvinte, nu poți evalua din toate punctele de vedere cea mai recentă partitură a unui compozitor dacă nu cunoști, în mare, creația sa anterioară ; după cum nu poți decide dacă un interpret se află în progres, stagnare sau regres, dacă este un talent în formare ori, dimpotrivă, o speranță ratată, dacă neîmplinirea uneia dintre aparițiile sale este rezultatul unui accident, al unei crize trecătoare sau pur și simplu reflectă măsura reală a posibilităților sale — nu poți desluși adevărul fără a-i fi urmărit pas cu pas evoluția.

*Obiectivitate și pasiune.* Arta nu se poate nici crea, nici interpreta, nici recepta, nici judeca fără pasiune, fără emoție, fără trăire, o critică făcută „la rece“, fără exaltarea nobilă în fața capodoperei și fără sfînta indignare în prezența falsului, a pastîșei, a lipsei de meșteșug și de imaginație, este la fel de inutilă pentru cauza artei — dacă-mi este îngăduită comparația — ca și o poezie corect compusă de un creier electronic. Ce înseamnă deci, în critică, a fi obiectiv ? În nici un caz a-ți interzice participarea afectivă la fenomenul pe care-l analizezi. Înseamnă însă a stăpîni cu fermitate și a manevra lucid și nepărtinitor o rețea de criterii tehnic artistice, estetice, filozofice care

sînt ale epocii tale și ale oamenilor ei — acea rețea ce constituie sîta de valori cu care, în artă, se alege grîul de neghină, opera perenă de artificiu efemer, de hibridul neviabil. Înseamnă apoi a te elibera de orice idei preconcepute, de șabloanele tip : „Nu așa se cîntă Mozart“, chipurile pentru că „adevărul Mozart este doar acela pe care îl cîntă X“ (uitînd că acum două decenii un alt critic îl decretase pe y — care y cînta cu totul altfel decît X — drept singurul posesor al stilului mozartian, iar acum patru decenii era Z acela care... etc. etc.) — ori de tip : „Cu toate acestea, nu e permis să scriem astfel de muzică“ (Lessueur, despre Beethoven).

*Intransigență și stimulare.* Exigența constituie principala obligație a criticului : în artă îngăduința, rabatul la calitate, este o slăbiciune de neiertat. Schumann, acest patriarh al criticii muzicale, definind normele eticii profesionale a artistului-muzician, sublinia datoria de a nu promova cu nici un chip lucrări lipsite de valoare, ci dimpotrivă, de a lupta din răsputeri pentru a le curma o ascensiune nemeritată. Descurajarea la timp a veleităților (care, în loc de a deveni, cu vremea paraziți

ai artei, tolerați în virtutea vechimii în breaslă, ar putea fi utili societății, în atîtea alte profesii) ca și demascarea imposturilor este, ce-i drept, o neplăcută dar indispensabilă operă de salubritate spirituală. Reversul medaliei constă în aceea că menirea criticului este de a încuraja talentul, de a-l susține și de a-l călăuzi într-o evoluție ce nu odată se vedește sinuoasă, contradictorie. A stimula producerea unor creații demne de acest nume și a le înlesni difuzarea, asimilarea de către contemporanii cărora li se adresează în mod direct și păstrarea în conștiința posterității este pentru critic supremul merit, suprema satisfacție.

Responsabilitatea pe care o presupune asumarea unei asemenea misiuni este, desigur, pe măsura însemnătății acesteia. De modul în care își exercită drepturile și își onorează îndatoririle, criticul răspunde odată în fața artistului și odată înaintea publicului : și pentru unul, și pentru celălalt, el trebuie să fie nu doar un judecător capabil și onest, ci — mai cu seamă — un educator înzestrat cu vocație și pasiune. Iar forța lui rezidă în conștiința faptului că prin actul critic slujește deopotrivă prezentul și viitorul artei.

---

## Considerații asupra fenomenului înțelegerii muzicii de către mase.

### Pe marginea unui test de psihopedagogie a muzicii<sup>1)</sup>

de Ghizela SULIȚEANU

Una dintre problemele neabordate pînă în prezent în științele preocupate de muzică — dar care se face resimțită din ce în ce mai acut în efervescența vieții contemporane — este problema lărgirii accesibilității muzicii culte<sup>2)</sup>. Această necesitate ne apare impulsivă în societatea socialistă, pe de o parte de îndrumarea individului către însușirea unei educații multilaterale dezvoltate, iar pe de altă parte de acțiunea directivă a colectivităților rurale, către condițiile social-economice și culturale ale vieții urbane. Problema înțelegerii muzicii aparținînd culturii scrise, de către masele aflate în afara unei educații muzicale, corespunzătoare, ne-a determinat de a începe, în urmă cu cîțiva ani<sup>3)</sup>, aplicarea unui test cu caracter experimental în mediul culturii muzicale populare. La baza acestei operații de probare a aptitudinilor psihofiziologice și intelectuale de în-

țelegere a muzicii culte, se aflau o seamă de premise ca : natura pantonomică<sup>4)</sup> a muzicii, buna cunoaștere a concepției muzicale a practicantului de folclor, cît și a valorilor inestimabile artistice, psihice și social-normative ale muzicii populare, și de asemenea, posibilitatea de interpretare psihologică și pedagogică a datelor obținute. S-a căutat a se urmări reacția psihică și intelectuală pregătită, la ascultarea muzicii culte, a unor foarte buni practicanți ai folclorului, de diferite vârste, din mai multe părți ale țării. Pentru aceasta au fost selecționate 7 fragmente cu durata între 1 și 3 minute, din lucrări aparținînd unui singur compozitor, ales ca reprezentativ, pentru : varietatea genurilor muzicale abordate, folosirea la diferite nivele a inspirației din melosul popular și crearea unui stil propriu. Astfel au fost alese următoarele fragmente din creația lui George Enescu : 2 fragmente din cea de a doua *Rapsodie Română* ; 2 fragmente din *Sonata a III-a* ; 1 fragment din *Simfonia de cameră pentru 12 instrumente* ; 1 fragment din *Suita sătească*, tabloul IV „*Pîriu sub lună*“ și liedul *Estrenne à Anne*, din ciclul Clément Marot, pe care l-am redat în întregime. Aceste exemple, înregistrate în această ordine pe bandă de magnetofon, au fost redat — după anumite criterii —, fiecărui subiect în parte. Menționăm că în prealabil munca folcloristică de culegere fusese deja realizată, astfel încît

ne aflam, nu numai într-o atmosferă relaxată, de bună credință, dar și cu o bună cunoaștere a personalității artistice deținute de către subiect. În atenția dată fișei personale figurau și întrebări privitoare la gustul și atitudinea receptivă a subiectului față de alte genuri muzicale dinafara mediului culturii populare, posibil de a fi frecvent audiate, în special la radio și televizor.

În timpul ședinței nu a fost admisă participarea altor persoane în afară de subiect și experimenter. Subiectului i se explica — fără a se menționa numele compozitorului —<sup>5)</sup>, că va avea de ascultat o muzică oarecum nouă pentru el. Apoi era rugat de a fi foarte atent la fragmentele muzicale pe care le va audia de două ori, cu pauze între ele, deoarece va trebui să răspundă; după prima audiere, dacă i-a plăcut sau nu, iar după repetare<sup>6)</sup>, cam ce crede el că a intenționat să exprime creatorul respectiv.

Pentru audierea liedului, însă, era avertizat că va asculta un cântec într-o limbă străină. După obișnuita primă întrebare, urma pregătirea celei de a doua audieri, cu rugămintea de a-i da o atenție specială, deoarece va trebui după aceea să spună ce cuvinte ar pune muzicii respective (ce tematică ar folosi)<sup>7)</sup>.

O ultimă operație a constat în avertizarea subiectului că va reaudia un fragment din cele ascultate, urmînd a specifica al cătelea a fost. Pentru aceasta s-a ales constant fragmentul întii, începutul — ușor de recunoscut — al *Rapsodiei a II-a*.

Absolut toate răspunsurile au fost consemnate aidoma exprimării subiecților, încît în cele din urmă ne-am aflat în fața unui material valoros nu numai pentru problema urmărită. Variația expresivității răspunsurilor, sensibilitatea, frumusețea și înțelepciunea lor, contextul viu integral în care au apărut, ne-au oferit un veritabil document, deopotrivă folositor muzicologiei ca și psihologiei, etnomuzicologiei, pedagogiei muzicii, sociologiei și oricăror alte discipline preocupate de problema receptivității muzicii.

Din interpretarea datelor obținute, vom căuta a reda rezumativ, în puținul timp avut la dispoziție, pe cele mai importante.

a) Testul experimental pe care l-am folosit se deosebește de alte acțiuni oarecum similare, aflate în literatura de specialitate încă de la sfîrșitul secolului trecut, începînd cu „A musical experiment“ a lui J. E. Downey<sup>8)</sup> și pînă în timpul nostru prin Robert Francés în a sa „La perception de la musique“<sup>9)</sup> atît prin problematica urmărită, subiecții și materialului faptic folosit, cît și prin metodologia<sup>10)</sup> și caracterul mult mai complex și complet al problemei tratate.

b) În ansamblu subiecții au putut constitui un model miniatural al unui public întîlnit deseori în sălile de concert. În fața noastră au apărut o diversitate de caractere și personalități dornice de a înțelege o muzică nouă, pe care au primit-o conform pregătirii lor muzicale.

c) S-a relevat rolul important al apercepției și, prin aceea, că aproape de fiecare dată subiecții căutau să găsească puncte de referință nu numai în repertoriul lor, dar și în întreaga lor experiență de viață muzicală în care mai apar și o seamă de alte situații, ca de pildă întîmplări ce i-au afectat mai mult și de care țin anumite amintiri muzicale, etc. Putem spune că aceste analogii motivate de subiecți nu au fost întîmplătoare, nici cînd execuția măiastră a lui George Enescu a fost comparată cu aceea a lui Florea Cioacă și nici cînd liedul a declanșat fredonarea refrenului din tangoul *Mîină birjar*<sup>11)</sup>.

Prin procesul apercepției ne-a apărut însă și posibilitatea de apropiere dintre cele două culturi muzicale.

d) Dat fiind lumea muzicală cu totul nouă în care subiectul — practicant de folclor — a fost introdus, procesul aperceptiv voluntar s-a făcut uneori simțit abia la repetarea audierii. Iar dacă nici aceasta nu a reușit să creeze vreo legătură cu cunoștințele muzicale anterioare, înțelegerea melodiei respective a părut definitiv respinsă. În momentul însă cînd anchetatorul a insistat, printr-o reaudiere, s-a constatat că subiectul apelează în ultimă instanță din dorința de înțelegere, la una din cele două stări afective primare: tristețe sau bucurie, pe care caută să le regăsească în melodia respectivă.

e) Calea de referire la înțelegerea afectivă involuntară comunicată după prima audiere prin plăcere sau neplăcere și pe care subiectul rareori o putea explica, ne-a apărut transpusă în motivările găsite pe calea afectivă voluntară după reaudiere, privitoare la simțămintele și gîndurile atribuite de acesta, de astă dată și executantului audiat<sup>12)</sup>.

f) Latura afectivă a audierii muzicii este de primă importanță la absolut toate persoanele lipsite de educația muzicii scrise. Însă dacă ea rămîne pentru aceștia singura cale de înțelegere a mesajului muzical, aceasta nu înseamnă că doar acei cunoscători ai muzicii scrise realizează o ascultare activă. În ambele cazuri asistăm la un proces de ascultare activă, în momentul cînd avem de-a face cu procesul de atenție concentrată.

g) S-a observat marea asemănare dintre răspunsuri privitoare la o aceeași piesă audiată. Acest fenomen ne-a indicat la majoritatea exemplurilor audiate corespondența dintre gîndurile compozitorului

și receptivitatea auditoriului, iar la alte exemple limita de înțelegere a subiecților situați în afara unei educații muzicale corespunzătoare. În acest sens ni s-au părut revelatoare răspunsurile obținute privitor la lied, când subiecții au fost puși în situația de a se gândi asupra conținutului muzicii, în momentul raportării la vreun text din limba română<sup>13</sup>).

h) Poate părea curios faptul că maturii s-au dovedit a fi mai receptivi la muzica lui George Enescu decât tinerii cu o oarecare educație muzicală primită în școală. Maturii au prezentat o gândire mai profundă — bazată pe experiență — a fenomenului muzical, în timp ce tinerii atrași de moda muzicii ușoare par a ignora muzica cultă. Cît despre instruirea muzicală școlarizată, tineretul rural, cu reale aptitudini muzicale, păstrează o amintire proastă, datorită neînțelegerii lecțiilor aride de teorie<sup>14</sup>).

i) Spre deosebire de cunoscătorul muzicii scrise, pentru practicantul folclorului, orice motiv sau frază muzicală de mică întindere, ținînd de altă muzică decât cea populară, nu spune nimic. Este necesar ca această muzică nouă pentru el să se desfășoare pe o perioadă mai mare de timp ca să o poată pricepe.

j) S-a putut dovedi o dată în plus marea importanță a unei instruirii prealabile bine cumpănite, la nivel de explicații și audieri repetate în vederea lărgirii orizontului de cunoaștere a muzicii culte în mediul culturii populare. Dar nu numai aci, deoarece această necesitate se face resimțită pe o arie mai largă, către cuprinderea tuturor oamenilor rămași în afara unei educații muzicale specializate teoretic. Putem de pe acum presupune incontestabile foloase, atît pentru compozitori, cît și pentru virtualii auditori, realizate fără nici un fel de compromis de o parte sau de alta. Nu va fi în nici un caz situația de coborîre a nivelului componistic, ci de o puternică apropiere prin veriga pedagogiei, a unui auditoriu lipsit pînă în prezent de pregătire a înțelegerii muzicii culte.

O pregătire sistematică, printr-o explicare atractivă, fundamentată pe cît mai multe audiții, în ambianța unei înțelegeri psihologice a pedagogului muzical, însoțită de o cunoaștere mai complexă asupra rostului și posibilităților de percepere a muzicii, credem că pot constitui etaloanele apropierii celor două lumi muzicale și îndepărta pentru totdeauna granița artificială a neînțelegerii.

În momentul cînd ne aflăm în fiecare dintre aceste culturi muzicale pe domeniul unor realizări artistice, orice diferențe ne apar superficiale. Ele se estompează în fața valorii general umane a artei și — departe de a adînci deosebirile — evidențiază însemnătatea punctelor comune, născute dintr-o aceeași sensibilitate artistică sălășluită în tendința oamenilor de a căuta mereu frumosul.

<sup>1</sup> Problematika din comunicarea de față a fost tratată pe larg în lucrarea, teză de doctorat „Psihologia folclorului muzical. Contribuția psihologiei la studierea limbajului muzicii populare“. Partea a patra : „Psihologia folclorului muzical ca fenomen artistic, cap. II. Premise pentru includerea unor aspecte ale folclorului muzical în studiul psihologiei artei.“ Pag. 591—655.

<sup>2</sup> Pentru studiile noastre, am încercat să înlocuim acest termen cu acela de muzică literată (realizată prin scris), pentru a se obține astfel o deosebire mai obiectivă față de muzica populară, a cărei caracteristică principală este transmiterea pe cale orală.

<sup>3</sup> Cu prilejul unei culegeri de folclor muzical întreprinsă în decembrie 1969, în comuna Titești, jud. Vilcea.

<sup>4</sup> În sensul dat de Tudor Vianu în *Estetica*, București, 1945 și figurînd ca : „desemnînd prezența artisticului în toate acțiunile și manifestările sociale ale omului“ în „Dicționar de Estetică generală“, Ed. Politică, București, 1972, pag. 261.

<sup>5</sup> S-a ținut seama de faptul că în concepția populară această noțiune se contopește cu însăși aceea a practicantului cîntecului popular.

<sup>6</sup> Dependent de răspunsurile obținute au mai apărut — în puține cazuri —, pentru clarificare, una sau două întrebări adiacente, sau chiar la cererea subiectului, repetarea audierii pentru a treia oară.

<sup>7</sup> Cunoscută fiind practica de creație-adaptare frecventă în folclor.

<sup>8</sup> *J. E. Downey : A Musical experiment*, în *American Journal of Psychology*, 1897, pag. 63.

<sup>9</sup> *Robert Frances : La perception de la musique*, Univ. de Paris, Faculté des Lettres, Paris, 1958.

<sup>10</sup> De pildă, testul a fost aplicat pentru prima dată individual, sub formă de discuție cu subiectul, iar răspunsurile nu au fost notate de către acesta, ci de către anchetator.

<sup>11</sup> În primul caz, subiectul a făcut comparația cu cel mai bun maestru popular al viorii cunoscut de el, iar în cel de al doilea caz referirea s-a datorat unui substrat melodic ușor înrudit între cele două piese, de altfel atît de diferite ca realizări muzicale.

<sup>12</sup> De pildă S-3, 67 ani, afirmă privitor la ex. I, după prima audiere „Ie frumos cîntecu, frumos... Ie cîntec serios. Cel ce a făcut muzica aceasta a făcut-o să înțeleagă și alții, nu numai pentru iel.“ Iar după repetare : „Cred că prin asta și-a descărcat un foc de pe inimă. Așa înțeleg ieu. Altu ar înțelege poate altfel, după cum are focu... Ie o muzică liniștitoare, da care te cam pune pe gînduri.“ *Psih. Folclorului Muzical*, op. cit. pag. 619.

<sup>13</sup> De pildă, ne-au apărut răspunsurile : S. 1. 86 ani (b) „Iera cam agitat. Se gîndește la iubita lui, sau

la prieteni, la părinții lui ?(..) După tonurile pe care le dă, parcă sînt aplecate asupra dragostei. Parcă-s îngîndurate vorbele.“

S. 4 — 61 ani (b) „Asta ie cîntec de-a avut iel ceva pã sufletul lui. Asta ie cîntec cîntat cam cu durere dã inimã (...) A avut iel ceva pã inima lui... așa..., cum sã spun ieu... parc-ar avea iel ceva dã la inima lui... Vezi și după cum merge vocea, chiar dacã nu înțelegi vorba.

S. 5 — 53 ani (b) „Știi ce ieste ? O romanță, Ie foarte frumoasă (Începe sã fredoneze refrenul tangoului „Du-mã birjar“) Auzi ? Exact ca la ăla ie... Cam de jale.“

S. 6 — 51 ani (f) „Am înțeles din prima datã. Ie un cîntec de întristare. La melodia asta ași pune vorbe triste“.

S. 7. — 31 ani (b). „Dacã ar fi sã-i pun vorbe românești, i-ași pune mai multe. Tot cam de dragoste, ...de plăcere“.

S. 8 — 17 ani (f) (rãspuns scris) „Aceastã melodie este o romanță... nu ieste în limba romãnã, dar tot se cunoaște cã aratã un dor și o dorință a cîntãrețului fãcutã cãtre cineva mai ales cãtre ființa lui cea dragã.“

S. 9 — 17 ani (f) (rãspuns scris) Aceastã muzicã îmi place foarte mult. Aratã o cîntare exprimatã foarte frumos și pe înțeles. Aceastã muzicã aratã o romanță“.

S. 10 — 20 ani (f) „...Cîntec de dor (...) A fost mai gînditor (...) Ca la un cîntec de dragoste.“

S. 11 — 70 ani (f) „La asta io ași potrivii așa :

Pîn codruț verde mersiei / Frumoasă carte scrisiei / La bãdiț-o trimisei. / Ca sã vadã și sã creadã / Cît mi-i inima de-ntreagã / Cã mi-i fața ca frunza / Și inima ca slova / Bãdițã de jalea ta / Pe-un poduț de măr merjeam' / De minã ținîndu-ne / Din gurã muștrîndu-ne / Blestemat sã fie locu / Une ne-am jucat noi jocu / Și-m aduc iute-n gînd / Cum zboarã pasãrea-n vînt / Șine cade la-ncisoare / N-are luminã nici soare / Pãi cum n-am avut nici eu / Parte de norocu meu“

S. 12 — 66 ani (f) „Nu-i tocmai veselie. Ca de dragoste, ca de iubire, așa cuvinte i-ași pune.“

S. 13 — 19 ani (f) „I frumos. M-am gîndit c-ar fi un gen de romanță. După minii i-ași puni cuvinte di dragoste. Regrete... Așteptare...“

S. 14 — 19 ani (f) „Ași pune cuvinte despre o înțimplare... Pare sã fie o romanță.“

“ De pildã. S. 9 — 17 ani : „În școalã nu ne-a plăcut muzica. Cînd am terminat școala ne-am închinat cu amîndouã mîinile de iel (prof. de muzicã). Ne punea doar patru și cinci, cã nu știam sã rãspundem la întrebãri“...

Tabelul exemplelor folosite

Nr. crt.	Titlul bucãții	Fragmen- tul și pag.	Execuția	Durata	Tempoul	Caracterul general	Titlul complet	Obser- vații
I	Rapsodia Romãnã (2)	Partea I pg. 1—5	Orchestra Simfonicã	1'55"	Lento Majestos.	Pãtrunzãtor liric cu elemente populare.	2° Rapsodie Romaine Re Majeur Op. 11 Paris, Edit- Enoch & Co.	
II	Idem	Partea III 26—27	„	1'	Vioi	Jucãuș cu elemente de inspirație pop.	Idem	
III	Sonata treia pt. pian și vioarã	24—26	Pian și vioarã	1'	Mișcat	Liric, cu elemente de inspirație pop.	Sonata III pentru pian și vioarã (la minor), Edit. de Stat pt. Liter. și Artã, Buc. 1956.	Înce- pînd de la senza rigore.
IV	Idem	27—28	„	1'50"	Vioi	Caracter de joc popular	Idem	
V	Simfonia de camerã	1—4	12 Instru- mente.	1'50"	Moderato	Liric	Symphonie de cham- bre Op. 33. Ed. Salabert Paris.	
VI	Suita sãteascã nr. 3 Tabl. IV „Piriu sub lunã“	124—127	Oboi, vioarã, pian, flaut, clarinet	1'	piu piano	Liric cu elemente de inspirație pop	Suite Villageoise Re Majeur, IV „Rivière sous la lune“.	
VII	Liedul nr. 1 „Estrene à Anne“ (Dar pentru Ana)	întreg	Voce-pian	3'	Moderato.	Melancolic	Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot, op. 15, Edit. de Stat pt. Lit. și Artã, Buc. 1956	

Tabelul subiecților

Nr. crt.	Numele și prenumele	Vîrsta	Ocupația	Execuția și aptit. artistică	Originea	Data și locul culegerii
0	1	2	3	4	5	6
1	Văcăruș M. Mihai	86	Pensionar C.A.P.	Voce Deosebită	Titești, jud. Vîlcea	15.12.1969 Titești
2	Popescu Ion M.R.	68	Croitor și agricultor C.A.P.	Voce Balalaică. Deosebită	Idem	18.12.1969 Titești
3	Rouă P. Petre	67	Pensionar C.A.P.	Voce. Deosebită	„	16.12.1969 Titești
4	Mărcoiu G. Mihai	61	C.A.P.	Idem	„	Idem
5	Tantana G. Gheorghe	53	Lăutar și C.A.P.	Voce-vioară. Deosebită.	Cucoi-Titești	22.12.1969 Titești
6	Rouă Gheorghița	51	C.A.P.	Voce. Bună.	Titești (Vîlcea)	21.12.1969 Titești
7	Popa I. Mircea	31	C.A.P.	Fluier. F. bună	Titești	23.12.1969 Titești
8	Ghiță Cecilia	17	C.A.P.	Voce bună.	Bratovești (Vîlcea)	20.12.1969 Idem
9	Niță Mioara	17	C.A.P.	Idem Idem	Idem	Idem
10	Marian Maria	20	Asist. Cosmeticiană	Voce f. bună	Dumitra (Alba)	7.7.1970 Dumitra
11	Precup Maria	70	Pensionară C.A.P.	Voce Deosebită	Leșu-Ilvei (Năsăud)	29.11.1970 Leșu-Ilvei
12	Savu Anghelina	66	Pensionară C.A.P.	Voce Deosebită	Bilca (Suceava)	30.9.1971 Bilca
13	Levițki Valeria	19	Învățătoare (Muzică și Gimnast.)	Voce f. bună	Bilca (Suceava)	30.9.1971 Bilca
14	Stoian Mariana	19	Elevă cl. XII	Voce excepțională	Dîmbovicioara (Argeș)	15.5.1973 Dîmbovicioara

## „Hamlet“ de Pascal Bentoiu

de Edgar ELIAN

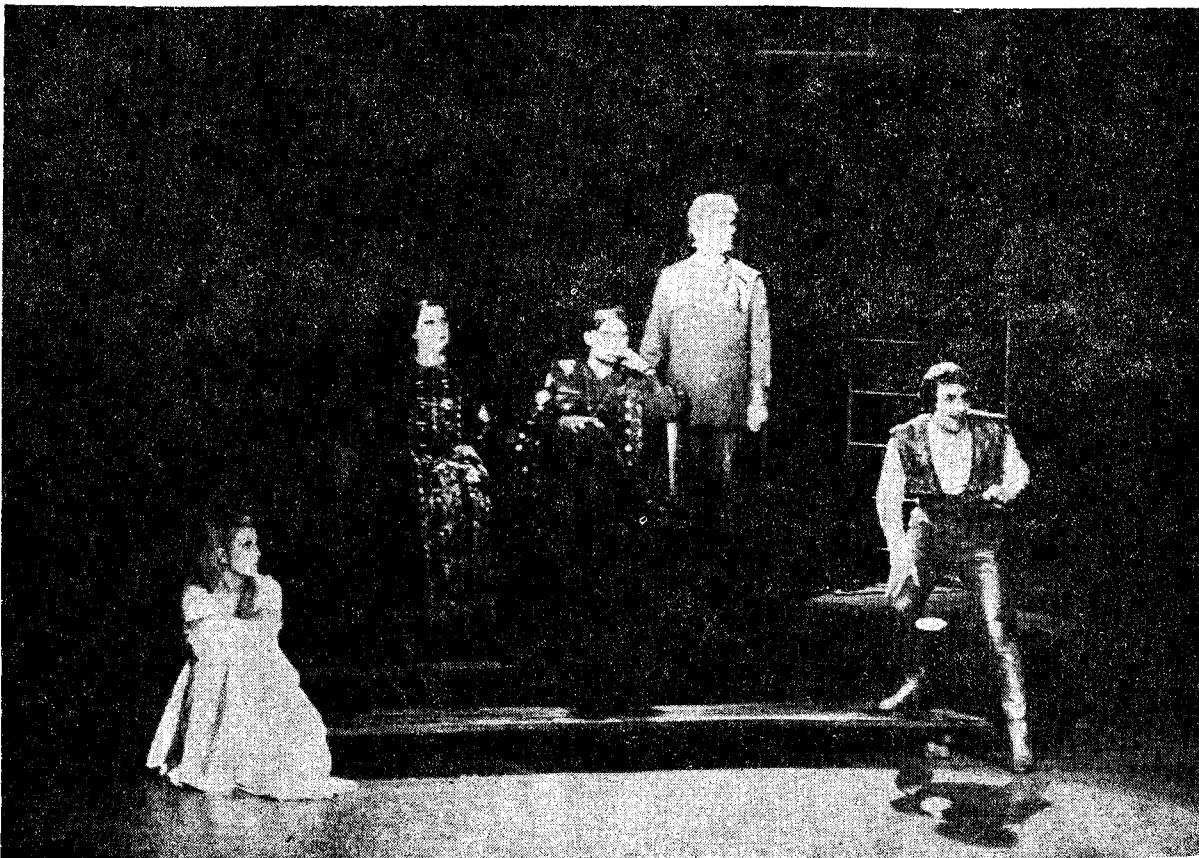
Deschizând stagiunea 1975/1976 cu premiera spectacolului *Hamlet* de Pascal Bentoiu, Opera Română a oferit publicului Capitalei prilejul de a participa la prima versiune scenică românească a lucrării, după ce — cu patru ani mai devreme — Filarmonica „George Enescu“ îi dăduse posibilitatea s-o cunoască sub aspectul ei pur muzical prin prezentarea operei în sala de concert. Răsunetul internațional trezit de această creație a lui Pascal Bentoiu în scurtul răstimp care s-a scurs de la finisarea partiturii (1969)<sup>1)</sup>, precum și Premiul „George Enescu“ acordat (pentru anul 1971) de către Academia R.S.R. în 1974, au confirmat impresia generală, stîrnită la concertul din noiembrie 1971 și exprimată clar în comentariile criticii muzicale românești pe marginea acestei manifestări de prestigiu a Filarmonicii bucureștene, că ne

<sup>1)</sup> Premiul „Guido Valcarenghi“ în Italia (1970), publicarea la editura Suvini-Zerboni din Milano, retransmiterea înregistrării românești (RTV) de către posturile de radio RAI — Italia și BBC — Anglia (1972), înscenarea la Opera Municipală din Marsilia — Franța (1974), urmată de numeroase cronici elogiase apărute în presa franceză, engleză, austriacă etc.

aflăm în fața „unui proiect de creație temerar, realizat într-un chip admirabil“ (Vasile Tomescu), a unei „adinci și vaste meditații asupra destinului, ceea ce o înrudește cu *Oedip*-ul enescian“ (Petre Codreanu), a uneia din „cele mai de seamă lucrări muzicale închinatelor celei mai cunoscute tragedii shakespeareiene“ (Alfred Hoffman), a „rezultatului matur ce poate fi oferit doar de o vastă și neobosită experiență, la care s-a adăugat severitatea responsabilității actului creator“ (Grigore Constantinescu). Dacă la toate aceste aprecieri apărute în presa românească le adăugăm și pe acelea — la fel de entuziaste — publicate în presa internațională (după premiera de la Marsilia din 1974) sub semnăturile unor critici muzicali de renume, putem conchide că în jurul operei *Hamlet* s-a format o opinie unanim favorabilă, pe care spectacolul Operei Române a întărit-o și a amplificat-o.

Care sînt, în esență, meritele lui Pascal Bentoiu, în dubla sa calitate de autor al libretului și al muzicii?

Pornind de la convingerea că un text dramatic oricît de strălucit nu constituie încă un bun libret de operă, decît dacă este adaptat ce-



Moment din scena „teatrului în teatru“.

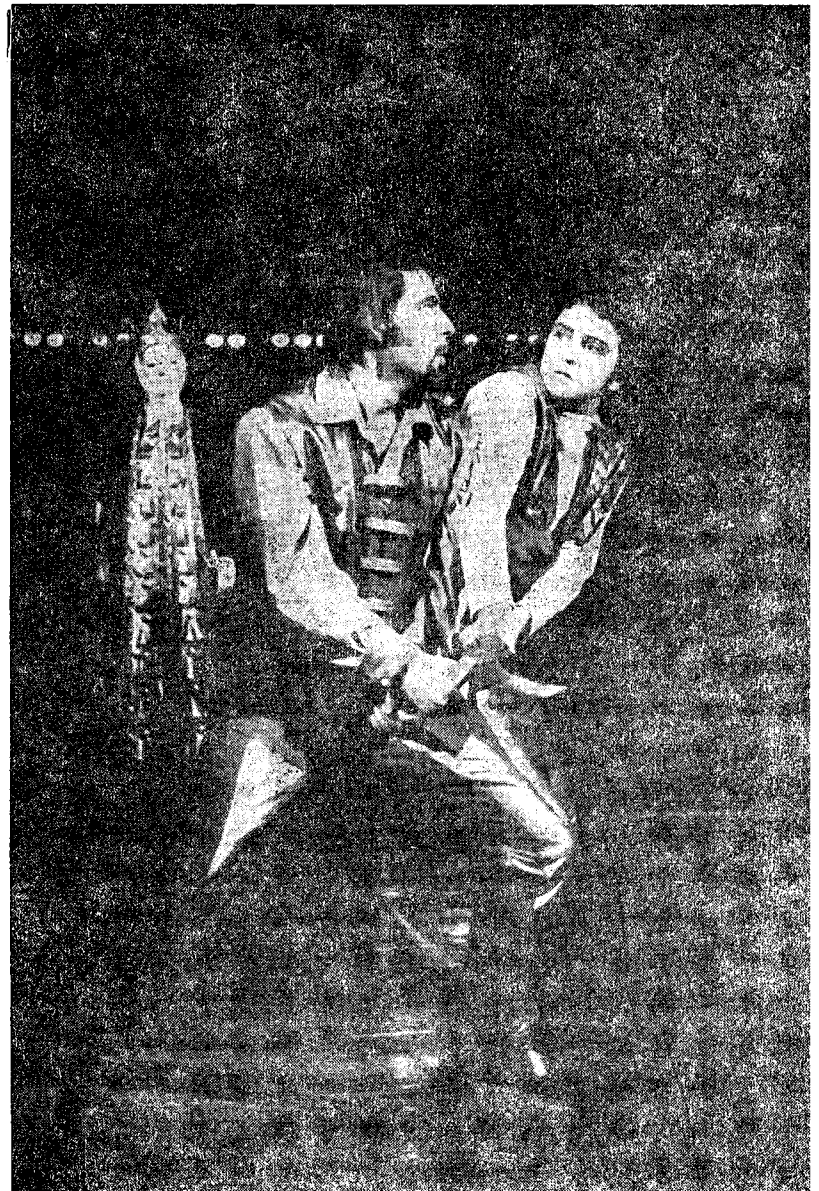




*Ofelia în scena  
nebuliei*

rințelor specifice impuse de creația muzicală, el a regândit drama lui Shakespeare, reducând-o la liniile ei de forță fundamentale. Operațiunea a fost desigur anevoioasă, deoarece a impus renunțarea la tot ce se situa în afara acestor linii: au fost sacrificate scene întregi, au dispărut o seamă de personaje, au fost comprimate și retopite numeroase texte, printre care și cel al vestitului monolog *A fi sau a nu fi*, în timp ce — din considerente de economie a expresiei dramatice — același monolog a fost mutat de la mijlocul piesei (imediat înainte de convorbirea lui Hamlet cu Ofelia, în cursul căreia prințul simulează nebunia) la finele ei (după scena în care regele și Laertes țin planul de răzbunare împotriva lui Hamlet). Remarcabil este faptul că Pascal Bentoiu a reușit să concentreze întreaga tragedie la esență, comprimând cele cinci acte ale piesei originale la numai două, fără a pierde nimic din temele fundamentale, deși prin eliminarea tuturor elementelor legate de detaliile intrucitva exterioare acțiunii și de nuanțarea psihologică sau poetică, ele apar oarecum abstractizate. Pe de altă parte, însă, libretistul a lăsat pe seama compozitorului grija de a reintroduce — prin mijloacele specifice ale muzicii — ceea ce s-a pierdut cu ocazia simplificării textului dramatic. S-ar putea ca reducerea scenei Hamlet — Regina Gertruda la o sumară pantomimă (dificil realizabilă, în condiții artistice satisfăcătoare, de către soliști de operă prea puțin familiarizați cu un asemenea gen) să nu fi fost soluția cea mai fericită, mai ales dacă avem în vedere că aci are loc o înfruntare dramatică de mare intensitate, un moment-cheie al tragediei. Cu această excepție, libretul lui Pascal Bentoiu a pus la dispoziția compozitorului Pascal Bentoiu o bază literară ideală, incluzând

*Moment din duelul Laertes-Hamlet*



întreaga substanță dramatică și ideatică a capodoperei shakespeariene, întregul ei sens etern uman, filtrat prin sensibilitatea unui creator de artă al veacului nostru.

Calitățile muzicii acestei opere au fost pe larg analizate în revista noastră<sup>2)</sup>, astfel încât nu vom mai reveni asupra lor. Vom releva doar că stăpînind toate genurile, manierele, tehnicile și procedeele folosite în creația muzicală a zilelor noastre — inclusiv serialismul, aleatorismul, înregistrările pe bandă magnetică suprapuse execuțiilor „pe viu”, utilizarea

mentale, întregul spectacol nu durează mai mult de două ore, incluzînd și pauza dintre cele două acte. În fine, se cuvine să subliniem grija autorului pentru păstrarea unui judicios echilibru al sonorităților între vocile cîntăreților și orchestră, astfel încît textul cîntat — și implicit conținutul de idei al tragediei — să poată fi urmărit și înțeles de public. Este, în ansamblu, o muzică a epocii noastre, minuțios elaborată pentru a evidenția întreaga bogăție de sensuri a libretului și a-i adăuga încărcătura necesară de forță dramatică și de



*Finalul duelului.*

intensivă a unui vast aparat de instrumente de percuție —, Pascal Bentoiu nu le aplică în mod ostentativ, nu le consideră un scop în sine, ci recurge la ele în măsura în care pot contribui la îmbogățirea funcției dramaturgice și expresive a muzicii. Remarcabilă este de asemenea grija pentru extrema conciziune a limbajului, pe care compozitorul a preluat-o de la libretist: în ciuda adăugării unui prelu-diu pentru cor *a cappella*<sup>3)</sup> — pregătind în chip admirabil atmosfera pentru drama ce va urma — și a existenței unor interludii instru-

fior poetic, o muzică dens concentrată, fără hiatus-uri de inspirație, vădînd deplina maturitate creatoare a lui Pascal Bentoiu și confirmînd capacitatea sa de a aborda în genul operei — după Molière (*Amorul doctor*) și Euripide (*Jertfirea Ifigenei*) — o altă culme a dramaturgiei universale, de care s-a apropiat cu convingerea că este în măsură să-i extragă semnificația filozofică într-o viziune modernă. Temeritatea inițiativei sale i-a fost din plin răsplătită, căci opera *Hamlet* se arată a fi o valoroasă contribuție românească la tezaurul creației pentru scena lirică a veacului XX.

Modernitatea concepției compozitorului-libretist și-a găsit un echivalent deplin în spectacolul montat la Opera Română în regia lui

<sup>2)</sup> A se vedea: *Hamlet* de Pascal Bentoiu, sub semnătura lui Grigore Constantinescu, în revista „Muzica” nr. 3/1974.

<sup>3)</sup> Prezentat pentru întia oară în cadrul spectacolului Operei Române din București.

George Teodorescu și scenografia lui Roland Laub. Pornind de la indicațiile regizorale extrem de detaliate, consemnate de Pascal Bentoiu în libret, George Teodorescu le-a aprofundat și le-a amplificat, renunțând la orice emfază „operistică“, la orice efecte exterioare, în favoarea unui limbaj scenic de o mare sobrietate, mergînd direct și fără ocolișuri la țintă. Există desigur în spectacol o tendință de abstractizare, dar aceasta nu se resimte ca o deficiență a regiei, deoarece ea se află în deplină concordanță cu viziunea libretistului și a compozitorului. Rezultă de aci un spectacol de o remarcabilă unitate de concepție, în care totul se desfășoară plecînd de la aceleași coordonate. Pe această linie se înscriu și decorurile lui Roland Laub, de o extremă simplitate și totuși de o mare forță de sugestie. De fapt, pe scena goală a Operei, vizibilă pînă la zidul de cărămidă din fund, nu apare — ca element decorativ permanent — decît o metaloplastie aurită, sugerînd opulența castelului regal. În rest, se folosesc, după caz, cîteva eșafodaje construite din țevi metalice, fie pentru a plasa pe ele corul, fie pentru a aduce în plină scenă grupuri de proiectoare, a căror lumină îndeplinește funcții dramaturgice din cele mai variate. În general, lumina constituie aci adevăratul decor, uneori redusă la o simplă pată pe chipul lui Hamlet, alteori difuză sau dimpotrivă orbitoare, uneori îndreptată spre interpreți, alteori spre public, astfel încît personajele apar ca niște vagi siluete. Coloritul general neutru al costumelor (negru, gris, cafeniu) contribuie și el la impresia generală urmărită; doar în scena „teatrului în teatru“, actorii piesei poartă costume viu colorate, sugerînd ideea că ei fac parte din altă lume, chemată să aducă o contribuție eficientă la restabilirea adevărului.

Fixarea distribuției a ridicat desigur probleme dificile în fața conducătorilor artistici ai spectacolului. Trebuiau găsiți interpreți care să corespundă — din punct de vedere al naturii glasului — cerințelor partiturii, dar care să posede și aspectul fizic necesar, nemaivorbind de însușirile pur actricești, impuse de roluri de un înalt grad de complexitate. Pentru personajul Hamlet, alegerea a căzut asupra lui Florin Diaconescu, un cîntăreț cu reale posi-

bilități, dar care nu posedă glasul de tenor dramatic, indicat de compozitor și cerut de țesătura muzicală a rolului. În ciuda acestui handicap — la care s-a adăugat și amintirea creației celor mai mari tragedieni ai lumii în personajul „dulcelui prinț“ al Danemarcei — Florin Diaconescu a reușit să realizeze satisfăcător rolul din punct de vedere muzical, străduindu-se totodată să urmeze cît mai fidel indicațiile regizorale. Cu timpul, este de presupus că va cîștiga în degajare și în prestanță. Silvia Voinea s-a apropiat și ea de implicațiile dramatice ale rolului Ofeliei, rezolvînd cu precizie latura vocală a partiturii. Excelent, sub toate raporturile, ne-a apărut Gheorghe Crăsnaru în rolul Regelui: voce amplă, generoasă, dicțiune clară, joc scenic sugestiv. O creație de frumoasă ținută a fost și aceea a Iuliei Buciuceanu — Regina, în timp ce Nicolae Constantinescu s-a impus prin hotărîrea virilă cu care a întruchipat rolul Laertes. Impresii pozitive a trezit realizarea cuplului Maria Nistor-Slătinaru (Regina actriță) și Ion Stoian (Regele actor) în scena de „teatru în teatru“. Ceea ce a obținut Octav Enigărescu în cele două scurte apariții ale personajului Osrick merită o evidențiere cu totul specială; posedînd intuiție scenică și un deosebit talent actoricesc, el a reușit să contureze un „tip“ din cîteva pîruete și fluturări de pălărie.

Dacă echipa de cîntăreți s-a impus prin seriozitatea și simțul de răspundere cu care au abordat marile roluri shakespeariene în viziunea lui Pascal Bentoiu și a lui George Teodorescu, dacă corul (pregătit de Stelian Olariu) s-a situat la înălțimea reputației cucerite în anii de cînd se află sub îndrumarea acestui remarcabil maestru și pedagog, orchestra nu s-a lăsat nici ea mai prejos, oferindu-ne satisfacția unei execuții fără cusur, sub conducerea dirijorului Paul Popescu, mai concentrat și mai precis în indicații ca oricînd.

În ansamblu, un succes de mare prestigiu al colectivului primei noastre scene lirice, o afirmare puternică a școlii componistice românești în domeniul operei, o realizare căreia îi urăm o carieră cît mai strălucită, în țară și în străinătate.

## „Passacaglia pentru pian” de Sigismund Toduță

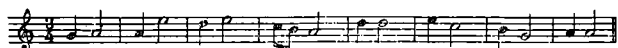
de Rodica OANĂ-POP

În cadrul bogatei creații a compozitorului Sigismund Toduță, muzica instrumentală pianistică cuprinzând opus-urile : *Concertul pentru pian și orchestră* (1943), *Passacaglia* (1943)<sup>1)</sup>, *Trei schițe pentru pian* (1944), *Sonatina* (1951), *Suita de cîntece și dansuri românești* (1951), *Threnia* (1973) și *Trei piese pentru pian* (*Preludiu, Coral, Toccata*, 1974) deține un loc important. Fiecare dintre menționatele lucrări afirmă alte fațete ale stilului propriu al compozitorului.

Dacă *Concertul* se înscrie printre primele sale compoziții de anvergură, evidențiind tendința spre un bogat colorit armonic și orchestral, *Passacaglia* apare ca o lucrare în care expresia poetică se îmbină cu virtuozitatea instrumentală și care, ca și cunoscutul *Concert pentru orchestră de coarde* (1951) „demonstrează vitalitatea și maleabilitatea materialului tematic autohton, aruncînd totodată o punte înspre marile valori ale creației universale”.<sup>2)</sup> Cele *Trei schițe*, reclamînd o pianistică transcendentă, se circumscriu în zona sonorităților modal-impresioniste, în timp ce *Sonatina* este o creație devenită clasică în literatura noastră muzicală datorită echilibrului perfect între lirismul cantabil al temelor și claritatea construcției arhitectonice. *Suita de cîntece și dansuri românești* ni-l relevă, o dată în plus, pe compozitor ca un profund cunoscător al folclorului nostru muzical, dotat cu un fin spirit de discernămint în selecționarea celor mai expresive piese ale repertoriului popular, ori de cîte ori face apel la această sursă de inestimabilă valoare, pentru ca din *Threnia* și *Trei piese* să transpară nu numai adaptarea noilor cuceriri ale muzicii universale la o personală viziune creatoare, ci și acele proprietăți artistice autentice autohtone ce le încadrează în contextul inimitabil al muzicii românești.

★

Înainte de a intra în procesul de investigare a *Passacagliei pentru pian* de Sigismund Toduță se impune clarificarea unei probleme și anume : tema acestei passacagliei



<sup>1)</sup> Tipărită la Ed. Moravetz, Timișoara, 1943 și ESPLA, București, 1956.

<sup>2)</sup> cf. Herman. Vasile : *Profiluri muzicale. Sigismund Toduță*, în rev „Muzica”, București, nr. 6/1965.

este plăsmuită de autor, constituie un citat folcloric, sau reprezintă o formă stilizată de intonații populare ?

Orizontul informativ în domeniul folclorului este deosebit de vast. Din sursele care puteau prefigura tema *Passacagliei* rețin atenția noastră două melodii populare culese de Sabin V. Drăgoi : nr. 285 și nr. 296 din volumul *303 Colinde*<sup>3)</sup>. Deși provin din arii geografice diferite — melodia nr. 285 a fost culeasă în comuna Marcoș, iar melodia 296 în comuna Tușin, — *incipitul* ambelor melodii, precum și *cursus-ul* lor permit identificarea reperelor propuse de tema *Passacagliei* :

În acest caz am putea vorbi de un *Reduktionstechnik*<sup>4)</sup>, de esențializare prin *Urinie*, sau de „diminuarea” unor melodii date. *Inci-pit-ul*, *cursus-ul*, precum și formula cadencială nu exclud această prezumție.

Ni se par ceva mai strîns corelate și, într-un anumit sens, quasi identice, trăsăturile intonaționale ale temei de *Passacaglia* cu alte două melodii populare : prima identificată în culegerea lui George Breazul<sup>5)</sup>, iar cealaltă pro-

<sup>3)</sup> Sabin V. Drăgoi : *303 Colinde cu text și melodie*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1930, p. 252, 259.

<sup>4)</sup> Schenker, Heinrich : *Das Meisterwerk in der Musik*, München, 1929, apud Sigismund Toduță : *Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach*, vol. II, Ed. Muzicală, București, 1973, p. 538.

<sup>5)</sup> George Breazul : *Colinde*, Colecția „Cartea Satului”, București, Ed. Fundației culturale, 1935, p. 281.

venită din culegerea lui Gheorghe Cucu <sup>6)</sup> :

GEORGE BREAZU: Colinda nr. 194



Osatura celor trei melodii este aproape identică. Se pare că din melodia nr. 194, autorul *Passacagliei* a reținut structura *iambică*, aceasta corespunzând, de altminteri, cu fundalul ritmic general al melodiei nr. 111. Iar în opțiunea sa pentru această temă de *Passacaglia* spre a contura o osatură melodică schematică, obliterează ritmul ornat din măsurile 7—8 ale melodiei nr. 111.

Aderarea autorului la ritmul *iambic* generalizat, îl apropie de nemuritorul model al *Passacagliei în do minor pentru orgă* de J. S. Bach <sup>7)</sup> :

J.S. BACH: Passacaglia pentru orgă în do minor



SIGISMUND TODUȚĂ: Passacaglia pentru pian



Astfel, prin renunțarea la structura metroritmică de  $\frac{5}{4}$  promovată de melodia nr. 194 — cuceritoare prin originalitatea ei — autorul a lăsat să precumpănească un alt impuls, cel al tradiției, care așează *Passacaglia* (cu veche obârșie de dans) în metrul ternar.

Melodiile nr. 194 și nr. 111 debutează cu secunda mare: *re — mi*, urmată de un salt de cvartă, în timp ce melodiile nr. 285 și nr. 296 promovează, după o *ribattuta*: *sol — sol*, un salt de cvintă perfectă. Din cele două variante, autorul *Passacagliei* o plăsmuiește pe cea de a treia: *incipit-ul* de secundă, urmat de saltul de cvintă. S-a ajuns, credem, la această soluție în urma sugestiilor venite din antica melopee de origine ebraică-greacă-romană, păstrată în *cantus planus* medieval. Arhetipul structurii melodice sus — menționate supravie-

<sup>6)</sup> Gheorghe Cucu: 200 Colinde populare. Ed. Soc. comp. rom., București 1936, p. 140.

<sup>7)</sup> Organizarea ritmică similară abundă în literatura muzicală. Vezi de pildă: W. Byrd (*Malts come downe*), G. Muffat (*Passacaglia în sol*), G. Frescobaldi (*Passacaglia în re*), D. Buxtehude (*Passacaglia în la*). J. Ph. Krieger (*Chacona în sol*) etc.

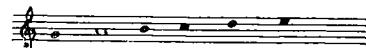
țuiește sub nenumărate aspecte variate <sup>8)</sup>, ca de exemplu :



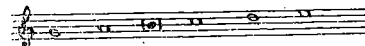
De subliniat că autorul temei de *Passacaglia* păstrează acest *intonatio*: *do—re (re)—la—si bemol (sol) — la*, asemeni unui tipar intonațional caracteristic care supraviețuiește în folclorul muzical românesc, mărturie a unei străvechi obârșii și a unei multisekulare corespondențe culturale cu marea familie a omofoniilor medievale și antice.

Se configurează astfel o temă de *Passacaglia* în care impulsul melodiei populare dănuiește prin *centonizare*, acordind un relief tiparului intonațional străvechi, supus, în același timp, unui proces de *Reduktionstechnik*, concomitent cu acceptarea unei structuri metroritmice ternare, solicitată de argumente estetico-istorice.

Prin derularea elementelor componente ale temei se formează o scară melodică modal-diatonică defectivă (prin obliterarea treptei a VI-a) cu *finalis-ul la* :



Cadența melodică imperfectă pe treapta I-a (măsura 4), precum și cadența melodică perfectă pe aceeași treaptă (măsura 8) imprimă temei o structură de simetrie ( $4 + 4 = 8$  măsuri). În primul segment al temei apar latențele unei pentatonii anhemitonice, unde nota *si* are rolul unui *pîen* :



Cel de-al doilea segment, prin sublinierea organică a notei *si* afirmă caracterul *eolic* (defectiv) cu *finalis-ul la* :



Structura temei aliniază, astfel, o simetrie care cuprinde două fraze melodice:  $4 + 4$  măsuri. Inițiat cu subtonul *sol* al modului, desenul se lansează spre vârful melodic — *clîmax (mi)*, spre a se apropia, din nou, de *la*, schițând o

<sup>8)</sup> Vezi: *Liber usualis — Missae et officii cum Cantu Gregoriano*, Copyright 1953 by Desclée, Tournai. p. 357, 1717, 356, 1712.

organizare de pentatonie anhemitonică. După cadența medie pe *la* urmează mișcarea inversă a deschiderii temeii : de la *mi* spre *sol*, prin simetrizarea salturilor de legătură asigurându-se echilibrul interior al formulei cadențiale finale. E nu numai evidentă, dar și impresionantă perfecțiunea acestui mers melodic, subliniind inflexiuni intervalice statornicite de veacuri în melosul popular românesc !<sup>9)</sup>

În cuprinsul celor opt măsuri ale temeii se afirmă o structură ritmică monocelulară, *iambică*. În evoluția ei, celula investește cinci ipostaze melodice diferite :

— două sunete de aceeași înălțime (măsurile 5, 8)

— două sunete la interval de secundă mare ascendentă (măsurile 1, 3)

— două sunete la interval de terță mică descendentă (măsura 4)

— două sunete la interval de terță mare descendentă (măsurile 6, 7)

— două sunete la interval de cvintă perfectă ascendentă (măsura 2).

### Expunerea tematică (segmentul I)

Tema, de origine vocală, prin transplantarea ei pentru claviatură, va fi investită cu noi dimensiuni expresive, se va îmbogăți cu noi rezonanțe poetice, proprii instrumentului. În expunerea ei, tema își păstrează structura vocală monodică inițială. Îmbogățirea sonorității prin mixturi (8va + 16ma), îi conferă o plasticitate subliniată. Urmind planul unei legități de bază a formei de *passacaglia*, potrivit căreia în cadrul variațiunilor tema rămîne în „cîmpul vizibil“ al discursului<sup>10)</sup>, în *Passacaglia* de

<sup>9)</sup> De relevant și „micro-simetria“ cuprinsă în cadrul măsurilor 5—8, unde formula melodică : *re — re — mi — do* este continuată cu formula : *si — sol — la — la* (recurența în oglindă și transpusă).

<sup>10)</sup> *Passacaglia*, ca și *Ciaccona*, *Ground-ul*, *Follia*, face parte din categoria formelor variaționale polifonice. Apărută în literatura muzicală a secolului XVII, *Passacaglia* poate constitui parte integrantă a unei *Suite*, se poate îngemăna cu *Preludiul*, *Fuga* etc., poate fi incorporată în lucrări de amploare ca *Opera*, *Oratoriul*, *Baletul*, sau poate exista ca piesă instrumentală de sine stătătoare. Nu aparține studiului nostru sublinierea corelațiilor și diferențelor existente între *Passacaglia* și *Ciaccona* sau între *Passacaglia* și celelalte amintite forme variaționale polifonice. O amplă și exhaustivă orientare oferă în această privință : Riemann, H. : *Grosse Kompositionslehre*, B. II, Berlin, 1903, p. 413 ; Riemann H. : *Musiklexikon*, B. VI, Mainz, 1967, p. 709 ; Seeger, H. : *Musiklexikon*, B. II, Leipzig, 1966, p. 271 ; Keller, H. : *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig, 1948, p. 83 ; *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, B. X, Kassel, 1962, p. 868—877 ; Erpf, H. : *Form und Struktur in der Musik*, Mainz, 1967, p. 53 ; Nelson, R. U. : *The Technique of Variation*, University of California, Berkeley and Los Angeles, 1949.

Sigismund Toduță, modificările care survin pe parcursul celor douăsprezece variațiuni nu împing procesul de metamorfozare pînă la dezagregarea aspectului structural original al temeii. Constituind fundamentul unei desfășurări neîntrerupte și unitare, tema, devenită *idee ostinată*, aduce, aproape cu fiecare revenire, noi transformări generate de dinamica parametrilor : melodie, ritm, armonie, polifonie, intensitate, culoare și, nu în ultimul rînd, agogică.

### Variațiunea I (segmentul II)

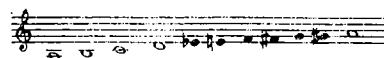
De la expunerea omofonă a temeii se procedează la o primă treaptă de gradație, prin sincronizarea a două voci : *bicinia*. Discantul păstrează registrul inițialei expunerii tematice. Prin articulare și frazare își schimbă însă originala semnificație : din *iamb* se transformă în *troheu*, creînd un prim conflict metro-ritmic. Conflictul metro-ritmic este și mai subliniat prin apariția contrasubiectului care învâluie tema prin mișcarea ritmică uniformă a optimilor :



și instalează o organizare asimetrică față de pulsațiile ictusului ritmic tematic, o organizare conflictuală de poliritmie, cu noi corelații de *thesis-arsis* :



Canavaua structurii modale eolice *la*, se îmbogățește treptat cu noi elemente intonaționale, prin *crome*, introduse de treptele mobile V, VI, VII :



Din corelația celor două voci se generează disonanțe specifice, printre care menționăm nonele paralele (măsurile 6—7), ca și *perifras-tica* melodică<sup>11)</sup> (măsura 8) cu rezolvarea disonanței odată cu articularea formulei ritmice. Segmentul se încheie prin cadența pe treapta I, precedată de treapta IV a modului, subliniind o corelație cadențială *dorică* :



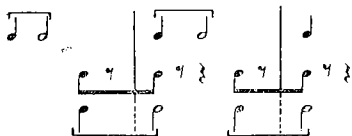
<sup>11)</sup> Cunoscută în vechile tratate sub denumirea de „cambiata“.

Planul dinamic în treptată creștere se îndreaptă spre noi sublinieri intensive.

### Variațiunea II (segmentul III)

Tema stăruie în discant în accepțiunea ritmică *iambică* originală, păstrînd, în același timp, și registrul nemodificat din primele două aliniate. Noul se petrece în „subsol“, care se afirmă pe mai multe planuri.

Se afirmă ca o pulsație statornică, succesiunea a două ritmuri *iambice*, acuplate într-un ritm complementar : ritmului *iambic* din temă i se „contrapune“ în straturile inferioare un alt *iamb*, inițiat pe timpul al treilea al fiecărei măsuri, generînd un canon ritmic :



Canonul ritmic propulsează o succesiune de expresii armonice (*triade*) : disonante de septimă, nonă și undecimă. Se acordă un relief acordurilor de septimă de tipul :

- si — re — la (măsura 2)
- si bemol — re — la bemol (măsura 9)
- sol — si — fa — mi (măsura 6)
- sol — si bemol — mi — do (măsura 6)

Expresiile armonice disonante acuză stările de răsturnare (cu excepția debutului și încheierii, efectuate prin *la* : I<sup>7-8</sup>).

În corelația expresiilor armonice, cele trei voci constitutive ale acordurilor evoluează după ipostazele caracteristice menționate cu prilejul analizei temei, dominate de intervalele diastematice de secunde mici și mari, care urmează „linearitatea“ lor.

Cele trei voci care formează coloanele sonore verticale parcurg o traiectorie cromatizată prin care procesul de *colorare* a modului *eolic* diatonic inițial (început în cadrul variațiunii I) se repercutează virtualmente asupra tuturor treptelor :



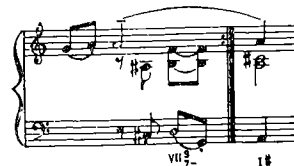
Asistăm, deci, la simbioza celor două planuri contrastante : discantul — diatonic, armonia — cromatică. Întreținut de elementul cromatic, contextul armonic, asociat cu pulsațiile ritmice canonice, vehiculează un început de tensiune, subliniat și prin creșterea intensivă (*mf*) și de gradația treptată a mișcării (un poco più mosso).

Variațiunea III (segmentul IV) se impune ca o continuare și o gradație a variațiunii prece-

dente.<sup>12)</sup> Tema încredințată și de data aceasta discantului, prin generalizarea formulei ritmice variate a *iambulului* (decupată din expunerea inițială, măsura 4), imprimă aliniatului un grad sporit de reverberație. Substratul armonic construit, de asemenea, la trei voci, duce mai departe dialogul celor două planuri inițiate în variațiunea II, realizează un ritm complementar extins asupra părților de timpi :



și afirmă o tendință de imitație melodică a discantului. Agregatele armonice, în continuă fluctuație cromatică, imprimă un singur reper pentru afirmarea cadrului modal *eolic* prin cadență :



Gradația mișcării (ancora più mosso), asociată cu o treptată subliniere intensivă (*poco f*) imprimă elan mersului evolutiv al discursului.

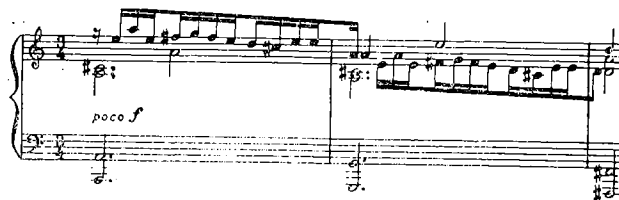
### Variațiunea IV (segmentul V)

Curba ascendentă a discursului ajunge la o primă culminație în cadrul acestui segment. La realizarea ei converg trei elemente principal contrastante, sudate într-o simbioză polifonică :

a) tema își reia forma inițială melodico-ritmică și dobîndește, în contextul variațiunii, primordialitatea unui conductus, asociat cu

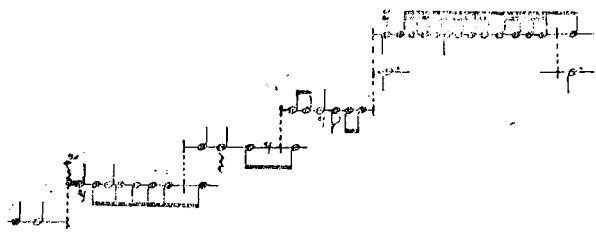
b) un contrasubieci cu structură melodico-ritmică concisă și elastică. Organizarea modală *mixolidică*, intonația melodică și ritmul sprințar constituit din șaisprezecimi, învăluie *conductus*-ul ;

c) ambele idei sînt așezate pe curba largă, dependentă trasată de bas. Sinteza polifonică a celor trei planuri :

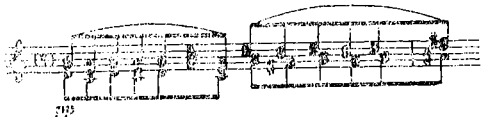


<sup>12)</sup> Procedeul îngemănării, a două variațiuni prin corelații sau identități melodice, ritmice, armonice — chemat să construiască un mare arc cu noi însușiri morfologice și expresive — a fost frecvent uzitat de maestrul Barocului. Buxtehude, Händel și Bach fac apel adesea la acest principiu constructiv. (Vezi : J. S. Bach : *Passacaglia pentru orgă în do minor*, variațiunile I—II, *Ciaccona pentru violină solo* din *Sonata nr. 4 în re*, măsurile 1—4, 5—8, 9—12. 13—16 etc.).

și avîntul ritmic, împlinite cu expresivitatea armonică modală, marchează punctul *climax* parcurs de primul aliniat al discursului (tema — variațiunea IV) :



Variațiunea V (segmentul VI) inaugurează un moment improvizatoric clădit pe ritmul împrumutat din segmentul II :

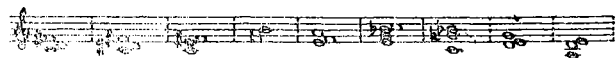


Succesiuni acordice private de fundamentale schițează un fundal vag, cu aderențe tangențiale la modul *la*. Oscilațiile agogice se sustrag organizării temporale severe și caută o dimensiune a „așteptării” (măsurile 5—8). Pe acest decor apare basul cu un fundal ritmic *trohaic* și, implicit, cu intenția de organizare poliritmică a textului muzical. Dinamica menținută pe tot parcursul segmentului în *pp* contribuie la trimiteri de nuanță subtilă.

Morfologia simetrică de 8 + 8 măsuri reinstalează procedeul sesizat în cadrul variațiunilor II și III, pe fundalul ritmic-armonic comun.

Variațiunea VI (segmentul VII) se situează în spațiul mioritic.

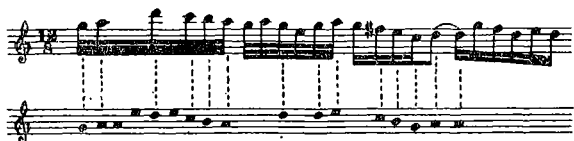
Elemente armonice arhaizante, constituite din succesiuni de tricordii :



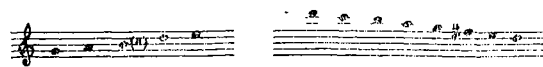
servește drept fundal pentru tema din alto.

Reluarea repetată a *incipit*-ului tematic coincide cu organizarea morfologică : 2 (+ 2) + 2|2 + 2 :|

Odată cu rostirea monotonă a temei și a *Gesang-urilor* primitive încadrate în metrul ternar original ( $\frac{3}{4}$ ), apare în registrul supra-acut o scurtă melopee. Turnura melodică a acestui crîmpei de „vers doinit” acuză o apropiere subliniată de structura temei :



Se desprinde, concomitent, latența unei organizări de pentatonie anhemitonă (unde nota *do* are funcția unui *pien*), în simbioză cu modul *mixolidic* descendent<sup>13)</sup> :

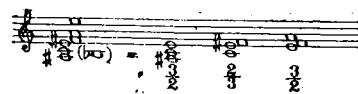


Prin organizarea acestei „aulodii” în metrul de  $\frac{12}{8}$  se asigură o mai largă arcurire improvizatorică, unde singura subliniere intensivă îi revine ictusului sincopic. Sincronizarea celor trei planuri generează o polimetrică cu profil și fizionomie calcidoscopice :



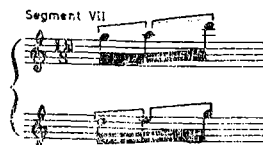
Variațiunea VII (segmentul VIII)

Improvizatiia orizontală melodică din aliniatul anterior se oprește pentru moment și cedează locul unei succesiuni de elemente statice verticale de contrast, unde coloane sonore, asemenea unor blocuri, se succed alunecînd prin trepte cromatice descendente. Organizarea blocurilor — suprapuneri de trei structuri verticale de terță, respectiv de secundă și terță<sup>14)</sup> :



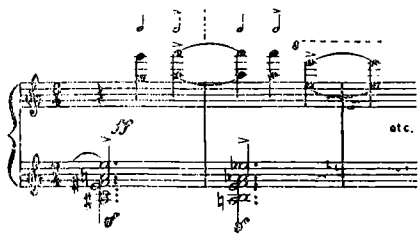
se impune cu monumentalitatea unor etajări statice-hieratice. Spațiul dintre coloane se acoperă cu elemente de natură melodică și chiar cu însăși tema proiectată într-o organizare polimetrică latentă, investită, concomitent, cu o subliniere dinamică încordată (*ff*) :

<sup>13)</sup>. „Aulodia”, dincolo de proprietățile ei ritmico-metriche subliniate, oglindește, în același timp, elasticitatea temei, susceptibilă de amplificări și dinamizări intervalice, purtătoare de nuanțe variate de expresii, ca de pildă :



<sup>14)</sup>. Aceste expresii armonice, în starea lor directă pot fi interpretate ca septimacorduri biterțiale, cu cvinta alterată coborîtor.



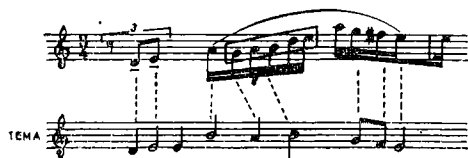


### Variațiunea VIII (segmentul IX)

Se reia firul improvizației. Coloanele sonore care au format pilonii aliniatelor precedente (segmentele VII și VIII) devin acum axa centrală, în accepțiunea unei noi permutații structurale simetrice (secunda se află încadrată de două terțe mari, respectiv cvartă micșorată: *do — mi + fa diez — si bemol*). Dinamizată prin reverberația constantă a figurației de șaisprezecimi :



axa își urmează mersul motoric ireversibil ( $\frac{12}{8}$ ). Deasupra și dedesubtul ei se desfășoară un dialog improvizatoric de cea mai înaltă tensiune. Pe de-o parte basul, în registrul grav, rostește cu o excepțională amploare (*ff*, molto pesante), tema ( $\frac{3}{4}$ ) descompusă în fragmente silabice (în noua-i albie tonală: *mi eolic*). Pe de altă parte, în momentul cezurilor silabice ale basului apare răspunsul *discantului* care schițează forma precipitată a temei în tipare rapsodico-improvizatorice <sup>15)</sup> :



Exuberanța desenelor ritmice e sprijinită de valori intensive, precum și de o scară deosebit de bogată de accesorii improvizatorice ca : articulația, frazarea, agogica etc. :



<sup>15)</sup> Din inventarul variat al tiparelor ritmice fac parte toate diviziunile neregulate cum sînt : trioletele, cvintoletele, sextoletele, septoletele de optimi și de șaisprezecimi.

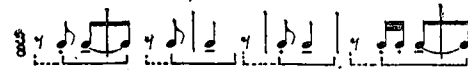
Variațiunea încheie partea mediană improvizatorică, condusă pînă la limitele unei tensiuni explozive (*ff* possibile).

Variațiunea IX (segmentul X) prefigurează caracterul concludiv al lucrării. Mișcarea generală precipitată a variațiunilor IX—XII, aspectele quasi obliterate ale temei, precum și apelul făcut la o proiectare instrumentală printr-o tehnică transcendentă subliniază caracterul perorației finale.

Din momentul de mare crispăre armonică și intensivă de la sfîrșitul aliniatului precedent, se desprinde o figurație motivică ostinată a basului care inaugurează noul aliniat concludiv :



Avîntul mișcării (*assai muovendo*) așezat în metrul de  $\frac{8}{8}$  trasează un fundal cu desfășurare vioaie. În cadrul măsurii de  $\frac{8}{8}$ , formula *iambică* a temei este supusă la o întîrziere — „ricosare” — constantă cu cîte un timp :

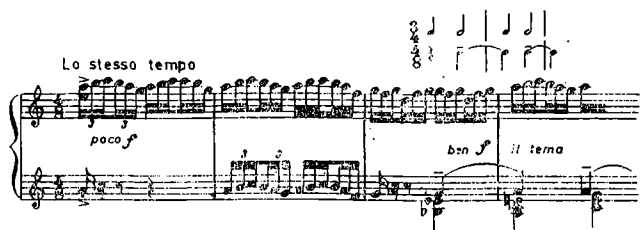


și dispusă să se transforme într-o organizare *anapestică* (latentă). Această nouă structură ritmică inedită, încadrată în metrul ternar, suprapusă basului ostinat cu pulsațiile lui contrastante inclavate în metrul de  $\frac{8}{8}$ , dă naștere la o vivacitate poliritmică și polimetrică remarcabilă :

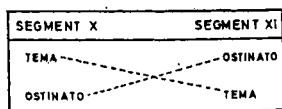


### Variațiunea X (segmentul XI)

Ideea ostinată încadrată în metrul de  $\frac{4}{8}$ , subliniată prin mixturi de octavă, formează puntea de trecere spre noul segment. Înrudirea celor două segmente (X—XI) este evidentă. Ideea de ostinato trece acum la discant, iar tema apare la alto, însoțită de noi argumente armonice, într-o desfășurare izocronă. Odată cu metrul binar ( ), *iambul* inițial apare acum sub forma de *spondeu*, spre a sublinia, o dată în plus, caracterul avîntat al segmentului :



În baza ritmului ostinat comun se afirmă și de data aceasta îngemănarea a două segmente (X—XI), concomitent cu sublinierea unei construcții de natură polifonică în contrapunct dublu :



### Variațiunea XI (segmentul XII)

Reașezat în metrul inițial de  $\frac{3}{4}$  segmentul imprimă un elan frazei concluzive (*con anima*). Modificările aduse temei promovează o ultimă subliniere a valorilor melodico-ritmice prin repetarea silabică în registre contrastante a osaturii tematice în „diminutio“ :



Datorită repetărilor silabice, tema este supusă, implicit, unei variațiuni ritmice, transformându-se din originală organizare iambică în cite trei *pirici* și un *molos* :

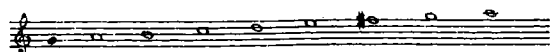


Schimbările de registru stăruie pe fiecare timp al măsurilor, într-o pulsație izocronă continuă. Fluctuația substratului armonic (situată în orbita modului *eolic la*), mult simplificată (cu excepția măsurilor 4 și 8), coincide cu fiecare ictus metric nou.

### Variațiunea XII (segment XIII)

Pe fundalul caracteristic al structurii ritmice (*piric*), variațiunea XI se îngemănează cu variațiunea XII. Așezată pe o pedală a *finalis*-ului *la*, variațiunea XII câștigă o amploare și densitate subliniată, la care contribuie și progresia (în mixturi de octavă) a celor două planuri în desfășurare izocronă.

Organizarea modală conturează mai întâi o scară cu evoluție ascendentă — expansivă (măsurile 1—4) articulând un *doric* și apoi o a doua, depresivă (măsurile 5—8), mai colorată datorită intervenției treptelor mobile, pledînd pentru același *doric* :



Periodul simetric (8 măsuri) se repetă. O ultimă gradație dinamică (piu *ff*) înscrie o treaptă intensivă în repetarea primei fraze (măsurile 9—12), în timp ce fraza concluzivă (măsurile 16—19) subliniază *climax*-ul melodic și armonic prin stăruitoarea afirmare a treptei napolitane (*si bemol*). Morfologia segmentului XII se amplifică astfel :

$$4 + 4 + 4 + 4$$

a a<sub>1</sub> a a<sub>1</sub> var.

prelungind și valoarea temporală a perorației finale.

Dezlegarea tensiunii prelungită a pedalei (8 + 8 = 16 măsuri) se conexează cu o scurtă *coda*, unde, pe fundalul unei cadențe plagale, ritmul *piric* rostește ultimele silabe, într-o atmosferă cu accente apoteotice.

★

*Passacaglia pentru pian* de Sigismund Toduță — prima piesă din literatura muzicală românească concepută în acest gen — se constituie asemeni unui monument impresionant nu numai prin grandoarea și frumusețea lui, ci și prin unitatea-i profundă, lăuntrică, „ostinată“. Pentru a sublinia această trăsătură fundamentală sistematizăm observațiile noastre :

1. întreaga construcție a lucrării se bazează pe o temă „ostinată“.

2. arhitectura opus-ului cuprinde trei blocuri mari :

- polifonic-constructiv
- improvizatoric-agogic
- polifonic-constructiv

3. fiecare segment evidențiază unul sau mai multe elemente conceptuale constante,<sup>16)</sup>

4. diferitele segmente acuză elemente conceptuale comune<sup>17)</sup>,

5. limbajul muzical oglindește, cu consecvență, un spirit și o modalitate de gândire polifonică, afirmată cu precădere în segmentele II, VI, X, XI.

6. simbioza conceptului polifonic cu cel armonic creează dimensiuni variate care oscilează între : liniarism, armonie polifonică, polifonie de armonii, liniarism armonic,

7. se afirmă un concept evoluat al polifoniei și armoniei modale izvorite din ethosul cîntecului popular românesc.

Lucrarea solicită din partea interpretului nu numai bogate resurse tehnico-expressive, dar și

---

<sup>16)</sup> Precumpănitoare sînt: ritmul *iambic* (segmentul I), ritmul *trohaic* (segmentul II), mersul consecvent cromatic al basului precum și ostinato-ul ritmic al substratului armonic (segmentul III), ritmul ostinato al dialogului temă-sucesiune acordică (segmentul IV), motivul ostinat (segmentul V), dialogul constant între celulele temei și forma ei evoluată (segmentul IX), trioletul ostinat (segmentele X, XI), procesul diminuției (segmentele XII, XIII).

<sup>17)</sup> Unele structuri verticale generate de tema *Passacagliai*: secunda urmată de un interval în aceeași direcție, secunda-terța, secunda-cvarta, secunda-cvinta (segmentele VII, X), noile structuri simetrice (generate de cele mai sus enumerate), combinații simultane (segmentele VIII, IX).

stăpînirea deplină a tuturor aspectelor legate de construcția și morfologia țesăturii muzicale. Mai presus de factorul tehnic, interpretul va pătrunde în climatul poetic și în lumea bogată a fondului emoțional, inseparabil conexasă nu numai de ethosul inițial al temei — legată prin nenumărate fire de milenară tradiție culturală, de zestrea spirituală arhaică — ci și de multiplele-i aspecte prin care tema — *microcosmos*, desfășurîndu-și latențele poetico-muzicale, a dobîndit proporțiile unui *macrocosmos*.

Se impun cu precădere: reliefaarea temei („con rilievo il tema“), conturarea clară a diferitelor voci ce intră în canavaua planurilor sonore, dozarea dimensiunilor dinamice și agogice, de la momentele calme, diferențiate și ele („semplice“, „molto sereno“, „tranquillo“, „come un soffio“), la cele arcuite într-o tensiune cu gamă bogată de expresii și nuanțe a valorilor temporale („un poco più mosso“, „con slancio“, „assai muovendo“, „con anima“), asociate de diferențierea tușeului pentru crearea unei palete de *croma* pianistică ce evoluează de la sunetul „alb“, în pp de o filtrare profund interiorizată, pînă la acordurile în ff și „fff possibile“ de dimensiuni ample, orchestrale.

Reprezentînd una din cele mai grandioase, inspirate și „elaborate“ creații ale literaturii pianistice, *Passacaglia* de Sigismund Toduță și-a cucerit o binemeritată și durabilă notorietate.

## La centenarul nașterii lui Paul Richter

de Wilhelm BERGER

O aniversare de importanță celei la care luăm parte pune în lumină figura proeminentă a unui muzician complex, înzestrat cu calități de compozitor, dirijor, pianist și de organizator entuziast în ale vieții muzicale.

Numele muzicianului Paul Richter se înscrie în anele culturii muzicale românești din prima jumătate a secolului XX, iar semnificațiile creațiilor sale se află acum în plină cercetare și înțelegere.

Această imagine se integrează firesc în ansamblul evenimentelor și fenomenelor artistice care formează laolaltă lumea muzicii în care s-a afirmat și în care a activat Paul Richter.

Opera muzicală a unui creator nu poate fi privită și analizată în afara timpului în care se constituie, în afara realităților culturale și sociale în contextul cărora ia ființă. Și, în același timp, opera unui compozitor se înscrie în tradiții precizate și directoare, făcându-se ecou și rezonator al unor strădanii de progres care străbat secolele.

În pragul veacului nostru Paul Richter avea 25 de ani, vârsta marilor idealuri și avânturi, moment în care își perfecționa instrucția sa artistică — începută la Brașov cu Rudolf Lassel — la Conservatorul din Leipzig sub îndrumarea unor dascăli de renume european. Richter asistă așadar la răspintia dintre romantismul german — cel care marcase profund și hotărâtor secolul XIX — și epoca muzicii moderne, observând din aproape devenirile conceptuale care aveau să transgreseze epoca clasic-romantică. Semnele acestor prefaceri fundamentale sînt vizibile în întreaga creație ulterioară a compozitorului Paul Richter; dar dincolo de învățătura conferită prin renumita școală de la Leipzig, Paul Richter s-a văzut nevoit să-și caute de unul singur drumul lui, avînd ca repere creația unor maeștri ca Brahms și Bruckner, Richard Strauss și Max Reger. În

Cuvînt rostit în cadrul manifestărilor organizate la Brașov cu prilejul centenarului nașterii compozitorului Paul Richter.

această ambianță Richter tinde spre un limbaj de sinteză, spre o modalitate de exprimare apropiată marilor direcții ale romantismului tîrziu, fără a pierde din vedere semnificațiile înnoirilor și particularizărilor de limbaj și de problematică componistică care au avut loc în școlile naționale de compoziție.

Drumul creator al lui Paul Richter a fost un drum lung, greu, nelipsit de meandre, de lungi perioade de acumulare și etape de aparentă stagnare. Momentele de expectativă și orientare au fost urmate periodic de înaintări rapide și febrile, unde consolidarea tehnicii de compoziție avea să se înfăptuiască tot mai vizibil. Richter nu a fost un creator de stil în sensul propriu al designației, ci mai degrabă un muzician autentic, un propagator și generator de cultură muzicală, o personalitate artistică distinctă, confrate în planul artei elevate cu Rudolf Lassel, Gheorghe Dima, Tiberiu Brediceanu și alți exponenți de seamă ai culturii transilvane. Viața nu i-a oferit lui Richter prea multe și dese prilejuri de a finisa și definitivă multe din compozițiile sale, de a realiza acele versiuni de autor care incununează atîtea ceasuri de veghe, monologuri neștiute și luni de zile de muncă intensă, adesea epuizantă. Și totuși, realizările impun un respect deosebit pentru moștenirea artistică lăsată Brașovului și Patriei, pentru talentul vulcanic sădit în firea muzicii lui Paul Richter.

În simfonii, în concerte instrumentale, în cvartete de coarde și în sonate pentru diferite instrumente Richter a rămas credincios idealului formelor clasice lărgite și relativizate în spiritul transformărilor moderne de la începutul de veac XX. La fel Richter a încercat în variate modalități compoziționale și în diferite genuri muzicale să îmbine și să armonizeze conform înclinațiilor sale temperamentale principii stilistice pe care în perspectiva timpului le definim în genere post-romantice sau, mai drept, și mai la obiect, neoclasice și neoromantice, în ambianța unui concept tonal intens cromatizat și a unui discurs polifonic intensificat.

Înclinat spre desfășurări lirice și epice, care nu rareori urmăresc însemnele formelor monumentale, Paul Richter a nutrit adesea idealul unui programatism simfonic de natură descriptivă sau filozofică, aspecte care se mențin prezente în muzici în aparență absolute, fără altă legitimare decît cea intrinsec muzicală. La acestea se adaugă numeroase și mereu confirmate mărturii de credință pentru modalitatea rapsodică, în ideea includerii, a valorificării și stilizării unor valențe definitorii surprinse în cîntecul și dansul popular.

Perspectiva dobândită de Richter asupra transformărilor petrecute prin avântul genurilor rapsodice, asupra dezvoltării suitei orchestrale și a poemului sonor cu evidente sau discrete inflexiuni folclorice, a permis compozitorului găsirea unor soluții personale în ceea ce privește problematica muzicală și accesibilitatea directă a mesajului artistic.

În lieduri, în coruri, în compoziții instrumentale de mai mică sau de mai mare amploare, în balade și tablouri vocal-orchestrale precum și în alte salbe de mișcări muzicale, Richter a știut să evidențieze acea expresie în ton popular care se arată a fi în cele mai izbutite creații, mai puternică și mai autentică decât forma muzicală în ansamblul factorilor constitutivi. Concertul rapsodic modern conferă lui Paul Richter o sporită libertate în arcuirea desfășurărilor sonore lirice și epice, asigurând partiturii virtuți descriptive, evocatoare și nu rareori pitorești. Rapsodicul este pentru Richter înainte de toate prilej de comunicare și mijloc de atragere totodată a atenției asupra frumuseților încrustate ca nestemate în străvechiul și bogatul folclor ardelenesc, în acel tezaur de cîntec secular unde între melodia românească, săsească și unguerească există negrăit de multe elemente de contingentă. Și este poate suficient să ne gândim la *Suita carpatică pentru orchestră mare op. 85* dirijată de Enescu în anul realizării ei 1923, în același concert în care dirijorul Paul Richter îl acompania pe George Enescu în *Concertul pentru violină și orchestră* de Johannes Brahms, sau la fantezii pe teme românești și pe teme săsești, pentru a ilustra acest aspect semnificativ al artei lui Paul Richter.

Pe de altă parte, *Simfonia a III-a în sol minor op. 62* (1926) a fost realizată într-un timp în care școala românească modernă de compoziție intrase odată în plus prin *Sonata a III-a pentru pian și violină, op. 25* „în caracter popular românesc“, una din capodoperele lui George Enescu, într-un stadiu decisiv. Simfonist cu o experiență tot mai aprofundată, Richter a știut să aducă în *Simfonia a III-a* acea grandoare bruckneriană a expresiei și acea rigoare a arhitectonicii de motivație contrapunctică specifică artei lui Bruckner, îmbinând aceste elemente cu evoluții armonice și timbrale care denotă cunoașterea în amănunt a tehnicii lui Richard Strauss. Dar dincolo de aceste influențe, mai mult sau mai puțin citește și de fond, există în această *Simfonie a III-a* o voință orchestrală și o capacitate de exprimare plener simfonică întru totul remarcabile.

Convergența lui Paul Richter cu școala românească modernă de compoziție apare tot mai evidentă, pe măsura cunoașterii mai aprofundate și mai cuprinzătoare a partiturilor sale reprezentative. Există o seamă de similitudini între arta lui Paul Richter și arta unor muzicieni români din perioada interbelică, contemporanii și compatrioții lui, care au urmărit forjarea unor concepții originale moderne și definitorii tocmai în stadiul cînd impre-

sionismul francez, expresionismul german, noua obiectivitate și neoclasicismul reprezentau sirene dintre cele mai ademenitoare. Or, Richter a știut să înainteze pe drumul lui, rămînînd fidel tradițiilor pe traiectoria cărora se plasase în chip deliberat, dublînd această înaintare cu o tot mai pronunțată lărgire a orizontului stilistic și estetic.

Richter s-a impus așadar ca un rapsod al Ardealului, ca un mediator de cultură și ca un creator activ, îndemnat de idealul unei culturi muzicale trainice. Ca interpret, Richter a știut să slujească marea creație a perioadelor anterioare începînd cu Barocul, Clasicismul și Romanticismul, prin șirul unor concerte desfășurate în inima Brașovului și în largul lumii, să pună în valoare între altele partituri mereu impunătoare aflate între *Anotimpurile* de Haydn și *Freischütz* de Weber, între *Tannhäuser* de Wagner și *Requiemul german* de Johannes Brahms. Tot Richter a fost acel entuziast care a știut să aducă în incinta Brașovului de pildă numai între anii 1921—1923 pe corifeii ai artei sunetelor precum Richard Strauss, Felix Weingartner și George Enescu. Și tot Richter a știut să întreprindă turnee în diferite orașe ale țării, să inițieze și să conducă festivități muzicale comemorative închinare în deceniul al III-lea lui Beethoven, Schubert, Anton Bruckner, Johann Strauss și în deceniul următor lui Richard Wagner. Între paginile de glorie ale activității sale neobosite, care vor rămîne mărturie peste generații și veacuri, se înscrie colaborarea artistică cu foarte mulți muzicieni de frunte din întregul cuprins al țării, în virtutea unor înalte idealuri artistice și în spiritul unei perfecte înțelegeri, umane și artistice.

Strădaniile și generozitatea artistului sînt astăzi răsplătite prin prinosul de recunoștință și de cinstire care i se aduc, prin prezența tot mai vie a unor creații originale ale lui Paul Richter în freamătul vieții muzicale de pe cuprinsul patriei.

## Recital de sonate Varujan Cozighian — Valentin Gheorghiu

De la început, noua stagiune camerală a Filarmonicii „George Enescu“ oferă manifestări de înaltă ținută, care atrag un numeros public. Recitalul de sonate Varujan Cozighian — Valentin Gheorghiu a constituit un asemenea punct de atracție, atît prin personalitatea interpreților, cît și prin consistența programului (Franck, Debussy, Enescu).

Primul concert-maestru al Filarmonicii bucureștene s-a impus de mult prin finisajul tehnicii sale instrumentale, pus în slujba unor interpretări întotdeauna dominate de respectul deplin față de partitură și de atenția acordată autenticității stilului.

Cît despre Valentin Gheorghiu, el s-a dovedit din totdeauna a fi nu numai solistul strălucit, captivînd

publicul de pe toate meridianele prin farmecul atît de personal al execuțiilor sale, îmbinat cu o nedezmințită rigoare stilistică, ci și un partener ideal de muzică de cameră, domeniu în care își afirmă o neprețuită calitate de factor activ și dinamizator. Nici o mirare, așadar, că Sala mică a Palatului a fost ocupată pînă la ultimul loc de o asistență dornică să-i reasculte pe cei doi artiști, colaborînd la realizarea unui recital cu un program atît de atractiv.

„Încălzirea“ interpreților s-a produs cu oarecare greutate. Prima parte a *Sonatei în La major* de César Franck a fost parcursă, într-un tempo mult prea rar față de indicația partiturii (*Allegretto ben marcato*) și cu unele ezitări la vioară. De la partea a doua înainte, însă, ambianța atît de specific franciană s-a închegat, cei doi parteneri izbutind să realizeze climatul de seninătate elegiacă și de puritate morală al *Recitativului — Fantezie* și apoi să exprime elanurile de pasiune (pe alocuri, totuși, excesiv controlate de violonist) ale *Finalului*.

*Sonata în sol minor* de Debussy, care a urmat în program, a fost pătrunsă de acel lirism temperat și de acea perfecțiune formală surîzătoare, care caracterizează „cîntecul de lebedă“ al compozitorului. Am fi așteptat, poate, în partea secundă (*Fantasque et léger*) un plus de degajare ironică și de lejeritate capricioasă din partea lui Cozighian. Am regăsit aceste calități abia în *Final*, care ne-a satisfăcut sub toate raporturile.

Punctul culminant al colaborării celor doi parteneri avea să fie atins în ultimul punct al programului, *Sonata nr. 3 în la minor, op. 25* („în caracter popular românesc“) de Enescu. Aci, atît Varujan Cozighian cît și Valentin Gheorghiu (interpret încercat al acestei sonate) s-au întrecut pe sine, recreînd cu o totală participare emoțională și o deplină înțelegere stilistică geniala pagină enesciană, sinteză măiastră a melosului folcloric românesc cu rigorile unei structuri formale clasice. De la frazele doinite, evocînd peisajul molcom al plaiurilor moldovenești natale, din partea I, trecînd prin ambianța nostalgică, străbătută de un blînd lirism, a părții secunde și pînă la exuberanța jocurilor populare cu aspect improvizatoric din *Allegro*-ul final, totul a fost trecut prin filtrul unei sensibilități și al unei capacități de dăruire, pe care auditorii le-au resimțit din plin. A fost una din cele mai emoționante întîlniri cu capodopera camerală necontestată a lui Enescu, pentru care se cuvine să exprimăm recunoștința noastră sinceră celor doi interpreți.

## Cvartetul lituanian

*Cvartetul lituanian* din Vilnius, care ne-a vizitat țara în acest început de octombrie, confirmă o dată mai mult nivelul înalt atins de arta interpretativă sovietică în domeniul cvartetului de coarde. Membrii formației (Eugenius Paulaskas — vioara I, Cornelia Kalinauskaite — vioara a II-a, Jurgis Fledzinskas — violă, Romualdas Kulikauskas — violoncel) activează laolaltă încă din 1946, în vremea cînd erau studenți

ai Conservatorului din capitala R.S.S. Lituaniene. În cei aproape treizeci de ani care s-au scurs de atunci, ei au acumulat un repertoriu impozant, incluzînd lucrări reprezentative din întreaga istorie a genului — de la Haydn, Mozart, Beethoven pînă la Bartok, Șostakovici, Britten — au cucerit laurii unor concursuri internaționale de prestigiu (Budapesta — 1959, Liège — 1964), au concertat în numeroase țări din Europa și Asia, au determinat o seamă de compozitori lituanieni să le dedice creații spre a fi prezentate în primă audiție.

Programul prezentat de oaspeții sovietici la Sala mică a Palatului ne-a permis să constatăm că principalele lor calități sînt unitatea concepției, claritatea frazării și o sinceră muzicalitate, obținute pe parcursul îndelungatei lor activități comune. Sonoritatea formației nu este mare, dar se distinge prin omogenitate; contribuțiile celor patru instrumentiști sînt sensibil egale ca valoare, cu un ușor avantaj, totuși, pentru vioara secundă și violă.

Cel mai realizat punct al programului ni s-a părut a fi *Cvartetul nr. 1 în Do major, op. 49* de Șostakovici, căruia interpreții au știut să-i releve seninătatea și grația, farmecul poetic, simplitatea melodică. Scrisă într-o perioadă (1938), în care compozitorul căuta relaxarea după tensiunea care prezidase la crearea monumentalei *Simfonii nr. 5*, lucrarea pare a constitui un intermezzo liric în cariera sa. Este tocmai ceea ce au reușit să evedențieze membrii *Cvartetului lituanian*, prin interpretarea lor însoțită, aeriană, lipsită de excese expresive, adică așa cum a intenționat-o autorul.

Aceeași seninătate, aplicată *Cvartetului nr. 11 în fa minor, op. 95* („*Serioso*“) de Beethoven, ni s-a părut mai puțin adecvată, știut fiind că acest opus mijlociu (din punct de vedere cronologic) în ansamblul creației beethoveniene pentru cvartet de coarde este străbătut de puternice valuri sonore, care pretind o interpretare plină de forță dramatică și de dinamism. Aci, ca și în *Cvartetul nr. 1 în do minor, op. 51 de Brahms* — în care patetismul se îmbină cu hotărîrea de acțiune — am apreciat în schimb colaborarea exemplară dintre componenții formației, în vederea obținerii unei execuții fluente, respectînd întocmai valorile înscrise în partiturile respective și evedențindu-le detaliile cu multă finețe.

Prin seriozitatea, probitatea profesională și participarea afectivă dovedite de cei patru instrumentiști care-l alcătuiesc, *Cvartetul lituanian* ne-a oferit o imagine elocventă a dezvoltării vieții muzicale într-una din republicile baltice sovietice cu o veche tradiție culturală și artistică.

## Baletul Rambert

În lumea internațională a artei coregrafice, baletul britanic *Rambert* ocupă o poziție originală: deși creată de decana de vîrstă a maeștrilor de balet contemporani — Marie Rambert (87 de ani, fostă

elevă a celebrului Jacques Dalcroze, asistentă în 1912 a marelui Nijinski în ansamblul parizian „Ballets russes” fondat de Diaghilev, colaboratoare activă la pregătirea premierei baletului *Sacre du printemps* de Stravinski în 1913, apoi creatoare a propriei sale școli de balet în Anglia) — trupa aceasta este departe de a cultiva, cum ar fi fost poate de așteptat, tradițiile baletului clasic, dovedindu-se dimpotrivă purtătoarea de stindard a multora din cele mai valoroase curente inovatoare ivite în acest domeniu. De fapt, punctul de pornire al Mariei Rambert în activitatea sa pedagogică îl constituie tocmai baletul clasic, a cărui tehnică pretinde să fie însușită de discipolii ei pînă în cele mai mici detalii. Pe acest fond primar de cunoștințe profesionale, ea construiește apoi un stil coregrafic original, modern, dedus prin filtrarea la esență a diferitelor orientări întîlnite în practica dansului epocii noastre. În realitate nu este vorba de un singur stil, ci de o multitudine de stiluri, căci Marie Rambert impune elevilor săi să se adapteze oricăror cerințe ale măștrilor coregrafi. Concepția aceasta este dusă mai departe de către John Chesworth și Christopher Bruce, ambii foști elevi ai școlii Rambert, deveniți astăzi — primul director, iar al doilea director asociat al ansamblului (și în continuare, ambii, dansatori).

Baletele incluse în cele două programe prezentate la Sala Palatului provin din perioade diferite. Cel mai vechi este *Dark Elegies (Elegii cernite)*, conceput de Anthony Tudor în 1937 și bazat pe ciclul *Kindertotenlieder* de Gustav Mahler. Cele cinci cîntece componente ale acestui impresionant opus vocal-simfonic, dominat de o tristețe care nu se transformă niciodată în disperare, sînt ilustrate prin cîte un moment solistic de o mare sobrietate a sentimentului (printre realizatorii acestor momente se numără și cei doi actuali directori ai ansamblului).

De o dată ceva mai recentă (1967) este baletul *Ziggurat*, creat de Glenn Tetley pe muzica lui Stockhausen (*Gesang der Jünglinge și Kontakte*). Mișcarea plină de fantezie a unui grup de 7 bărbați, cărora li se alătură tot atîtea femei, sugerează ciudate ritualuri antice, imaginate a se desfășura în templul asirian purtînd numele anunțat în titlu.

Din 1971 datează *Wings (Aripi)*, al lui Christopher Bruce (muzica de Bob Downes), susținut de întregul ansamblu. Impresionantă este aci imaginea simbolică a oamenilor-aripi care înfruntă spațiul, bărbații cu o hotărîre nedomolită, femeile cu o subtilă delicatețe. Aci, ca și în *Ziggurat* — ambele numere de ansamblu — am apreciat cu deosebire grupul bărbaților, pentru tehnica lor individuală și colectivă ținînd de domeniul perfecțiunii.

Celelalte trei baleturi prezentate sînt cu toate creații foarte recente, provenind din acest an: *Running Figures (Forme în mișcare)*, *Table (Masă)* și *Ancient Voices of Children (Antice voci de copii)*. Primul — conceput de Robert North pe o muzică de Geoffrey Burgon evocînd sonorități ale preclasicismului îmbinate cu „acidități” contemporane — pare un joc plin de neprevăzut, izvorît din descoperirea frumuseții plastice a mișcării neîntreprupte a unor cupluri. Al doilea, semnat de Cliff Keuter, se inspiră din muzica lui Ravel (*Chansons madécasses, Poèmes de Mallarmé, Sonata pentru vioară și pian*), pe fondul căreia

un excelent duet coregrafic (Christopher Bruce — Julia Blaikie) creează o ambianță străbătută de farmec poetic (uneori, muzica se întrerupe, dar dansul continuă nestingherit, într-o tăcere totală!). Al treilea este cea mai nouă creație a lui Christopher Bruce (premierea a avut loc la 7 iulie 1975), pe o muzică plină de originalitate și de forță sugestivă, scrisă de compozitorul american George Crumb pe versuri de Federico Garcia Lorca; o remarcabilă fantezie dictează aci mișcările dansatorilor, care se ridică de la podea din poziție orizontală, pentru a executa evoluții uneori abrupte, alteori de mare grație și suplețe, revenind apoi la poziția inițială.

Totul, la baletul Rambert, pare a avea la bază idealul unei mișcări libere, neforțate, neînchistate de legi rigide, a corpului omenesc. Acest aspect improvizatoric este însă doar aparent, căci în realitate fiecare număr se prezintă publicului după o minuțioasă punere la punct a tuturor detaliilor. Îndrăzneală creatoare, înalt profesionalism, muncă asiduă, gust artistic nedeșmințit, îmbinare organică a tradiției cu inovația — iată principiile care au însuflețit activitatea colectivului britanic, asigurîndu-i succesul de public și prestigiul de care se bucură în întreaga lume.

Edgar ELIAN

## Collegium Musicum

Apărută într-o perioadă în care formațiile orchestrale camerale au cunoscut o evidentă creștere numerică și valorică, Orchestra de coarde *Collegium Musicum* are meritul că, spre deosebire de multe alte colege de breaslă, nu a parcurs o traiectorie meteorică ci, cu siguranță și maturitate a cîștigat și cîștigă, treaptă cu treaptă, scara lungă și dificilă a consacrării artistice. Formația Casei de cultură a studenților din București s-a afirmat de la început prin seriozitatea și devotamentul membrilor ei: deși existența ei nu numără decît 2 ani, ea a demonstrat că este formată din muzicieni atașați ideii de artă, oameni care-și dedică cu pasiune și dezinteres material timpul liber realizării unor împliniri artistice temeinice, substanțiale. Formată din studenți ai Conservatorului bucureștean (la care se adaugă cîțiva absolvenți, rămași atașați formației), animată și condusă de dirijorii Cornel Levențiu și Pîrvu Boerescu, orchestra *Collegium Musicum* și-a propus să se adreseze mai ales tinerilor. De aici numeroase manifestări publice în fața studenților Centrului Universitar București, concerte aplaudate pentru ținuta muzicală elevată. Munca tinerilor muzicieni cunoaște de altfel din plin aceste 2 atribute, ea găsindu-și concretizarea și în modul de alcătuire al repertoriului: pe afișele formației găsim, alături de lucrări consacrate din repertoriul baroc, modern și românesc, și piese mai puțin cunoscute a căror prezentare constituie un punct de onoare pentru orchestră. Astfel, concertele de la Ateneu și de la Sala mică a Palatului s-au transformat în adevărate evenimente artistice. Ambițiile formației nu se limitează doar la atît; proiectele orchestrei și ale dirijorilor vizează permanenta

creștere calitativă a interpretărilor pentru a putea participa în cit mai bune condiții la viitoare festivaluri și concursuri muzicale din țară și de peste hotare. În plus sînt în pregătire noi prime audiții, din literatura autohtonă și universală, repertoriul păstrînd — în linii mari — fizionomia generală de pînă acum (epoca barocă și contemporană).

Emisiunea realizată la Televiziune, precum și fragmentele din concerte prezentate la Radio, demonstrează faptul că formația Casei de cultură a Studenților este în plină afirmare și că ea începe treptat să se înscrie în rîndul valorilor camerale românești. Sigur că mai este un drum lung de parcurs, începutul însă a fost făcut și atmosfera ce domnește în rîndul acestor tineri entuziaști este de natură să justifice cele mai optimiste previziuni.

Dan BUCIU

## Premieră gălățeană

Publicul a avut deja ocazia — prin prima audiere de concert la Radioteleviziune și montarea specială pentru Televiziune — să cunoască recenta creație lirică a lui Doru Popovici, opera *Interogatoriul din zori*. Faptul că actualmente există o asemenea filieră de „lansare” pentru lucrările românești contemporane destinate scenei este o șansă deosebită, vizînd viitoarea viață a operelor respective în stagiunile cu public. Iată că Teatrul muzical din Galați și-a asumat de această dată responsabilitatea de a monta în premieră pe țară opera lui Doru Popovici, cooptînd pentru această realizare un regizor familiarizat cu creațiile compozitorului — A. I. Arbore (autor al versiunii de televiziune a *Interogatoriului din zori* și al montării la Conservator a *Marianei Pineda*, anul trecut). Spectacolul dificil prin voita lipsă de atractivitate scenică, *Interogatoriul din zori* (libret de Victor Birlădeanu) pune probleme deosebit de grele pentru interpreții gălățeni, atît în ceea ce privește interpretarea actricească — la nivelul unei sobre și dramatice dezbateri filozofic-etice —, cît și din punctul de vedere al capacității de a aborda muzical o partitură contemporană ca limbaj stilistic. Dirijorul U. Schmidt obține de la orchestra Teatrului maxime rezultate, depășind rutina unui repertoriu tradițional, cu vădite însușiri de asamblare a componentelor sonore cerute de compozitor. Pornind de la ideea dezbaterii, A. I. Arbore solicită scenograful un cadru sobru, simbolic (scenograf Simion Mărculescu), la care adaugă o linie a atitudinilor actricești la fel de simplă în urmărirea expresivității literar-teatrale și muzicale a lucrării. În rolul Procurorului, Adrian Marcu obține în mare parte cele cerute de dirijor și regizor, personajul său pledînd pentru o autenticitate pe care încă nu a realizat-o și Benedict Gorodețki în Ion I. Ion. Desigur, de la prima ridicare de cortină a premierii și pînă la cucerirea experienței necesare susținerii — în timpul extrem de scurt al unei jumătăți de oră — acestui dramatic dialog mai există spațiul unor perfecționări pe care nu ne îndoiim că artiștii gălățeni le vor cuceri treptat. Neîndoios, *Interogatoriul din zori* al lui Doru Popovici,

pe scena Teatrului muzical din Galați, este un spectacol care onorează ansamblul artistic respectiv, un spectacol menit să răspundă exigențelor publicului contemporan, în majoritate alcătuit din tineri muncitori și studenți de la Combinatul și Centrul Universitar din această cetate a industriei și științei românești. Pentru curajul de a programa creații actuale, pentru devotamentul cu care s-a lucrat la montarea operii lui Doru Popovici, singurul rezultat meritat ar fi succesul în fața unui public ce a înțeles semnificațiile majore ale *Interogatoriului din zori*. Rezultat pe care îl dorim la nivelul intențiilor Teatrului, pentru a marca un moment de seamă și dincolo de activitatea rutinieră a unor stagiuni productive din care muzica românească era deseori absentă. Un rezultat care ar putea, deci, să devină și un exemplu pentru alte teatre, numai astfel asigurîndu-se dinamica afirmării operii naționale în contextul contemporaneității.

Grigore CONSTANTINESCU

## Brașov

Aniversînd 25 de ani de activitate a Muzeului județean (1950—1975), organizatorii au punctat evenimentul printr-o succesiune de manifestări, între care și un popas muzicologic în *Casa Mureșienilor* din localitate.

Sesiunea de comunicări, *memorialistică*, așa cum se precizează în programul tipărit, a adus în fața publicului figuri și evenimente din viața artistică a Brașovului muzical, a Transilvaniei.

Comunicările audiate au punctat unele dintre preocupările mai vechi și mai noi ale muzicologilor brașoveni. *Reuniunea română de gimnastică și cîntări* (Ion Chirilă), *Istoricul Conservatorului „Astra”* (Mircea Gherman), *Trepte ale teatrului liric în Transilvania* (Constantin Catrina) au evidențiat strădania muzicienilor înaintași de pe aceste meleaguri, a reuniunilor de cîntări române, maghiare și germane în propășirea artei muzicale naționale. În paginile comunicărilor citate am remarcat multe fapte inedite dar și destule auzite de cunoscute și chiar repetate în reuniuni științifice brașovene.

*Istoricul bibliotecii gimnaziului „Honterus”*, prezentat de Marianne Sigmund, bibliotecara instituției sărbătorite, a interesat mai ales prin ineditul temei. Analizînd instrumentele de evidență și informare ale acestei biblioteci, cea mai veche instituție de acest gen de pe cuprinsul Patriei noastre, Marianne Sigmund a adus mari servicii muzicologiei brașovene, mai ales în paginile în care a evidențiat istoricul fondurilor muzicale păstrate aici.

Punerea în circulație, pe cale editorială, a unor cataloage cu evidența inventarelor de carte muzicală, de note adunate aici în aștea secole, ar aduce nebanuite lămuriri privind circulația și interpretarea muzicii, aici la Brașov.

Între invitați, Constantin Zamfir (București) și Enea Borza (Cluj-Napoca) au analizat în comunicările lor aspecte ale creației compozitorilor Gheorghe



Dima, Iacob Mureșianu, Tiberiu Brediceanu, fondatorii unei viguroase activități obștești și de creație în Transilvania.

Anunțându-se publicarea în volum a comunicărilor respective, alături de celelalte domenii de cercetare ale Muzeului brașovean: istorie, artă plastică, etnografie, muzicologia brașoveană va câștiga noi dimensiuni în sfera sa informațională, în conținut.

Constantin CATRINA

## CRONICA DISCULUI

### Dumitru Bughici-Dialoguri dramatice pentru flaut și orchestră de coarde și File de letopiseș

Recent, *Electrecordul* a înregistrat două dintre ultimele lucrări ale lui Dumitru Bughici: *Dialoguri dramatice* — pentru flaut și orchestră de coarde — și *File de letopiseș* — simfonie în 6 tablouri.

Dialogurile dramatice — purtând mențiunea „Citind poeziile Mariane Dumitrescu“... — este o suită concepută în patru părți: *preludio*, *scherzo*, *lamento* și *toccata*. *Preludio*, o compoziție monotematică, în care predomină intervalul de terță minoră, prefigurează materialul sonor al suitei. El se desfășoară într-un climat meditativ cu nuanțe elegiace. În *Scherzo*, autorul aduce un puternic contrast dinamic, în timp ce melosul conducător devine din ce în ce mai cromatic. În partea mediană — *Lamento* — muzica, de o substanță tragică, ne apare mai liber concepută, în opoziție cu discursul sonor mai riguros organizat din *Toccata* finală, plină de vitalitate. Dumitru Bughici tratează expresiv flautul, când mai solistic și strălucitor, când mai tainic, mai cameral, topit în masa coardelor. Fuziunea dintre instrumente, *întotdeauna excelentă!*

*File de letopiseș* poate fi socotită o înlănțuire armonioasă de tablouri, inspirate din viața Iașului de ieri și de azi: *Din vremuri străvechi* — conceput ca un laconic preludiu —, *Freamătul Copoului* — ce continuă atmosfera evocatoare a primei secțiuni, cu un colorit ceva mai senin, datorită și folosirii unor fragmente din populara piesă *Hora Unirii*; *Indirjirea Nicolinei* — aici sînt transfigurate cîntecele revoluționare, *Alarmă la C. F. R.* și *Internaționala*; *Răstimp de liniște* — o meditație odihnitoare; *Să*

*nu se repete!* — o passacaglie dramatică; și *Iașul de azi și de mâine* — o reexpunere sintetică a materialului folosit pe parcursul suitei, ca în final totul să se însenineze, limbajul conducînd către o viguroasă structură sonoră apoteotică.

Materialul folosit de autor — atît în *Dialoguri dramatice* cît și în *File de letopiseș* — ni se prezintă, pe de o parte, ca o continuare a neoromantismului, pe linia Mahler — Șostakoviici, pe de altă parte, cu un aspect neoclastic, în sensul enescian al echilibrului și al utilizării unor forme tradiționale, foarte bine conturate.

În armonii, autorul apelează la elemente de culoare, cum ar fi politonalitatea și cromatismul ce tinde spre „totalul cromatic“, totodată nu lipsesc nici structuri monocrome, de un modalism diatonic și auster. Orchestrația este eficientă, deși autorul pledează uneori pentru o economie de mijloace.

Sub raportul conținutului, *Dialogurile dramatice* ni se înfățișează ca fiind mai interiorizate, în timp ce *File de letopiseș* — de un atrăgător clar-obscur rembrandtian, cu contraste bine detașate între imaginile sumbre ale trecutului și cele luminoase ale prezentului — poate fi socotită, în multe momente, mai apropiată de specificul muzicii de film.

În ce ne privește, fără a minimaliza cea de a doua suită, — poate mai larg-accesibilă — prima, *Dialoguri dramatice*, ni se prezintă mai profundă și mai personală. Este o muzică de o nobilă calitate, într-adevăr o muzică de fond pentru poezia Mariane Dumitrescu, amestec suav de metafore alese, de idei și sentimente adînc omenești, cu emoționante referiri la raportul filozofic dintre viață și moarte. Dincolo de unele pagini sumbre, discursul sonor relevă seninătatea existenței, ca și cînd ne-ar vorbi cu discreție despre pămîntul născător de grîu, flori și ardente poeme de dragoste.

*Dialoguri dramatice* semnifică nu numai o pagină remarcabilă a compozitorului Dumitru Bughici, ci și un moment luminos în arta simfonică românească de azi, avînd acel ceva al energiei cu care omul înaintează printre semănături...

Ioșif Conta și orchestra simfonică a Radioteleviziunii ni le-au redat cu o impresionantă forță emoțională (!) — o mențiune specială pentru fina muzicalitate a flautistului Nicolae Alexandru.

Ion Baciu și orchestra simfonică a Filarmonicii *Moldova* din Iași au tălmăcit cu o mare plasticitate sonoră suita *File de letopiseș*, dovedindu-ne, incontestabil, măiestrie!

Doru POPOVICI

de Eugen VICOS

Srpska muzika kroz vekove. La musique serbe à travers les siècles, Beograd, Galeria Srpske Akademije Nauka i Umetnosti, 1973, 335 p.



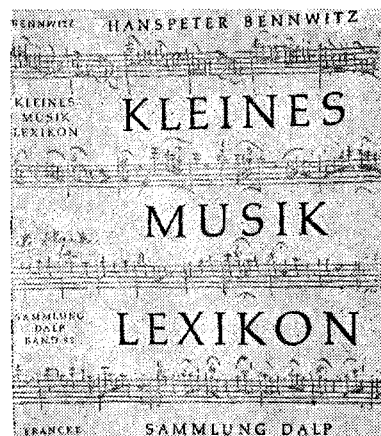
Cu prilejul primei expoziții din Iugoslavia asupra dezvoltării muzicii sîrbești de-a lungul veacurilor, organizată la Galeria Academiei de științe și arte, Institutul de muzicologie din Belgrad a publicat o excelentă carte de sinteză. „De la începuturile existenței sale sociale și statale pînă la cea de-a doua decadă a veacului XX, timp în care moartea lui Stevan Mokranjac marca declinul romantismului muzical, iar operele lui Petar Konjović, Miloje Milojević și Stevan Hristić anunțau o nouă orientare a muzicii sîrbe — scria în prefață Mihailo Vukdragović — arta noastră a parcurs un drum ascendent“. Volumul își propune să înfățișeze complexul fenomen al artei sonore a uneia din republicile Iugoslaviei cu veche tradiție culturală, adîncindu-se investigațiile istorico-estetice asupra creației populare, creației religioase, etnocoreologiei, etnomuzicologiei, esteticii muzicii contemporane ș.a. Studiile — aparținînd unor specialiști de renume internațională, ca Dimitrije Stefanović, Stana Ilić-Klajn, Radmila Petrović, Danica Petrović, Milica Ilijin etc. — sînt ordonate cronologic, în ciud caracterului tematic unitar al fiecărui material. Excelent ca bogăție a documentelor și interpretare muzicologică, ni se pare studiul lui D. Stefanović asupra *Izvoarelor de cercetare a vechii muzici religioase sîrbești*. O atentă investigație a bizantinologilor noștri asupra manuscriselor din sec. XIV—XVIII, ar putea sugera cîteva prețioase răspunsuri la unele întrebări asupra muzicii religioase românești din Banat și Oltenia. De mare esență și cu suficiente „aluzii“ la muzica noastră se prezintă studiul *Pe urmele muzicii veacului al XVIII-lea* de Stana Djurić-Klajn.

„Aceste dansuri acompaniate de cimpoi — spunea un document din 1799 asupra trupelor de grăniceri

sîrbi deplasate în Elveția — erau originare din Banat... Francezii își părăseau bivouacul și veneau să asculte acest răsunător cîntec, precum și cimpoiul pe care ei nu-l cunoșteau“.

Patru studii asupra etnomuzicologiei, etnocoreologiei, culegerii folclorului și a cîntecului religios popular — ne oferă imaginea actualelor preocupări ale colegilor iugoslavi, privitoare la aceste domenii interferente. De altfel, tot din acest unghi de vedere, Dragutin Goštuški discută *Științele muzicale — model de metodă de cercetare interdisciplinară*. Nadeжда Mosusova întreprinde o remarcabilă investigație comparativă în articolul *Opera lui Kornelije Stanković și romantismul*.

Bennwitz, Hanspeter. Kleines musik lexicon. Sammlung dalp. Band 91. Bern und München. Francke verlag, 1963, 494 p.

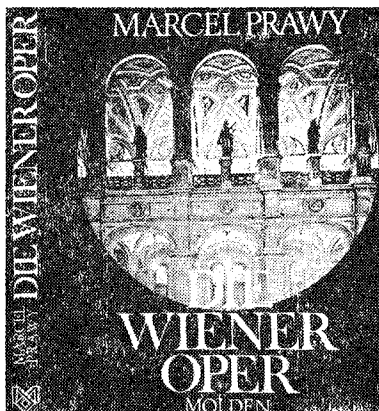


Oricînd apariția unui lexicon muzical selectiv, uzual — fără să abunde în detalii tehnice și nume de muzicieni pe care istoria i-a uitat adeseori pe bună dreptate, dar totuși riguros documentat și mai ales perfect informat asupra fenomenului artistic universal — este binevenită, utilă.

În cele aproape 500 de pagini, autorul a cuprîns, în circa 2400 de *articole-titlu*, termeni tehnici muzicali, nume de compozitori, muzicologi și interpreți, articole despre epoci și școli muzicale, aria istorică de cuprindere, începînd din antichitate ajungînd pînă la etapa contemporană. O pondere specială s-a acordat muzicii de jazz și creației vechi religioase, domenii care au necesitat colaborarea expresă a unor specialiști ca Franz A. Stein și Richard Wiedemann.

Lexiconul se remarcă prin claritatea și conciziunea articolelor, prin stăpînirea unei bibliografii „la zi“, printr-o exigentă selectare a numelor proprii. Desigur că și Hanspeter Bennwitz se dovedește la fel de deficitar ca mulți lexicografi occidentali în cunoașterea școlilor contemporane din răsăritul Europei printre care și muzica românească (prezentă doar prin George Enescu!).

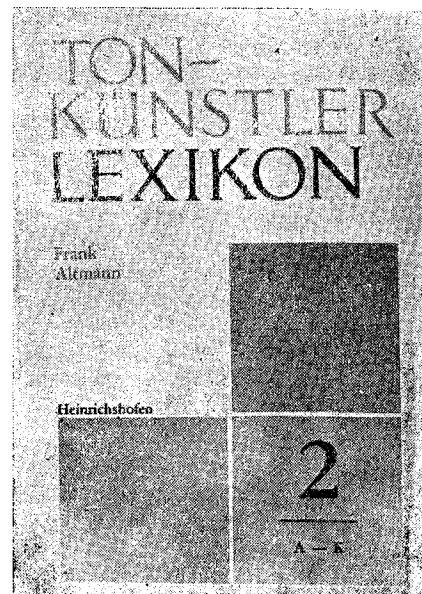
Prawy, Marcel, *Die Wiener Oper, geschichte und geschichten*, 49 farbbilder 386 schwarz-weissbilder, 119 illustrationen im text Wien — München — Zürich Verlag Fritz Molden, 1969, 228 p.



În peisajul lirico-dramatic mondial numele seculare instituției *Die Wiener Staatsoper* nu numai că deține poate locul primordial, dar după o existență de peste o sută de ani, se pare că a început să intre în legendă. Cartea cunoscutului om de teatru, profesor la *Akademie für Musik und darstellende Kunst* și la *Reinhard-Seminar*, prof. dr. Marcel Prawy, încearcă să îmbine — așa cum sună chiar subtitlul monografiei — „istoria și legendele“ bătrânei instituții de pe Ring. Iar când în paginile impresionantului volum întâlnești numele românilor Traian Grozăvescu, Viorica Ursuleac, Maria Cebotari și alții, mândria cititorului nostru sporește la gândul că arta lirică românească a intrat definitiv în circuitul valorilor spirituale internaționale.

Volumul lui Marcel Prawy s-a născut în 1969, când Opera de pe Ring și-a sărbătorit un veac de existență. Autorul a refuzat să ofere publicului o carte de știință pură, optînd pentru o istorie vie, atractivă, punctată cu întâmplări vesele și amare, cu anecdote, colorată cu splendide fotografii și caricaturi.

Deși monografia urmărește cronologic „biografia“ teatrului liric vienez, totuși Marcel Prawy încearcă — în cadrul fiecărui capitol — o caracterizare a diferitelor etape de dezvoltare istorică. Cîteva titluri sînt edificatoare: *Sfîrșit de veac în strălucirea lied-canto-ului*, *Noi ascultători și noi spectatori* (pentru deceniul lui Gustav Mahler), *Pe contrapunctul tunurilor* (epoca celui de-al treilea Reich), *Opera de lux în lumina epocii vechi* (perioada lui Karajan) etc. Uneori autorul părăsește tonul calm, confesiv, abordînd probleme de stringentă actualitate (de pildă, în capitolul consacrat regiei teatrului muzical în etapa interbelică, Marcel Prawy lansează chiar din titlu acuta întrebare: „Pentru sau împotriva operei?“).



Frank — Altmann. *Kurzgefaßtes Tonkünstler-Lexikon*. Fortgeführt von Burchard Bulling, Florian Noetzel, Helmut Rösner. Zweiter Teil: Ergänzung und Erweiterungen seit 1937. Band 1: A — K. 15. Auflage. Wilhelmshaven. Heinrichshofen's Verlag, 1974, 390 p.

Cînd în 1860 anonimul muzician german Paul Frank a publicat prima ediție a lexiconului său prescurtat (*Kleines Tonkünstlerlexikon*), nimeni nu bănuia nici cariera autorului, nici longevitatea lucrării. Căci de fapt, sub pseudonimul „Frank“ se ascundea editorul muzical din Berlin-Leipzig, Carl Wilhelm Merseburger (1816—1885), binecunoscut prin publicația sa didactică *Euterpe*. Lexiconul s-a bucurat de mare succes prin concepția concisă și precisă a datelor informative, instrument de lucru căutat mai ales de cercurile melomanilor, și mai puțin de specialiști. Pînă la primul război mondial, *Micul lexicon al muzicienilor* a ajuns la cea de a 11-a ediție. În anul 1926, sub influența lui H. Riemann și în condițiile înfloririi lexicografiei mondiale, lucrarea a suferit o substanțială refacere datorită asocierii muzicologului, istoricului și bibliotecarului Wilhelm Altmann (1862—1951). Acesta a reușit să publice pînă în 1936 încă două ediții, moartea surprinzîndu-l cînd pregătea pentru tipar cea de-a 15-a ediție. *Kurzgefaßtes Tonkünstler-Lexikon* de Frank — Altmann dispunea așadar, de o veritabilă tradiție și bineînțeles de un autentic prestigiu care trebuia apărat. Este ceea ce și-au propus și au reușit muzicologii contemporani Burchard Bulling, Florian Noetzel și Helmut Rösner. În final, *Kurzgefaßtes Tonkünstler-Lexikon* va însuma circa 30.000 de articole-titlu, ceea ce reprezintă fără îndoială o cifră impresionantă în peisajul acestor tipuri de lucrări.

Volumul se axează în mod deosebit pe muzica veacurilor XIX—XX, însumînd pe lîngă numele proprii de compozitori, muzicologi și interpreți, o serie de case editoriale, societăți și asociații de specialitate contemporane. Autorii și-au limitat articolele la elemente foarte sumare: datele de naștere și moarte, studiile, activitatea artistică principală și cîteva titluri de lucrări esențiale. Nici un articol nu depășește 5—10 rînduri de tipar. Este așadar, un lexicon de

pronunțat profil informativ, ce se adresează melomanilor.

Și totuși, în ciuda caracterului succint al datelor, *Lexiconul prescurtat al muzicienilor* are o multitudine de calități: cantitate și rigurozitate a informațiilor, echilibru și selectivitate a datelor, arie largă a muzicienilor, cuprindere aproape totală a fenomenului artistic contemporan.

Pentru muzica românească, noul lexicon este o veritabilă surpriză: însumează nu mai puțin de 82 compozitori, interpreți și muzicologi, de la muzica ușoară și corală pînă la genurile simfonice și lirico-dramatic. Este poate cel mai cuprinzător lexicon străin în reflectarea școlii muzicale românești, care a apărut pînă azi peste hotare!

Dar iată lista muzicienilor noștri prezenți în lucrare: Alexandru Tiberiu, Alessandrescu Alfred, Andricu Mihail, Bălan George, Bălan Ioan, (pseudonimul lui Hans Berger), Basarab Mircea, Beloiu Nic., Benciu Pascal, Berger W. G., Bobescu Lola (n. 1920 !), Botez D. D., Brăiloiu C-tin, Bratu Th., Breazul George, Brediceanu Tiberiu, Brinzeu Nic., Bughici D., Bucliu Nic., Burada T.T., Capoianu D., Castaldi A., Cebotari Maria, Celibidache Sergiu, Chagrin Fr. (n. București, studii M. Jora), Chirescu I., Chiriac M., Ciobanu Gh., Ciomac Em., Ciortea T., Cocîșiu Il., Constantinescu Dan, Constantinescu Jean, Constantinescu Paul, Cosma O. L., Cosma Viorel, Cuclin Dimitrie, Cuteanu E., Cucu G., Darclée Haricleea, Demian W., Dendrin G., Dimitrescu C., Dinicu Grigoraș, Drăgoi Sabin, Dressler Fr. X., Dumitrescu Gh., Dumitrescu I., Enacovici G., Enescu George, Feldman L., Filimon N., Gheciu Diamandi, Gheorghiu Valentin, Georgescu George, Georgescu C. Dan, Ghircioașiu R., Giroveanu A., Glodeanu Liviu, Golestan Stan, Grigoriu George, Grigoriu Theodor, Haskil Clara, Hoffman Alfred, Iancu Mișu, Ijak Gabriela, Istrate Mircea, Jelescu Paul, Jerea Hilda, Jora Mihail, Kirulescu N., Klee Hermann, Klepper W. M., Krilovici Marina.

Deși autorii s-au bazat — în principal — pe lexiconul *Muzicieni români* tipărit de Editura muzicală și pe materialul documentar furnizat de Uniunea Compozitorilor (fapt precizat de altfel și în prefață), totuși lucrarea aduce o multitudine de elemente noi, unele inedite. Astfel, pe lângă un număr important de cîntăreți, instrumentiști și dirijori români contemporani, ni se comunică nume de muzicieni de origine română care au realizat o strălucită carieră mondială. De asemenea aflăm că muzicianul german Hans Berger (născut în România la 14 noiembrie 1892 și mort la Ketzin în 8 august 1947) și-a luat pseudonimul românesc „Ioan Bălan“! Este îmbucurător faptul că autorii au ținut efectiv să demonstreze ambitus-ul secular al culturii muzicale românești, pornind de la Nicolae Filimon (n. 1819) pînă la cei mai tineri muzicieni contemporani (unii sub 30 de ani). În ciuda atitudinii favorabile, manifestă a autorilor față de muzica noastră, totuși surprind câteva omisiuni inexplicabile (de pildă, D. G. Kiriac).

Așadar, să așteptăm cu încredere și volumul al doilea al acestui valoros lexicon muzical, devenit — prin aria largă de cuprindere a fenomenului artistic românesc — un prețios instrument de propagandă a muzicii noastre în contextul artei contemporane.



Denis Dille. *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks. 1890—1904*. Kassel, Bärenreiter, 1974, 295 p.

Strădaniile constante ale muzicologului Denis Dille în cercetarea și popularizarea operei lui Béla Bartók, s-au îmbogățit cu o nouă lucrare capitală de documentare: *Catalogul tematic al operei de tinerețe (1890—1904)*. Așadar, primele compoziții ale muzicianului maghiar încep de la vîrsta de 9 ani. Sînt valsuri, polci, mazurci, ländleruri, variațiuni. Printre primele piese figurează și o lucrare în stil popular românesc: „*Olah darab*“, op. 6 (1890). Apoi urmează sonate, cvartete, un cvintet cu pian etc. Chiar de la op. 8 (zece ani), micul compozitor începe să dedice „lucrări“ mamei, mătușii, prietenilor, familiei. Nici o piesă nu este orchestrată pînă în 1898. Acest debut, pentru unii exegeți ai marilor compozitori, ar putea să-i lase indiferenți, iar munca lui Denis Dille ar părea ca exagerată. Și totuși, catalogul tinărului Bartók impune tocmai prin probitatea cercetării, prin migala documentării, prin acribia investigației, prin imensul material informativ, ce ni-l transmite. Practic, din acest moment, orice muzicolog are la dispoziție *totul* despre opera compozitorului, arhiva Bartók fiind astfel pusă la adăpost de la pieire. Este un model nu numai de lucru, ci și de pasiune și dăruire științifică.

Volumul *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke B.B.* cuprinde un studiu introductiv, o listă a abrevierilor, o cronologie biografică, apoi catalogul propriu-zis al celor 77 de titluri. În prima anexă se prezintă teme și lucrări de școală ale lui Béla Bartók, fragmente din piese neterminate, prelucrări din operele altor compozitori, glume muzicale, mici idei muzicale, iar în cea de-a doua anexă, ni se comunică inventarul lucrărilor studiate și cunoscute de tinărul muzician, lista numelor proprii de compozitori și operele acestora, volumul încheindu-se cu indexul de nume, fotografiile și facsimile.

Fondul de date inedite, transmis cititorului, este remarcabil, fapt care împrumută *Catalogului* o valoare excepțională, oferind cercetătorului temelia viitoarelor exegeze asupra marelui compozitor și folclorist maghiar.

În ultimele luni, activitatea orchestrei studențești „Camerata“ a Conservatorului „Ciprian Porumbescu“ a cunoscut o puternică afirmare, verificând și în fața publicului de peste hotare succesele repurtate în cadrul ultimei stagiuni. În lunile aprilie-mai, ansamblul a efectuat astfel un cuprinzător turneu în Spania — 21 de orașe, printre care Santander, Granada, Avilles, Jaen, Malaga, Pontevedra — ca rezultat al suitei de concerte susținute cu un an înainte. Programul, alcătuit din lucrări de Mozart (*Concert pentru corn și orchestră, Divertiment K.V. 251*), Ion Dumitrescu (*Concert pentru orchestră de coarde*) și Dan Voiculescu (*Muzică pentru coarde*) a fost apreciat elogios de public și presă: „Interpretarea lucrărilor celor mai variate care se pot imagina, este de o calitate extraordinară“ (*IDEAL* din Jaen); ziarul *HOJA DE LUNES* (Granada) remarcă „...o strălucitoare intervenție a dirijorului Paul Staicu, în calitate de solist... și sunetul frumos al lui Staicu, excelentul rezultat pe care l-au obținut muzicienii și discipolii lui... În rezumat, o seară de muzică excelentă.“; „Concertul poate fi calificat ca extraordinar, și în special dirijatul lui Paul Staicu, care s-a produs și ca solist...“ (*LA VOZ DE AVILLES*); „...Totdeauna sunetul a fost magnific, foarte nuanțat și expresiv. Este de necrezut că s-a putut cânta așa cum s-a cântat...“ (*LA VOZ DE GALICIA*, La Coruna).

A doua realizare artistică a orchestrei „Camerata“ înscrie prezența de succes a formației în cadrul Întîlnirilor internaționale ale tineretului de la Bayreuth (august 1975), ediția a XXV-a. Alături de formațiile artistice de la Iași și Cluj-Napoca, concertele „Cameratei“ — formație distinsă anul trecut cu medalia „Herbert von Karajan“ — au obținut un remarcabil succes, artiștilor Conservatorului bucureștean atribuindu-li-se Medalia comemorativă, de aur, „Richard Wagner“, oferită de municipalitatea orașului Bayreuth. „...Prin *Camerata* am cunoscut o orchestră de tineri și talentați muzicieni, care a prezentat soliști de mare talent la vioară, violă și violoncel“ consemnează cronicarul ziarului *FRANKISCHE ALLGEMEINE*, adăugînd: „Dirijorul Paul Staicu a sudat ansamblul într-o unitate sonoră viguroasă, care îi urmărește cu suplețe gesturile. În special la lucrările românești (*Două intermezzi* de G. Enescu, *Codex Caioni* de D. Popovici) a convins printr-o mare putere de pătrundere în părțile pline de contrast și printr-o interpretare ritmică și policromă,“ „...ca s-o spunem de la început — notează cronicarul ziarului *BAYERISCHE RUNDSCHAU* — oaspeții au lăsat o impresie excelentă și au fost răsplătiți de un public cunoscător de muzică de cameră cu aplauze îndelungate. *Camerata* a convins printr-un entuziasm interior și o bucurie naturală de a cânta cu elan și totuși disciplinat. Temperamentosul dirijor Paul Staicu putea să fie sigur că tinerii artiști îi urmăreau toate sugestiile.“

Liliana CONSTANTINESCU

## Fêtes musicales en Touraine

Faimosul din mai multe puncte de vedere — hambar de la Meslay, de lângă Tours, a găzduit cea de a 12-a ediție a serbărilor muzicale din Touraine, înființate, după cum bine se știe, pentru a oferi personalității de proporții neobișnuite a lui Sviatoslav Richter un prilej de a se manifesta într-un cadru de o frumusețe și atmosferă aparte. De fapt, cu toate că Richter este numai unul dintre marii artiști care se produc aicea — dar, spre deosebire de ceilalți el este *totdeauna* prezent, reprezentînd o constantă de valoare absolută a festivalului — dispoziția sufletească în care se află el, reflectată, desigur, în diferențierile de nuanțe infinite ale aparițiilor sale pe podium, este hotărîtoare pentru ambianța desfășurării întregii întîlniri artistice de la Meslay. De data aceasta, l-am aflat întinerit — dacă se poate spune așa —, exuberant, prietenos, comunicativ și, în strînsă legătură cu toate acestea, de o strălucire artistică impresionantă. Richter a covîrșit pe toți cei prezenți nu numai prin arta cîntului la pian, ci și prin arta comportării umane. Era prezent la toate concertele și adesea apărea pe podium la sfîrșitul marilor seri de artă create de colegii săi, cu brațele încărcate de trandafiri, pentru a le mulțumi în numele său și al tuturor ascultătorilor. După ultima seară a festivalului, a oferit tuturor participanților un feeric foc de artificii, oglindit în undele apelor ce înconjoară mica cetățuie de la Meslay. Toate acestea ar putea părea amănunte „literaturizante“, dacă nu s-ar fi reflectat și în vitalitatea interpretărilor sale. Recitalul Beethoven dat de Richter va rămîne desigur memorabil, în primul rînd prin versiunea dată *Sonatei op. 106, Hammerklavier*. Cu ani în urmă, marelui artist îi era teamă de această lucrare, parcă nu cuteza să se măsoare cu ea, considerînd-o aproape „de necîntat“ — și toată suflarea pianistică din lume știe că așa este. Acum, după ce a împlinit șaiszeci de ani, simte că se poate măsura cu ea, de la egal la egal. Îi domină tumultul grandios și frenetic, dezlănțuie fanfarele apocaliptice de la început cu o masivitate orchestrală și o susținere sufletească pe aceeași măsură; mai mult, cuprinde — poate ca nimeni altul — proporțiile monumentului sonor, făcîndu-l să răsunе concis, adunat, chiar în peregrinările, altădată pîrînd nesfîrșite, ale părții lente. Cît privește *Fuga* finală, a reluat-o, în bis, la sfîrșitul recitalului la un grad și mai înalt al perfecțiunii decît la prima parcurgere. Cine altul ar fi cutezat să se cufunde din nou în hățușul periculos al unei asemenea pagini, după ce reușise să ajungă prima oară la un bun liman? Fără îndoială numai Richter, care nu face economie cu propriile-i forțe. Unora li s-a părut că *Sonata op. 2 nr. 3* și *Bagatelele op. 126*, din prima parte, erau supraîncărcate de tensiune. În fapt, însă, Richter își pregătea astfel confruntarea cu *Everestul* sonatelor; era o acumulare interioară de forțe absolut necesară și explicabilă.

Cu toate că îi desparte un univers în ce privește concepția interpretativă, Richter își dă seama că Arturo Benedetti Michelangeli este un pisc de pură limpiditate al pianisticii veacului nostru și dorește ca semi-legendarul maestru italian al claviaturii să fie prezent, ori de câte ori este posibil, la Meslay. De data aceasta... Michelangeli a cîntat (-acum doi ani trebuise să fie înlocuit în ultima clipă-) și ne-a dat toată măsura măiestriei lui mature. Versiunile conturate de degetele lui fără greș izvodesc sonoritățile din unda frumuseții absolute, sînt dezbrărate de orice zgură sentimentală sau supra-patetică. *Sonate* de Beethoven (op. 26 — La bemol major), Chopin (și bemol minor) și Schubert, *Imagini* de Debussy, toate apăreau reflectate de cea mai perfectă oglindă, dar cumva descărnate de zbuciumul pămîntesc. Ca auto-control, ca știință a sunetului, ca dominare și totuși supra-subtilă proiectare a eu-lui propriu, Michelangeli nu are nici rival, nici egal. Richter și Michelangeli mi s-au părut, în confruntarea de la Tours, a întruchipa dualitatea dialectică dionisiac-apolinic și trebuie să mărturisesc, alături de majoritatea covârșitoare a ascultătorilor din hambarul de la Meslay, că dionisiacul ne sfredelea sufletele, în timp ce apolinicul le lăsa ușor inerte. Bineînțeles că există... apolinic și apolinic. Rezerva lui Michelangeli nu seamănă cu a Clarei Haskil sau cu a lui Dinu Lipatti.

Așa cum se cuvine acolo unde gazda se numește Sviatoslav Richter, serbările din Touraine au strîns laolaltă sumedenie de maeștri ai pianului. Tînărul maghiar Zoltán Kocsis l-a înlocuit într-un recital pe Maurizio Pollini (accidentat) și — cu toate că felul de a se prezenta în fața publicului și comportarea pe podium puteau părea puțin teribiliste sau ostentative — ne-a convins de cultura superioară pe care și-a însușit-o, străbătînd din frazarea esențializată și sonoritatea îngrijit modelată; Josef Palenicek ne-a amintit, în alt recital, savoarea de ogor reavăn amestecată cu amintiri romantice din paginile pianistice ale lui Janáček. Aici se cuvine să arătăm că aproape de Tours se înalță acum și un al doilea „hambar“ muzical, construit după chipul, dar nu și după dimensiunile, celui de la Meslay și care se cheamă *Grange de la Besnardière*. Edificiul este nou, dar atmosfera nu are nimic artificial, contrafăcut, poate din cauză că aici a fost adusă o splendidă și cum nu se poate mai adevărată orgă barocă de la Burgos. În acest cadru, ne-a cîntat Suzana Ruzicková *Variațiunile Goldberg* de Bach cu o asemenea fantezie riguros stilistică, cu o asemenea savoare timbrală și cu o asemenea căldură omenească ce străbătea din sunetul firav al clavecinului, încît nu mai eram de loc tentați să surîdem îngăduitor autenticității de epocă ci — dimpotrivă — eram în situația de a nu mai regreta de fel robustețea atletică modernă a pianului.

De astă dată, pentru prima oară muzica contemporană — și chiar cea de avangardă — a fost găzduită de „Serbările muzicale din Touraine“, desigur nu fără o oarecare sfîciciune din partea organizatorilor, care nu știau prea bine cum avea să primească publicul, în atmosfera încărcată de vestigii ale unui trecut istoric glorios, producțiile îndrăznețe ale

secolului nostru și chiar ale clipelor noastre. Bilanțul a fost, în general, foarte pozitiv, pentru că cel ales să slujească muzica modernă a fost unul din cei mai mari și — astăzi — mai necontestăți creatori și propagatori ai ei, Pierre Boulez. În fruntea ansamblului „Musique vivante“ din Paris și a corului „Schola Cantorum“ din Stuttgart, Boulez ne-a oferit talmăciri admirabile și memorabile ale maeștrilor școlii vieneze — Schönberg, Webern, Alban Berg — propria sa lucrare coral-instrumentală ...e.e. Cummings *ist der Dichter* și — cel mai mare succes contemporan al festivalului — *Laborintus II* de Luciano Berio. Utilizînd toate resursele arsenalului contemporan, Berio ne amintește foarte clar că este, totuși, un italian pătimaș, și, oricît s-ar părea de curios, expresivitatea muzicii sale are adesea o chemare... neoromantică.

## Salzburg

Pe *Getreidegasse*, toată lumea vine să se încline în fața mărturiilor ființei lui Mozart, la muzeul alcătuit în casa natală a adevăratului stăpîn al Salzburg-ului (-stăpîn peste veacuri-) : o vioară mititică, o șuviță de păr a lui Wolfgang, bucătăria unde se găteau bucatele familiei, toate amănuntele obișnuite ale caselor memoriale, dar aici dobîndind dimensiuni neobișnuite : intimitatea cu cadrul în care a trăit muzicianul muzicienilor are o magică putere de seducție. Ne întîlnim cu el tot mereu — în piața care-i poartă numele și-i găzduiește statuia, în altă casă în care a locuit, pe aproape de actualul *Landestheater*, și pînă și în... vitrinele cofetăriilor, unde străucesc niște globulețe de ciocolată înveite în poleială și cu chipul compozitorului pe ele, „adevăratele“ *Mozart-Kugeln*. El îi întîmpină surzînd pînă și pe critici, la o recepție dată pentru ei la castelul Hellbrunn, reprezentat de doi cîntăreți îmbrăcați ca în operele de epocă și oferindu-ne, cu acompaniamentul unui cvintet de suflători, pagini glumețe, mai puțin cunoscute, din muzica de petrecere a maestrului.

Festivalul din Salzburg își păstrează cu orgoliu și consecvență neabătută ținuta și prestigiul : cheltuielile sînt considerabile, totuși Doctorul Hans Widrich, conducătorul biroului de presă, ne spune că peste jumătate din ele sînt recuperate din vînzarea biletelor. Pe lîngă asta, festivalul funcționează în virtutea unei legi și este obləduiit și sprijinit de statul austriac, de orașul și landul Salzburg : toată lumea înțelege că el reprezintă o mîndrie a țării și că merită să fie întreținut, chiar cu sacrificii. Tradiția acestei sărbători de artă, care a împlinit 55 de ani, se perpetuează prin montarea misterului medieval Jedermann în adaptarea lui Hugo von Hofmannsthal și cu o regie apropiată de cea inițială a genialului Max Reinhardt, în piața din fața falnicului Dom din Salzburg. Paralel, muzica lui Mozart — și în special operele scenice — își află în sălile festivalului (—cea mare, cea mică și Felsenreitschule—) un focar de răspîndire mondială asemănător cu Bayreuth-ul, de unde iradiază în toată lumea creația wagneriană.

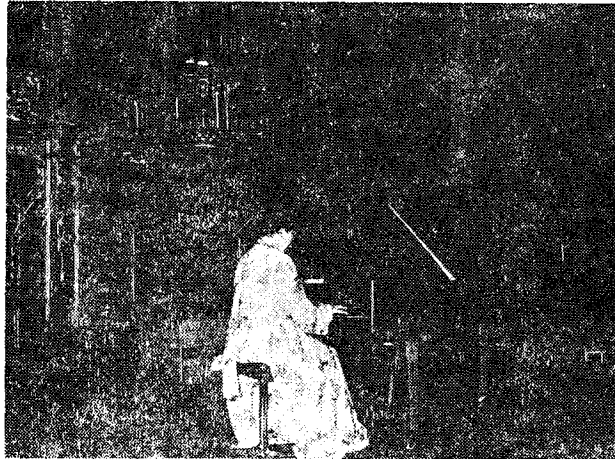
Deci, cea mai pasionantă întîlnire pe care o poți avea la Salzburg este, fără îndoială, cea cu capodo-



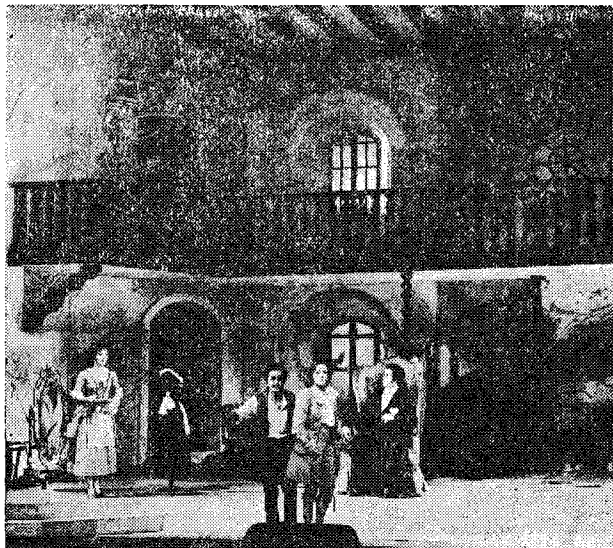
*Arturo Benedetti Michelangeli.*



*Pierre Boulez.*



*Suzana Ruzicková.*



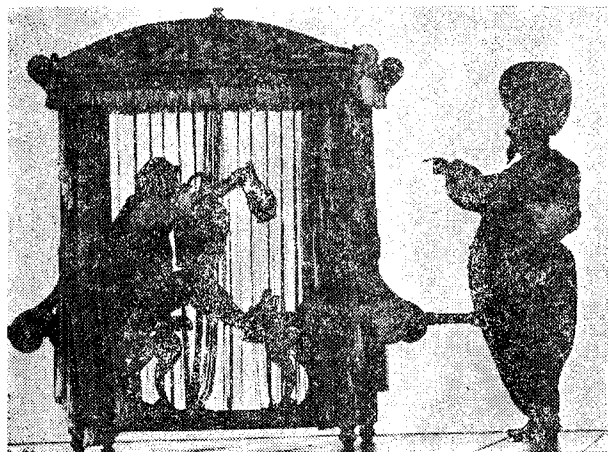
*Scenă din „Nunta lui Figaro“.  
(Foto : Sylvain Knecht).*





Suzana Ruzicková și Alfred Hoffman  
(Foto : Sylvain Knecht)

perele hărăzite de Mozart teatrului muzical. De altfel, poate cel mai concludent este întruchipată ideea muncii fără preget pentru realizări artistice finisate



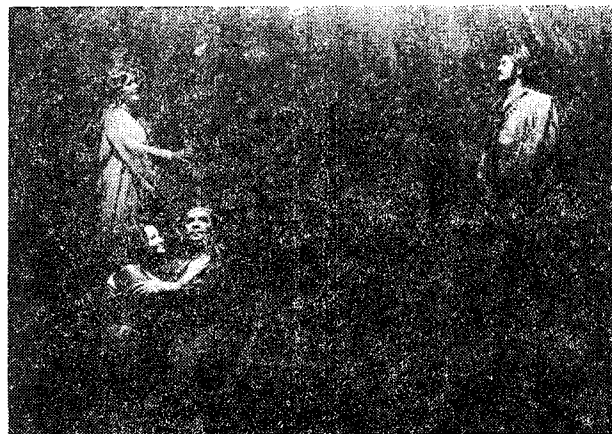
Scenă din „Răpirea din Serai”. (Foto : PSF/Steinmetz)

pînă în cele mai mici amănunte — idee dominantă a festivalului — în efortul colectiv de pregătire a spectacolelor de operă : în cetatea teatrului și a muzicii, genul artistic care reunește artele surori se află pe cea mai de sus treaptă a prețuirii. Să intrăm, deci, la *Nunta lui Figaro*. Orchestra țese pinza aceea sonoră ultrarafinată, caracteristică colaborării dintre Herbert von Karajan și Filarmonica din Viena, dar din care se desprind, la tot pasul, sublinieri (— o inflexiune a fagotului, o intenție dansantă a viori-

lor —), în uimitoare concordanță cu starea sufletească a eroului portretizat. Un lucru este esențial : Karajan se dovedește muzician și om de teatru în aceeași măsură, pasiunea sa pentru operă apare evidentă și bucuria făuririi universului mozartian se comunică, molipsitoare, interpretelor și auditorilor. Vălul purității stilistice nu ascunde relieful caracteristic, creionate și de regizorul Jean-Pierre Ponnelle : *Figaro* (José van Dam) este vehement, plin de bărbăție în dragoste și în luptă. Față de *Cherubino* (Frederica von Stade, fermecătoare, mai cu osebire, între colegii ei), nu are o atitudine de zeflema ușoară, ci de ciudă brutală, abia stăpînită. Momentul muzical suprem : cîntecul de dragoste al *Suzanei* din ultimul act (*Deh, vieni, non tardar*), una din cele mai ideale linii desenate vreodată de o voce (Edith Mathis). Decorurile, datorate tot lui Ponnelle, au darul de a acoperi imensa scenă, rămînînd totuși ușoare ca fulgul și străvezii ca apa izvorului.

*Răpirea din serai* se dă la sala mică a festivalului (—mică, vorba vine, are 1343 de locuri, dar cu o mie mai puțin decît cea mare—), sub conducerea ceva mai puțin rafinat-mozartiană a lui Leif Segerstam. Vizual, însă, spectacolul mărturisește viziunea marelui Georgio Strehler, continuat de Ferruccio Soleri : personajele se mișcă asemenea unui joc de umbre pe un perete, expresivitatea conturîndu-se astfel cu o forță nebănuită. Dintre interpreți, strălucește verva mucalită a basului Fernando Corena (Osmin). Margaret Price, o *Constanze* cu voce eroică, are o lipsă de flexibilitate în acut, *Blondchen* (Sona Ghazarian) cam ascuțită. Tare-i greu de găsit o distribuție mozartiană egală, pînă și la Salzburg...

Richard Strauss și Hugo von Hofmannsthal sînt personaje foarte importante la Salzburg și unul din rezultatele colaborării lor, *Die Frau ohne Schatten* (*Femeia fără umbră*) este unul din spectacolele centrale ale festivalului.



Scenă din „Femeia fără umbră”.  
(Foto : PSF/Steinmetz)

Sub conducerea vulcanică a octogenarului Karl Böhm și cu aportul unei echipe de mari cîntăreți (Leonie Rysanek, James King, Ruth Hesse, Walter Berry, Ursula Schröder-Feinen etc.) opera lui Strauss lăsa impresia irezistibilă a unei covârșitoare simfonii instrumental-vocal-vizuale.

Alfred HOFFMAN



# NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

---

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

### Zeno Vancea à ses 75 ans

par dr. Vasile TOMESCU

Par sa genèse d'abord, par la trajectoire qu'il longe ensuite pour affirmer son individualité et accomplir sa destinée, chaque homme est, plus ou moins manifestement, „l'enfant de son siècle“. Notre appartenance au temps que nous vivons est, cependant, à ce point distincte d'un individu à l'autre et, en dépit de cela, à ce point homogénéisée dans l'infini du temps, que la succession des personnalités et des générations nous apparaît comme un contrepoint dynamique sur le thème de la vie et des accomplissements créateurs, sur celui d'un credo et d'efforts communs. Il est vrai qu'il existe aussi des moments négatifs qui arrivent, parfois, à interrompre brutalement la polyphonie des valeurs, la mémoire de l'histoire les enregistrant malgré tout afin de mieux délimiter, par rapport à un plan de repère, l'ascension marquée par l'espace de toute une vie et de ses accomplissements, par l'espace d'une pensée, d'une lutte acharnée à la réalisation de nobles idéaux. Pour la culture, ce plan est représenté par l'événement préminent d'une création, d'une découverte de chemins nouveaux, d'une synthèse dans la technique ou le penser artistique ; mais cela peut être aussi le moment des débuts ou même, sur le parcours de la vie, différents



moments qui, par leur enchaînement hétérophonique d'aspects inédits, prêtent à l'histoire sa substance. De la sorte, non seulement l'homme de la culture ou l'homme de l'art sera „l'enfant de son siècle“, mais ce dernier est ou devient à son tour le produit des personnalités et des générations qui le définissent.

C'est ainsi que s'établirent dans la musique roumaine les relations entre les aînés et le XIX<sup>e</sup> siècle — leur siècle —, entre le XX<sup>e</sup> et

l'art moderne et contemporain, où le temps se définit par des conceptions esthétiques et des styles représentatifs, alors que, d'autre part, ceux-ci mettent leur empreinte sur le temps qui les a fait naître.

Si les oeuvres ont l'avantage de revivre dans le temps, c'est bien la projection rétrospective des événements biographiques qui fixe dans le concret les marches de l'histoire, en nous donnant la mesure du chemin parcouru jusqu'à la constitution des valeurs et des tendances de l'art contemporain. C'est, me semble-t-il, dans ce cadre qu'il nous faut situer le moment des 75 ans du musicien ZENO VANCEA. Eloquent par d'abondants et fructueux accomplissements, ce moment s'inscrit aussi dans le périmètre des trois quarts de siècle de l'école musicale roumaine, reconnaissable dans le monde de la musique universelle par certaines constantes de sa pensée et de sa sensibilité propres ainsi que par une expérience créatrice empreinte de dynamisme.

Dans les devenirs successifs de la musique roumaine, l'âge de Zeno Vancea trouve sa confirmation d'être un âge encore jeune, rempli d'efforts créateurs et d'orientations, commencé au moment de l'apparition sur la scène musicale du monde des Rhapsodies Roumaines de Georges Enesco, de la création de la chorale „Carmen“ due à la généreuse pensée et action de D. G. Kiriac, de la modernisation de l'école indigène de composition grâce au zèle et à la science d'A. Castaldi. L'âge du compositeur que nous fêtons aujourd'hui est aussi celui de la jeunesse enthousiaste de la musique roumaine, dans les conditions d'une lutte héroïque pour l'unification des frontières du pays, pour l'essor de la liberté et de la démocratie dans la Roumanie d'hier. C'est aussi la même jeunesse qui a uni dans un enthousiasme créateur Enesco, Jora, Cuclin, Ottescu, Nottara, Drăgoi, Andricu et Negrea, Breazul et Brăiloiu. Les nobles aspirations des fondateurs de la Société des Compositeurs Roumains, leur lutte pour amener le rôle social et patriotique de la musique à un niveau plus élevé, ont trouvé dans le jeune Zeno Vancea un appui enthousiaste sur de multiples plans : création, théorie et pédagogie musicales, travail — aussi modeste que compétent — au service du théâtre d'opéra, de la musique symphonique, de chambre et chorale, de la musicologie et de l'école de musique. Dans un article sur l'avenir de la musique roumaine, publié il y a exactement un demi-siècle, c'est-à-dire en octobre 1925, dans les colonnes de la revue homonyme — l'ainée de celle qu'il devait diriger trente ans plus tard —, Zeno Vancea plaidait fermement et avec clarevision et adoptait une attitude critique à l'égard de ces systèmes de

pensée esthétique et de langage qui se sont avérés „être, au lieu d'une force régénératrice de la musique, bien au contraire un élément de décomposition“ ; il proposait aussi bien comme modèle à suivre, parmi les diverses tendances des compositeurs roumains de l'époque, celles qui, justement, „entendent mettre les bases d'une école nationale partant de la musique populaire“.

Depuis lors, la culture musicale roumaine a parcouru des étapes fondamentalement distinctes, tout en ayant — je viens de le dire — des éléments de continuité intimes, orientés vers une vision humaniste et militante ainsi que vers une originalité créatrice, de niveau élevé. Depuis son étape moderne, caractérisée par une musique d'essence réaliste-critique, évocatrice des grands moments de la nation — tels, les opéras et ballets de Jora, Drăgoi, Paul Constantinescu, Negrea, Vancea, ou bien les oeuvres symphoniques et de chambre qui transfigurent, suivant la personnalité de l'auteur, la spiritualité roumaine, comme par exemple les symphonies, sonates, quatuors et suites d'Enesco, Jora, Paul Constantinescu, Vancea, Toduță, Ion Dumitrescu ou Gheorghe Dumitrescu, la pensée de composition roumaine a connu un nouvel essor, contemporain, promu par le système socialiste et qui s'exprime par la richesse des valeurs esthétiques et des préférences stylistiques. Dans l'impétueux effort à définir le rôle supérieur auquel était appelée la musique dans la vie contemporaine, Zeno Vancea s'est affirmé comme l'une des personnalités douées d'un horizon théorique large, ouvert, s'appuyant sur le prestige d'une longue expérience créatrice, ayant comme point de départ la connaissance et l'appréciation des valeurs folkloriques nationales aussi bien que les acquis des écoles musicales modernes. Son activité d'artiste et de citoyen de la Roumanie socialiste, Zeno Vancea l'a déployée à la lumière de ses constantes convictions concernant la haute mission de la musique dans la formation spirituelle des masses. Concevant la musique comme un progrès ininterrompu depuis l'art de la matière sonore élémentaire, d'essence populaire et d'origine antique, jusqu'à l'art et à la science des structures complexes classiques et modernes, Zeno Vancea pose comme une permanence l'idée du rapport dialectique entre la musique et la conscience sociale, morale et esthétique, rapport qu'il qualifie de mécanisme fondamental de tous les renouveaux authentiques. Pour apprécier le sens dans lequel évolue la musique, il se sert du critère qui porte, tout autant, sur l'enrichissement du contenu expressif que sur le renouvellement de la forme et du langage à

partir de leurs propres vertus et lois de progrès. De nos jours, beaucoup plus que jamais par le passé, le problème des moyens de réalisation de la musique ne se pose pas au compositeur du point de vue esthétique seul ou en concernant le langage exclusivement, mais, en dépit de la nature subjective et du caractère si relatif des notions mises en causes, la structure et le caractère fonctionnel de l'art doivent être considérés à partir de l'idéologie du compositeur, de l'artiste en général, de ses vues sur la vie, de ses convictions patriotiques et humanistes. En expliquant l'apparition et les transformations des éléments et des phénomènes du langage musical par un rapport intime avec la nécessité d'exprimer un contenu émotionnel dynamisé par les modifications du genre de vie à travers les différentes étapes de la société, Zeno Vancea arrive à la conclusion logique de l'interpénétration permanente et variée des composantes de la musique. L'indépendance de certains moyens est ainsi relative, circonscrite à une étape donnée, à l'oeuvre d'un compositeur ou à un groupe de créateurs, alors que les conquêtes les plus authentiques du langage, déterminées par la nécessité d'exprimer un contenu nouveau, deviennent un avoir consacré par la pratique musicale et conditionnent le courant jamais tarri entre la tradition et l'innovation.

D'avoir concrétisé dans son oeuvre ces postulata indiscutablement valables en permanence, à côté de certaines données tenant du milieu de formation de sa personnalité en tant que musicien, ainsi que de ses affinités de tempérament, voilà qui caractérise la fidélité du compositeur à une esthétique, une technique et un style qui, tout en ne cessant de se parfaire, offrent sur le parcours d'un demi-siècle des traits distincts et unitaires. Pousant de la souche d'un art sonore généreusement mélodique et d'expression lyrique-contemplative, plutôt bucolique au début, ensuite intériorisée, réduite à l'essence, et alternant avec des hypostases d'humour insolite touchant au grotesque, ainsi qu'avec de dramatiques accents de lutrin, la musique de Zeno Vancea se caractérise à la maturité par le relief saisissant du contenu poétique, porté de préférence vers l'ambiance radieuse et tonique, sans exclure le contraste de certaines images épiques d'une grandeur retenue, ou des tableaux plastiques de genre. Le compositeur semble avoir un goût natif pour la polyphonie linéaire, d'une vitalité tempérée mais continue, demeurant étrangère aux âpretés d'essence expressionniste ou aux symboles constructivistes abstraits. L'intonation folklorique ressort toujours, bien que transfigurée lucidement, témoignant du don de lui-même, de l'esprit critique, jamais content de soi-même, toujours à la recherche passionnée d'autres visions esthétiques, expériences créa-

trices et prédilections affectives. Foncièrement *cantabile*, d'un modalisme chromatique cursif, ayant la limpidité d'un madrigal, des timbres fortement colorés, des rythmes dont l'ordonnance est régie par la distinction et le sens de la mesure, dénotant même, parfois, d'un surplus de discrétion, telle est la musique de Zeno Vancea.

Peu attiré par les investigations théoriques abstractisantes, aussi bien que par les systèmes de pensée nés de l'orgueil qu'ils entendent tirer de leurs propres beautés, le musicologue Zeno Vancea s'est consacré à une exégèse aussi profonde par la substance du message qu'engagée sur la voie des impératifs primordiaux de l'historiographie, de l'esthétique et de l'éducation musicales. D'innombrables études et essais, réunis depuis peu en volumes, en conférences, en communications scientifiques présentées à des symposiums nationaux ou internationaux, en cycles de disques conçus pour l'étude et la diffusion dans les masses. Toute cette activité du musicologue n'a pas seulement une valeur intrinsèque, elle représente également un excellent exemple, un modèle pour les générations plus jeunes. Dans ce dernier sens, je voudrais exprimer ici mon admiration et ma reconnaissance au professeur Zeno Vancea, dans lequel je n'ai jamais vu le maître pédant, mais, toujours, une personnalité influente précisément par cette dose d'humanisme de haute qualité qu'elle émane, par cette maïeutique si urbaine pratiquée dans un colloque bénévole avec tous ceux que la musique intéresse et, dans une grande mesure, avec ses disciples et les amateurs de musique. Outre son large horizon de connaissances, dont j'ai continuellement bénéficié depuis l'époque de mes études universitaires jusqu'à ce jour, j'ai également apprécié, en tant qu'excellente méthode d'instruction, sa curiosité permanente, l'examen de n'importe quelle partition, la fréquentation immanquable de n'importe quel concert, le regard plein d'intérêt jeté sur n'importe quelle recherche ou article de musicologie. Je voudrais également ajouter que les hautes distinctions et les titres que, dans son pays et ailleurs, le musicien Zeno Vancea s'est vu lui être accordés, constituent un motif d'ennorgueillement pour la culture roumaine, comme étant le signe de la reconnaissance unanime d'une activité d'importance majeure sur le plan de la création, de la pensée musicologique et de l'éducation musicale, activité qui n'aura pas toujours été considérée de ce point de vue.

A l'occasion de ce bel âge, riche en accomplissements, je fais le voeu que de nombreuses autres années viennent s'y ajouter, pour de nouvelles réalisations, pour le plus grand profit actuel et l'éloge à venir de la musique roumaine, pour la plus grande satisfaction, pleinement méritée, d'un de ses éminents et fidèles serviteurs.

Pour étudier la civilisation et la culture des Etats Roumains au Moyen-Âge (la Valachie, la Moldavie et la Transylvanie), nous avons adopté une vaste perspective, tenant compte de la diversité des nations et des cultures nationales dans le cadre des aires culturelles majeures et des deux types de civilisation qui, au XIIIe s. ont fait éclore „l'Europe nouvelle, tournée vers l'avenir“ (Dan Zamfirescu). Nous avons essayé de reconstituer ce qui constituait l'essentiel de la création folklorique médiévale, en utilisant plusieurs sources ; les documents internes et externes du temps, les résultats obtenus par les historiens et archéologues au cours des dernières décennies notamment, les documents concernant le folklore des peuples voisins, qui s'étant développés dans des conditions plus ou moins similaires et ayant subi des rapports complexes, (économiques, sociaux, politiques, culturels) témoignaient d'affinités culturelles et de productions folkloriques apparentées, tant par le contenu, que par la modalité d'expression esthétique. La stabilité et la variété constituant un des traits fondamentaux de la création orale, nous avons étudié aussi les ouvrages qui appartiennent aux siècles suivant ou précédant la période de notre recherche ainsi que les publications musicales et la création orale actuelle, après en avoir préalablement analysé et supprimé les éléments qui se superposent.

Durant cette période de luttes acharnées contre les envahisseurs, pour la sauvegarde de la liberté nationale, période de souffrances et d'insécurité, le folklore est resté l'élément spirituel permanent qui a assuré la continuité du peuple, à côté de la langue et autres facteurs de la vie d'Etat. Cette stabilité de la création orale est une conséquence de l'évolution extrêmement lente des conditions de vie de la paysannerie médiévale qui représentait la majorité de la population dans les trois Etats féodaux centralisés (cristallisés au XIVe siècle).

Dans les lignes suivantes, nous nous proposons de présenter un tableau succinct du trésor folklorique médiévale, qui se déroulait sur deux plans : à la cour et au milieu du peuple opprimé.

Après l'achèvement de l'ethnogénèse du peuple et de la langue nationale, langage musical spécifique de la sensibilité, de la manière de penser et de sentir, de la mentalité et de la conception de vie des Roumains, s'est également cristallisé vers le Xe siècle.

Le rapport du folklore avec la vie a déterminé la création d'un grand nombre de genres, de contenu,

forme et fonctions variés. Pendant cette période, les genres occasionnels de circonstance qui accompagnaient les travaux agricoles et pastoraux étaient les plus fréquents, à cause de leur fonction utilitaire et artistique. Ils conservent une série de pratiques ancestrales, antérieures au christianisme, qui constituent la transposition artistique d'un fonds de croyance et de mythes, hérités de la préhistoire ou des autres civilisations (géo-dace et roumaine). L'Eglise a mené une lutte continue afin de les abolir et de les remplacer par des pièces exprimant ses dogmes et ses préceptes moraux, sa vision sur la vie et la mort, nettement différents de ceux du peuple ; dès le premier millénaire, une série d'interdictions et de sanctions ont été formulées, visant ceux qui pratiquaient ces rites (calendes, masques dionysiaques, festivités de la fertilité<sup>1</sup>) etc.), interdictions retrouvées aussi dans les documents des siècles ultérieurs<sup>2</sup>).

Le folklore occasionnel a engendré un nombre important de chants, des danses et des manifestations dramatiques complexes, liés au calendrier et au cycle familial (noces, enterrement). Le solstice d'hiver a constitué pendant de nombreux siècles la plus grande fête de l'année (elle durait 12 jours, entre le 25 décembre et le 6 janvier), pendant laquelle la danse, les chansons, les souhaits, les cortèges impressionnants de masques zoo- et anthropomorphes (chèvre, cerf,<sup>3</sup>) *brezaie*, ours, etc.) avaient une fonction magique.

Les thèmes héroïques, le style et la composition, les significations rituelles des *colinde* (chants de quête), „koliada“ chez les Slaves, l'interprétation par deux groupes antiphoniques, souvent avec accompagnement instrumental (percussion et aérophone), confirment leur grande ancienneté. Il paraît que les premiers chants épiques sont l'oeuvre d'un passé reculé, étant créés il y a des siècles, peut-être même des millénaires, dans le cadre des cérémonies annuelles (calendaires). Les textes des *colinde* sont épiques, de dimensions vastes mais la fabulation n'est qu'un prétexte, parce que l'élément essentiel en est le souhait, la formule de conclusion. Les thèmes héroïques : le combat avec le lion, le cerf, la mer, la jeune-fille de la citadelle, le combat des deux „aurochs gris“, la compétition entre le cheval et le faucon, ou les conflits entre les pères („Mioritza“), les thèmes de pêche etc. ont un riche développement épique, rappelant l'atmosphère du conte ou de la ballade. Les *colinde* avaient également une fonction de souhait et de félicitation. La diversité des thèmes suivant la condition de la personne féli-

citée (selon l'âge, le sexe, l'occupation) et la concision des images qui a abouti à un haut degré de perfection grâce à une élaboration collective définissent ce genre. Certains thèmes reflètent des aspects spécifiques de la féodalité : la chasse au faucon, le combat entre les Turcs et les „Francs“ (les marchands génois des bords de la Mer Noire), la capture des esclaves (on sait que les génois aussi pratiquaient le commerce des esclaves<sup>4</sup>). Les traits musicaux caractéristiques de la *colinda* roumaine présentent des similitudes avec ceux des peuples voisins : syllabisme, rythme complexe dans le système „giusto syllabique“<sup>5</sup>) ou parfois „aksak“,<sup>6</sup>) formes asymétriques, où le refrain est un élément distinct, matière sonore réduite (système archaïque, pentatonique), caractère agraire ou pastoral.

Chez les peuples voisins, la *colinda* a évolué plus rapidement, subissant des transformations qui concernent le poème, la fonction et la date, par l'association de la mélodie à des textes lyriques, humoristiques ou héroïques (chez les Polonais et particulièrement aussi chez les Russes et les Yougoslaves), par le changement de la date annuelle („Lazarice“, chez les Bulgares, est fêté chez ceux-ci le jour du Samedi des Rameaux). Les documents sont formels en ce qui concerne l'attitude de déconsidération et le combat mené par l'Eglise<sup>7</sup>) contre la création orale.

Pendant la période de printemps et d'été un grand nombre de productions artistiques diffèrent par les thèmes, la date respective, l'exécution (en groupe), le style musical : récitatifs mélodiques de certains vers, continués par des souhaits de santé et de prospérité (*Caloian*, *Paparudă*, *Lazăr*) ; mélodies à forme fixe associées à des thèmes mythologiques („Dealul Mohului“) ou réalistes („Le chant de la couronne“), apparentées, ou non, aux mélodies nuptiales, aux thèmes des *colinde*, ou à des thèmes concernant les rapports de travail entre les pâtres et les agriculteurs ; certaines sont des danses instrumentales de forme réduite (*Junii*) ou ample (*Călușul* — suite ou rondeau) ; d'autres sont scandées (*Cucii*<sup>8</sup>), les Coucous, ou la danse autour du feu).

En général la matière sonore est réduite sauf pour le *Căluș* et les *Junii*,<sup>9</sup>) qui semblent avoir eu des formes plus évoluées. Aujourd'hui encore le *Lazăr* est chanté habituellement en hexacorde, la forme architectonique en est fixe, à refrain trisyllabique ; la *Drăgaica*,<sup>10</sup>) (connue par beaucoup de peuples européens), continue d'être pentatonique, de forme ternaire asymétrique (ABBC) et rythme aksak (II). Le *Caloian* — réminiscence du rite et des fêtes agraires du Dieu oriental qui meurt et ressuscite, a une mélodie simple, syllabique, libre ou fixe (strophique), rapprochée du *bocet* (complainte). Chez d'autres peuples, le rite de l'enterrement et de l'exhumation du *Caloian* (poupée d'argile ou en chiffes) est remplacé par la crémation d'une poupée ou de „carnaval“, ou de certains arbres. La *Paparuda*, rite d'invocation à la pluie, figure dans les documents dès le VII-e s.<sup>11</sup>), lorsque les rites de fertilité étaient interdits. La mélodie, plus développée, dans un rythme de danse, est chantée en groupe, par des fillettes qui

accompagnent la *Paparuda* (une fillette couverte de verdure).<sup>12</sup>) Ces rites de fertilité font partie d'un fond antique, commun à plusieurs peuples du globe, leur fonction répondant au même type de mentalité et au même niveau de développement social. Certains spécialistes placent l'origine de quelques uns de ces rites chez les autochtones Traco-Gètes et Daces, rites dont la large diffusion est due aux pâtres transhumants.<sup>13</sup>)

*Le chant de la couronne*, „le rite de la dernière gerbe de blé“, qui a connu une vaste aire de diffusion au Moyen-âge, jouissait d'un cérémonial riche, où des vers scandés (des souhaits) alternaient avec des danses et des pratiques rituelles. Les mélodies, très variées, ont une structure archaïque ; les mélismes qui les enrichissent de nos jours semblent plus récents.

La coutume et le répertoire du cycle familial expriment également, sur le plan de l'idéologie, des croyances et des pratiques antiques, des mythes répondant à la mentalité des hommes pendant la période investiguée. Les thèmes poétiques du répertoire nuptial sont axés autour du personnage principal, la mariée, qui décrit par un ample recours à la métaphore, sa vie heureuse chez ses parents en contraste avec la vie dure, privée de joies, qu'elle est appelée à subir dans la maison de ses beaux parents : l'éloge hiperbolique des qualités physiques et morales des jeunes mariés, l'invocation au soleil, aux parents défunts, certains thèmes rappelant les *colinde* et les *bocete*. Les mélodies sont apparentées aux *colinde* par les systèmes sonores archaïques et la présence du refrain. Les rites et le répertoire funéraire ont profondément impressionné les voyageurs étrangers<sup>14</sup>) qui ont visité les Etats roumains. Jusqu'à nos jours, le répertoire est représenté par deux catégories : le *bocet*, mélodie lyrique, syllabique, de forme libre ou fixe, se développant habituellement sur quelques sons (4e — 5e), de profil descendant, exécutée seulement individuellement par des femmes et le *chant purement cérémonial*. Exécutés en groupe, par des femmes spécialisées, ces chants („du sapin“, de l'„aube“ — zorile, „de la route“ — ale drumului etc.) ont un caractère épique de grande ampleur, avec un puissant souffle dramatique et solennel. Une conception ancienne ressort des textes, la mort étant considérée comme un passage vers un „autre monde“ (le mythe du „grand chemin“, „du grand passage“), du „monde ensoleillé au monde sans soleil“. Du monde nostalgique („cu dor“), dans un monde dépourvu de nostalgie. Les yeux „de veillée“ (*Priveghi*), les danses rituelles des personnages masqués autour du feu, le contenu des chants qui sont exécutés à des moments fixes du cérémonial et qui accompagnent certains rites, leur fonction rituelle, nous font songer à des époques très anciennes. La coutume de conduire le défunt avec des chants et des rites<sup>15</sup>) est connue dès l'Antiquité grecque et romaine. C'est à la même époque qu'appartient la polyphonie rudimentaire (antiphonie et bourdon discontinu), qu'on remarque toujours.<sup>16</sup>)

Il est curieux qu'on ne trouve pas de relations concernant la *doïna* (Mélodie de forme libre) et le

chant lyrique (de forme fixe) dans les documents de l'époque. Nous possédons une attestation laconique du XIIe s., dans la Légende de Saint Gérard<sup>17)</sup> : il entend chanter une esclave pendant qu'elle moule. Sans aucun doute que ces chants lyriques ne pouvaient manquer, à l'occasion des fêtes, chez le prince<sup>18)</sup> et chez les paysans ; ils sont attestés aux siècles suivants et transmis jusqu'à notre époque. Plus tard (XVIe), on parle de „chant de flûte“<sup>19)</sup> et le chroniqueur byzantin Paul Ducas signale, qu'à la cour de Baiazid, à la fin du XIVe s., un prisonnier valaque, à côté d'autres de différents peuples, était obligé à chanter „même contre son gré“.<sup>20)</sup>

A cette époque, le genre le plus aimé par le peuple et les seigneurs féodaux, était le chant épique („chant ancien“, chez les Roumains, „biline“ et „starine“, chez les Russes, „duma“, chez les Ukrainiens). Chanté en tous lieux à l'occasion des fêtes, des noces, des fêtes patronimiques, dans les bourgs et les cours féodales, ce chant épique (improprement nommé „ballade“) est représenté par plusieurs catégories qui diffèrent par leurs thèmes, ainsi que par la manière de refléter les réalités de l'époque. En se distinguant des *colinde*, le chant épique a un caractère plus ample ; c'est la narration d'un fait réel ou imaginaire, d'un conte, d'une croyance, d'une légende. On aura chanté pendant ce temps „Le soleil et la lune“ (Thème de l'inceste), „Iovan Iorgovan“, „Gerul“ (le grand froid) ou „Marcoş Paşa“, „Antofită“ où les éléments sont des monstres, des éléments de la nature (dragons = *Zmei*, noirs = *harapi*, hydre des eaux, aurochs etc.). En dehors de ces thèmes, apparaissent aussi des thèmes héroïques, de bravoure, ou l'on décrit les prouesses des paysans, des princes et des Voievodes, dans les luttes contre les envahisseurs (Turcs et Tartares). Les héros, hyperbolisés par le peuple, luttèrent pour se libérer de l'exploitation. „Tănzilav“, „Badiu“, „Doicin“, „Marcu“ expriment leurs luttes contre les Turcs, alors que „Tătarii şi robii“, „Copilul Roman“ (les Tartares et les esclaves) illustrent les combats contre les Tartares. Des moments dramatiques de la vie du peuple, quand des jeunes filles, des femmes et des enfants étaient menés en esclavage par les Turcs, sont conservés dans des ballades comme „Chira“, „Ilincuţa Şandruului“, „Nevasta vindută“ (la femme vendue, thème de la reconnaissance du frère). Certaines ballades des *haïduks*, qui nous sont parvenues dans des formes modifiées, rappellent l'antagonisme social propre à la vie médiévale, entre les féodaux, désireux d'accaparer de la terre, et les paysans qui perdent graduellement jusqu'à leur condition même d'hommes libres. De nos jours encore on peut entendre chez les vieux „lăutari“ (interprètes professionnels), des ballades qui évoquent les souffrances de nos aînés („Corbea“, „Miu“, „Toma Alimoş“, „Golea“, etc.). Les ballades héroïques et des *kaïduks* étaient chantées aussi dans les cours seigneuriales, où l'interprète avait, probablement, soin d'atténuer les passages qui apportaient l'écho des opprimés mécontents. On trouve

aussi dans les documents des aspects signalant ces différences entre les classes : le chroniqueur mentionne „les chants bavards des chanteurs“<sup>21)</sup> de la cour et pour ceux du peuple „les contes imaginaires des paysans“. La coutume de raconter des faits héroïques dans les chants était un phénomène général en Europe et en Asie, ainsi que nous renseigne le chroniqueur polonais Matey Strykowski. Il a entendu lui-même „cette glorieuse et antique coutume“ de célébrer par des chants les prouesses des hommes renommés“, de même que le chant du glorieux prince moldave Etienne le Grand<sup>22)</sup> (1457—1504). Dans la ballade de „Marcoş Paşa“, on raconte à l'aide des méthodes spécifiques de la création épique orale, l'une des grandes batailles des Polonais avec les Turcs, puis leur désastre en Moldavie (fin du XVe s.), où l'on trouve quelques terribles aspects de la réalité.<sup>23)</sup>

Le chroniqueur roumain, Nicolae Costin, remarque deux sortes d'interprètes à la cour : ceux qui chantent les ballades („chanteurs“), souvent probablement de souche noble, et les instrumentistes. A la cour du roi Matei Corvin (1459—1490) des interprètes de nationalités diverses chantaient „en canon“ (style musical spécifique ?), chacun dans la langue de son pays.<sup>24)</sup>

Chez les peuples slaves<sup>25)</sup>, l'épopée héroïque chantée est née également pendant cette période, certains thèmes ayant une étendue qui dépasse les frontières d'une ethnie, de même qu'à travers le répertoire d'un pays on glorifiait aussi des personnalités appartenant à un autre, fait qui montre les relations étroites établies à l'époque entre des Etats, qui avaient le même ennemi : l'Empire Ottoman. Les ballades avaient une double fonction : de raconter les exploits et d'encourager, pendant les combats, la solidarité pour une cause commune. Le style musical récitatif, approprié à un genre ayant des textes de grandes dimensions et caractère déclamatoire, en parlant *rubato*, dont le déroulement dérive de l'improvisation, semble ne pas avoir souffert de grandes transformations le long des siècles. L'association du texte à des mélodies de forme fixe semble un phénomène plus tardif, imposant une simplification du poème. Tout comme dans le passé la ballade utilise plusieurs éléments expressifs (*recto tono*, récitatif mélodique et *parlato*) dont le contenu diffère d'après la place qu'ils occupent dans le discours musical ; l'instrument l'enrichit par des passages instrumentaux (introduction, interlude et finale).

Nous ne savons pas encore si les interprètes étrangers, ou ceux qui sont partis de chez nous, dans d'autres pays, connaissaient plusieurs langues et répertoires. En 1399 on signale un „Spielman aus der Walechyen“ à Marienburg<sup>26)</sup> ; le premier instrumentiste vit à la cour du Voievode Mircea l'Ancien<sup>27)</sup> (1387), un musicien, joueur de la *gusla serbe*, chantait à la cour de Aron Voievode<sup>28)</sup> ; d'autres musiciens circulaient vers l'Ukraine et la Pologne, en res-

tant souvent à la cour des Jagellons.<sup>29)</sup> Il semble que des troubadours aient existé aussi dans l'Est de l'Europe : un joueur de la *gusla*, roumain, arrive en Slovaquie et en Hongrie.<sup>30)</sup> Il est possible qu'à cette époque les mélodies instrumentales et vocales aient circulé dans plusieurs pays, comme un bien commun. Nous détenons encore des informations concernant les chanteurs mendiants anciens militaires invalides — phénomène général dans l'Europe du Moyen-Âge.<sup>31)</sup>

Les problèmes d'organologie restent encore ouverts. Les instruments connus étaient réduits en tant que nombre, dans les pays européens. On sait que dans l'armée il y avait des trompettes et, des buccins (*buciume*) et des tambours,<sup>32)</sup> ou bien des buccins, des clairons et des tambours,<sup>33)</sup> qu'on utilisait pendant les guerres ou pour agrandir le faste de la cour ; on faisait une distinction entre les *buciume* royaux et ceux „moldaves“ (1485) ; les cornemuses jouaient dans les villages mais aussi dans les cours princières.<sup>34)</sup> On connaissait : la *gusla* serbe<sup>35)</sup>, la *cobza* (sorte de luth), le fifre, la flûte, le luth,<sup>36)</sup> la *drimba* (guimbarde).<sup>37)</sup>

Il est certain que le répertoire de danse réunissait plusieurs types mélodiques, dont le contenu s'est enrichi graduellement, en même temps que le développement des professionnels, la pénétration de certains instruments à cordes et de pièces de l'Occident. Les codex et les écrits des siècles suivants sont édifiants autant en ce qui concerne la richesse du répertoire que l'existence de certains traits communs à plusieurs peuples.

En conclusion, nous pouvons affirmer que pendant le Moyen-Âge, les Roumains s'étaient créé un langage musical unitaire, sur l'étendue de ses trois États très riche et s'enrichissant graduellement par des éléments nouveaux régionaux ; parmi les genres les mieux représentés, on peut citer les chants épiques héroïques et les *colinde*, les chants nuptiaux et funèbres. Certainement, le répertoire de danse offrait des similitudes avec le répertoire des peuples voisins (qui connaissaient les mêmes instruments). Nous avons des preuves qu'une partie des thèmes épiques des Roumains présentaient des ressemblances avec ceux des autres pays de l'Est<sup>38)</sup>. Chaque peuple de ce coin du continent a créé son propre langage musical, où l'on distingue les éléments d'un fond indoeuropéen commun, sur lequel se sont superposés des éléments de la culture romaine, byzantine et des peuples migratoires. Chez les Roumains, comme chez les peuples voisins, la culture et la musique écrites s'appuient sur les éléments essentiels de la culture populaire, orale, qui reflète les traits psychiques, la sensibilité ainsi que le degré de développement social propre à chaque pays.

<sup>4)</sup> En 1691, le concile de Trulan (qui s'est tenu dans le palais de Justinien) a émis le LXII canon qui interdit les fêtes paysannes ; kalende, vota, brumalia, le 1-er mars, le travesti en femme, les masques, la musique et la danse ; les fêtes de la fertilité. Les interprètes sont menacés de peines, de blasphèmes ; Dans la *Chronique de Nestor* on condamne les manifestations musicales du peuple (1067—1068) (traduction Popa Lisseanu) Izvoarele istoriei Românilor, VII, p. 137, București, 1929 ; Hurmuzaki : *Documents*, I, I, p. 132. Les sources de l'Histoire des Roumains.

<sup>2)</sup> Haas, Felix : *Volksglaube und Brauchen des Ostslaven, Breslau, 1939* : „Celui qui va avec la Koliada, comme les premiers païens, doit se repentir durant 3 ans ; se nourrir avec du pain et du sel, parceque ces jeux émanent des animaux“ ; Le Patriarche Philaret de Moscou (1628) arrête les chrétiens d'aller avec *Iapa* (mule). (Chez les Roumains on nomme ainsi l'homme qui porte, dans les sacs, les présents reçus en nature par les chanteurs des *koliada*), avec des jeux laïques“ ; Caraman, P. : *Le substrat mythologique des fêtes d'hiver chez les Roumains et les Slaves*, Iași, 1931 ; l'Archeveque Ilija Ivan (1186) écrit : „nos pretres grondent leurs enfants de ne pas pratiquer *koliada*, l'auroch et d'autres pratiques“ (conf. Ghircoiașiu, R. : *Contribuții la istoria muzicii românești* (Contributions à l'histoire de la musique roumaine), Ed. muzicală, București, 1963.

<sup>3)</sup> Le synode de l'année 575 : „non licet kalendis januariis vetula aut cervolo facere“ (Viscordi, A. : *Storia letteraria d'Italia, Milano, 1939*, p. 461).

<sup>4)</sup> „Les Génois vendent et achètent diverses marchandises et pratiquent (malgré toutes les interdictions du Pape) la vente comme des esclaves de quelques prisonniers pris, bien entendu, des Turcs“ (Giurescu, D. : *Țara Românească în sec. XIV—XV* București, 1973, p. 451 ; Les Pays Roumains dans les XIV<sup>e</sup>—XV<sup>e</sup> s.)

<sup>5)</sup> Brăiloiu, C. : *Le giusto syllabique bichrome, dans Anuario musical*, VII, Barcelona, 1952 ; idem : *Oeuvres*, I, București 1967, p. 175—234.

<sup>6)</sup> *Le rythme aksak*, dans *Rev. music.*, déc. 1951, Paris, pp. 71—108 ; idem : *Oeuvres*, I, pp. 237—280.

<sup>7)</sup> Voir note I ; Keldiš : *La période d'hiver du calendrier agricole russe du XIV<sup>e</sup>—XIX<sup>e</sup> s.*, dans *Etudes d'Histoire et croyances populaires*, Moscou, 1957 ; Katarova, R. et Djenev, K. : *Bulgarian folk dances*, Sofia, 1958 ; Blastarès, M. : *Syntagmat* : l'auteur „voit des hommes“ qui vont dans la rue avec des ours, des lions. „(Vlastaris, M.). Dans la lettre du Pape Grégoire IX, adressée au prince de couronne de la Hongrie, Bellà, le 14 nov. S'exprime son mécontentement et son indignation car ; „dans l'Archêveché des Coumans il y a des peuples nommés Valaques qui, quoiqu'ils soient comptés comme étant des chrétiens, pourtant, ayant de divers rites et coutumes, entreprennent des faits non chrétiens“ (Hurmuzaki : *Documents*, I, I, p. 132 ; Eliade, M. : *De Zalmoxis à Gengis Khan*, Payot, Paris, 1970.

<sup>8)</sup> *Cronica lui Nestor* (1067) : „En portant dans les mains des idoles, les „Rusali“, des acrobates, plaisantant en chansons, couraient en barrant la route aux hommes et aux femmes, parés, d'une sorte de masque, ainsi que faisaient chez nous les „coucou“. (Patriarche Dosoftei : *Viața și petricerea Sfinților*, 1682, p. 273).

<sup>9)</sup> Vuia, R. : *Originea călușarilor (L'Origine des Călușari)*, Dacoromania, 2, 1921).

<sup>10)</sup> Les peuples slaves du Nord, de l'Est et du Sud de l'Europe Orientale ont eux aussi cette coutume dans des formes variées de manifestation (*Lud*, I, 1954) ; Varagnac, A. : *Civilisation traditionnelle et genres de vie*, Albin Michel, Paris, 1948 ; Buhociu, O. : *Über des Rumänischen Burschenbund*, dans *Kurier der Rumänischstudenten*, SS, II, 1971 ; Bogatyrev, P. : *Actes magiques, rites et croyances en Russie subcarpatique*, Paris, 1929.

<sup>11)</sup> voir note 11 et 12.

<sup>12)</sup> Document du XVIII — s. : „Nous décidons qu'on ne fasse plus la *Paparuda* dans l'avenir, conformément au canon mentionné où on décide que les femmes ne fassent pas des jeux publiques“.

<sup>13)</sup> Kresanek, L. : „Slovensko ljudove pjesen so stanoviska Hudobného, Bratislava, 1951 ; Boskovic, M. : rev. folklor, 1—2, București, 1957 ; Dobrowolski, K. : „Etudes sur la théorie de la culture populaire, Etnogr. Polska, 4, 1961 ; Schneeweis : Wiechnachtsbräuche der Serbo-Kroaten, Wien, 1825.

<sup>14)</sup> Introduction au Manuel de Folklore (Kaiew) ; Barsi, N. : „Beaucoup de femmes qui vont, échevelées, en criant à haute voix des plaintes...“ (Mélanges de l'Ecole Roumaine en France, Paris — București, 1929, p. 302) ; De la Croix, Conf. Babinger, F. : O relațiune neobservată despre Moldova sub domnia lui Antonie-Vodă (Une relation qui n'a pas été observée jusqu'à présent sous le règne de A.V.), 1676, p. 135.

<sup>15)</sup> Gubernatis, A. de : Storia comparata degli Usi funebri in Italia e presso Gli Altri Popoli Indo-Europei, II, Milano, 1878 ; Mahler, E. : Die russischen Totenklage. Ihre rituelle und dichterische Deutung, Leipzig, 1936.

<sup>16)</sup> Brăiloiu, C. : „Ale mortului“ (Chants cérémoniaux funèbres/SCR, VII, 1936.

<sup>17)</sup> Legenda Sancti Gerhardt Episcopi, dans Scriptores rerum hungaricum, p. 389.

<sup>18)</sup> Bogdan, I. : Letopisețul de la Bistrița (La Chronique de...) dans Cronice inedite atîngătoare de Istoria Românilor, décrit les banquets et les fêtes en plein air du Voievode Etienne le Grand, avec ses héros et ses boyards).

<sup>19)</sup> Sommer, J. : Elegiae II (De Clade Moldaviae) (1562—1563) ; Mîtreă, B. : Un instrument muzical din perioada feudalismului timpuriu dans Etudes et recherches d'histoire ancienne, I, VII, 1962.

<sup>20)</sup> Ducas, Paul (conf. Breazul, G. dans Muzica, 2, 1960).

<sup>21)</sup> Le secrétaire anonyme du roi Bela III (1173—1196) dans Izvoare ...I, p. 55 : „credite garrulis cantibus ioculatorum“ (Gesta Hungarorum).

<sup>22)</sup> Cronica lui M. Costin : Letopisețul Țării Moldovei de la zămislirea lumii pînă la 1601 : „Cette coutume était répandue en Italie aussi, chez les Turcs, dans les Pays des Serbes et dans d'autres pays en tant que dans notre pays, nous voyons jusqu'à présent aux repas des Voievodes, les ménestriers qui chantaient des chansons pour les Voievodes anciens au bon renom, et louent dans celles-ci et désavouaient les apres et les mauvais“ p. 42 ; Iorga, N. : Arhiva istorică a României, II, 1865.

<sup>23)</sup> Caraman, P. : Contribuție la cronologizarea baladei populare (Contributions a la chronologie de la ballade pop. chez les Roumains), A.A. F. II, 1933 ; Mechovia, M. : Chronica Polonorum, 1521, p. CCCLIII ; Giurescu, D. op. cit.

<sup>24)</sup> Breazul, G. : Istoria muzicii românești (cours dact.) ; Balotă, A. : La littérature slavo-roumaine à l'époque d'Etienne le Grand, București, 1958, p. 211.

<sup>25)</sup> Dans les dumy et koliada ukrainiens on loue les héros roumains, les batailles qui les ont unis ou désunis (Dacoromania, p. 971, Nandriș, G. : Les rapports entre la Moldavie et l'Ukraine d'après le folklore ukrainien).

<sup>26)</sup> Keldiș, op. cit. : Petrov, I.

<sup>27)</sup> note 24, Breazul, op. cit.

<sup>28)</sup> Balota, op. cit.

<sup>29)</sup> Georgevic, T. : Zur Einführung in die Serbische Folklor, Wien, 1912, p. 35.

<sup>30)</sup> Russo, D. : Studii istorice greco-române, II, p. 21.

<sup>31)</sup> Iorga, op. cit. 1911, p. 7.

<sup>32)</sup> Villehardouin, C. : Histoire des Croissades (1207), Paris, dans Iorga, V, 380.

<sup>33)</sup> Iorga, N. : Cronica lui Wavrin și români, dans României, II, București, 1865.

<sup>34)</sup> Ureche, Gr. : Aron Vodă n'en avait plus assez des danses et des joueurs de tympanon ; Breazul, G. : Muzica românească de azi, București, 1939 ; „Pendant le règne de Vlad Țepeș, les citadins s'amusaient aux Pâques dans des banquets et les paysans dansaient des rondes (hora) conf. Laurian et Treboniu : Magazin istoric pentru Dacia, IV, București, 1847 ; En 1415, dans un conte byzantin, on parle du retour des chanteurs de la cour Valaque du „très noble Voievode“ où ils ont été bien payés. Panaitescu, P. P. : Mircea cel Bătrîn, București, p. 175—176.

<sup>35)</sup> Strykovski (Hașdeu, B. P. : Arhiva istorică a României, II, București, 1865.

<sup>36)</sup> idem.

<sup>37)</sup> Dans les dernières recherches, les archéologues ont découvert, dans les ruines d'une citadelle d'Etienne le Grand, un grand nombre de guinbardes („drimbe“), conf. Bogdan, I. : Documente despre Ștefan cel Mare II, p. 15 (Documents sur Etienne le Grand).

<sup>38)</sup> L'ethnomusicologue ukrainien, Kolessa, soutient que „la grande aire de diffusion de ce style a des causes profondes sociales-économiques et démographiques“ (conf. Ghircoiașiu, op. cit.) ; Zakitimos, D. : Byzance et les peuples de l'Europe du Sud-Est, dans Actes du I-er Congrès inter. des études balkaniques et Sud-est europ. II, p. 7—26 ; Katarova, R. : L'état actuel du récitatif épique de la Bulgarie, Sofia.



# CUPRINSUL

## ION DUMITRESCU

Craiova — Un centru de cultură românească . . . . .	1
Ziua Internațională a Muzicii . . . . .	3

## PROBLEME ACTUALE ALE MUZICOLOGIEI NOASTRE

### OVIDIU VARGA

Știința muzicii — militantă pentru o artă a timpului socialist . . . . .	4
--	---

### LIVIU RUSU

Ideea unui organon al științei muzicii . . . . .	7
--	---

### LUMINIȚA VARTOLOMEI

Responsabilitatea actului critic . . . . .	10
--	----

### GHIZELA Sulițeanu

Considerații asupra fenomenului înțelegerii muzicii de către mase (Pe marginea unui test de psiho-pedagogie a muzicii) . . . . .	11
--	----

## PE TEME DE CREAȚIE

### EDGAR ELIAN

„Hamlet“ de Pascal Bentoiu . . . . .	16
--------------------------------------	----

## STUDIIND EXPERIENȚA DE CREAȚIE A COMPOZITORILOR NOȘTRI

### RODICA OANA-POP

„Passacaglia pentru pian“ de Sigismund Toduță . . . . .	20
---	----

## VIAȚA MUZICALĂ

### SEMNEAZĂ:

Wilhelm Berger, Edgar Elian, Dan Buciu, Grigore Constantinescu, Constantin Cairina, Doru Popovici . . . . .	28
---	----

### EUGEN VICOS

Vitrina publicațiilor străine . . . . .	34
---	----

### LILIANA CONSTANTINESCU

Prezențe peste hotare . . . . .	37
---------------------------------	----

## FESTIVALURI MUZICALE INTERNAȚIONALE

### ALFRED HOFFMAN

Fêtes musicales en Touraine . . . . .	37
Salzburg . . . . .	38

# SOMMAIRE

## ION DUMITRESCU

Craiova — un centre de civilisation roumaine . . . . .	1
La Journée internationale de la Musique . . . . .	3

## PROBLEMES ACTUELS DE LA MUSICOLOGIE ROUMAINE

### OVIDIU VARGA

La musique, science militant pour un art propre aux temps socialistes . . . . .	4
---	---

### LIVIU RUSU

L'idée d'un organon de la science musicale . . . . .	7
--	---

### LUMINIȚA VARTOLOMEI

La responsabilité de l'acte critique . . . . .	10
--	----

### GHIZELA Sulițeanu

Considérations sur le phénomène de la compréhension de la musique par les masses (En marge d'un teste de psycho-pédagogie de la musique) . . . . .	11
--	----

## OEUVRES

### EDGAR ELIAN

„Hamlet“ de Pascal Bentoiu . . . . .	16
--------------------------------------	----

## EN ÉTUDIANT L'EXPERIENCE CRÉATRICE DES COMPOSITEURS ROUMAINS

### RODICA OANA-POP

„Passacaglia pour piano“ de Sigismund Toduță . . . . .	20
--	----

## LA VIE MUSICALE

### SIGNENT :

Wilhelm Berger, Edgar Elian, Dan Buciu, Grigore Constantinescu, Constantin Cairina, Doru Popovici . . . . .	28
---	----

### EUGEN VICOS

La revue des publication étrangères . . . . .	34
---	----

### LILIANA CONSTANTINESCU

Présences à l'étranger . . . . .	37
----------------------------------	----

## FESTIVALS MUSICAUX INTERNATIONAUX

### ALFRED HOFFMAN

Fêtes musicales en Touraine . . . . .	37
Salzburg . . . . .	38

## NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

### DR. VASILE TOMESCU

Zeno Vancea à ses 75 ans . . . . .	41
------------------------------------	----

### EMILIA COMIȘEL

Aspects du folklore roumain au Moyen Age (XIII — XV siècles) . . . . .	44
--	----