

## **Capitolul IV**

**«Poemele eterne ale muzicii»**

**de Petre Brâncuși**

**Ciclul de emisiuni radio în perioada  
4 ianuarie 1983 - 28 februarie 1984**

## Poemele eterne ale muzicii

*prezintă Petre Brâncuși*

**4 ianuarie 1983**

În anii ce au urmat premierei **Bărbierului din Sevilla**, operă întâmpinată de public nefavorabil la prima ei apariție, Rossini a dat la iveală operele **Cenușăreasa**, **Coțofana hoață**, apoi opera tragic-sacră ce poartă titlul **Moise în Egipt**, opera **Semiramida** și, în 1829, opera **Wilhelm Tell**. Peste tot pe unde a colindat, Rossini a fost întâmpinat cu o afecțiune aparte. În primăvara anului 1822, Rossini l-a vizitat pe Beethoven, prima sa impresie consemnând-o în asemenea termeni: „pe fața lui stăruia o tristețe de nedescris.” Când a intrat în preamodesta încăpere a lui Beethoven, acesta a întrerupt corectura pe care o făcea la o compoziție și a exclamat: „Ah! Rossini. Sunteți autorul **Bărbierului din Sevilla**? Felicitările mele: e o admirabilă operă bufă, pe care am citit-o cu mare plăcere. Va fi cântată atâta timp cât va exista opera italiană. Să nu încercați să scrieți altceva decât opere bufă. A căuta să izbutiți într-un gen, ar însemna să vă falsificați talentul.” Marele filosof Hegel îi scria soției sale următoarele în mai 1822: „Deoarece banii îmi prisosesc spre a mă putea duce la operă, mai rămân la Viena. Artiștii aceștia italieni au voce, accent, inimă și căldură ca nici un alt popor din lume. Înțeleg de ce muzica lui Rossini este defăimată în Germania, dar mai cu seamă la Bellini: ea a fost scrisă pentru gâtlejele italienilor, așa cum mățăsurile și catifeaua sunt făcute pentru femeile elegante sau turta de Strasbourg pentru mâncăi. Ea se va cânta așa cum o cântă italienii și, în acest caz, nimic n-o poate întrece ...” Sfatul pe care Beethoven i-l dădea lui Rossini ca să rămână în continuare autor de opere bufă a fost luat în seamă numai parțial, căci la 3 august 1829 are loc la Paris premiera operii eroico-romantice **Wilhelm Tell**, scrisă timp de zece luni.

Dorea să scrie ceva ce iese din comun, ar fi vrut ca noua lucrare să aibă zece, douăzeci, fie și o sută de acte, care să nu ajungă niciodată la sfârșitul ei, cum preciza cândva compozitorul. „Bucuria unui artist, spunea Rossini, nu este nicicând mai mare decât atunci când simte că dă naștere la ceva ce nu a mai fost până atunci.” Și până atunci nu mai fusese un **Wilhelm Tell**.

muzică: uvertura la opera **Wilhelm Tell**.

În opera **Wilhelm Tell** Rossini își înnoiește concepția stilistică, modalitățile de elaborare melodică, armonică și orchestrală, de tratare a recitativului. Nu se depărtează de sursele populare de inspirație, în fiecare act fiind prezente numere muzicale asemănătoare cântecului și dansului folcloric. Polca germană din actul întâi și romanța pescarului din același act sunt exemple concludente. Rossini cu greu a stabilit ultima versiune a libretului pe care l-a tot corectat până a dobândit înfățișarea dorită. Scena conjurației din actul al doilea este rodul imaginației și elaborării lui Rossini, compozitorul surprinzând aici ambianța activității conspirative cu care se întâlnește în Italia.

muzică: finalul actului al doilea al operei **Wilhelm Tell**.

Libretul operei **Wilhelm Tell**, inspirat după drama lui Schiller, nu este lipsit de scăderi, de momente convenționale, dar conține situațiile dramatice strict necesare unei opere eroico-romantice. Eroul Tell și păturile populare ce îl susțin și îl înconjoară sunt conturate cu un simț dramatic exemplar. Colaterală devine dragostea dintre un păstor și o principesă de sânge regesc, căreia Rossini îi acordă un spațiu nemeritat. După premieră, opera **Wilhelm Tell** a cunoscut o evoluție dintre cele mai contradictorii, cele patru acte ale ei, care durau tot atâtea ore, fiind amputate în fel și chip sau pur și simplu înlocuite cu fragmente coregrafice concepute pe muzica altor compozitori. Prin 1836 rămăsese pe scena operei pariziene numai actul al doilea, care se încheie cu scena conjurației, act ce era precedat și urmat de evoluții coregrafice cu profil de divertisment. Această operă merita o soartă mai bună, pentru că ea conține pagini de mare frumusețe și vibrație militantă, pagini dinamice și de o spontaneitate cuceritoare. Am în vedere corul al treilea al conjurațiilor din actul al doilea cu melodia sa plină de forță, peisajul populat de figuri din momentul ridicării cortinei subliniat prin cântul strălucitor al viorilor, corul păstorilor realizat în mișcarea allegretto spre a sublinia bucuria și elanul nestăvilite, recitativul urmat de terțetul scenei a treia din actul al doilea care, după unii comentatori, este „una din cele mai vii și mai puternice expresii ale operei italiene, o melodie ardentă, în care vocea înflăcărată a tenorului e totul ...”, apoi paginile orchestrale dominate de o gândire simfonică pătrunzătoare cum sunt cele din finalul operei sau expresia plină de forță și adevăr cuprinsă în corul și fanfara de deschidere a actului al doilea. Dacă publicul a primit opera **Wilhelm Tell** cu oarecare răceală, muzicienii și critica de specialitate au apreciat-o la justa ei valoare.

muzică: selecțiuni din ultimul act al operei **Wilhelm Tell**.

## 18 ianuarie 1983

Subiectul operei **Norma** a fost ales de Bellini în vara anului 1831, tragedia cu același titlu fiind reprezentată la Paris cu un succes răsunător. În operă este înfățișată figura unei necredincioase preotese care, după ce este trădată, pune la cale pedepsirea trădătorului prin uciderea fiilor acestuia, toți fiind și proprii ei fii. Planul nu poate fi pus în aplicare, căci dragostea de mamă este mai puternică, eroina sacrificându-se pe ea însăși, iertându-l astfel pe cel ce-i făcuse rău. După lectura acestei impresionante tragedii, Bellini și libretistul său au fost atrași de sinteza dintre clasicism și romantism, de bogăția fanteziei resimțită la tot pasul.

În perioada septembrie-noiembrie 1831, opera **Norma** a fost desăvârșită, unele pagini ale ei fiind compuse după eforturi considerabile. De opt ori a revenit muzical asupra versurilor prin care **Norma** cere lunii pacea aducătoare de liniște în sufletele oamenilor. Versurile simbolice pe care Norma le adresează lunii sunt următoarele:

*Castă zeiță, care poleiești cu argint  
Acești bătrâni și sacri arbori,  
Îndreaptă-ți către noi frumoasa-ți față  
Fără umbre și fără nici un văl.  
Potolește sufletele mâniate,  
Potolește și zelul lor îndrăzneț,  
Răspândește pe pământ pacea  
Pe care tu o faci să domnească în cer.*

Alături de personajele principale și secundare, Bellini concepe corul în dialog cu acești protagoniști, ansamblul dobândind astfel o importantă funcție dramatică. Norma parcurge mai multe trepte evolutive, începând cu înfățișarea ei hieratică din actul întâi, continuând cu urcarea pe rug pentru izbăvirea păcatelor din final. În acest moment culminant al evoluției muzical-dramatice, în final deci, Bellini oferă orchestrei rolul principal care transformă totul într-o frescă sonoră impresionantă.

muzică: selecțiuni din opera **Norma**.

Până la compunerea operei **Puritanii**, Bellini a parcurs un traseu artistic impresionant. Într-o ambianță sărbătorească se întâlnește la Neapole cu foștii săi colegi de școală care îl întâmpinau în piața unde urma să sosească diligența. În mijlocul unei ghirlande de flori foștii colegi așezaseră următorul text: „Dragoste,

onoare, virtute-glorie și știință - totul stă în tine, Bellini!”. La scurt timp după sosire, l-a vizitat fostul său profesor. Un biograf al lui Bellini, martorul acestor emoționante evenimente, povestește întâlnirea dintre compozitor și severul său maestru de altădată în asemenea termeni: „Ilustrul bătrân, părinte în vremea aceea a două generații de muzicieni, nu și-a ascuns bucuria de a se reîntâlni cu elevul care făcea cinste școlii sale și în același timp încununa strădaniile lui. Și tocmai de aceea, morocănosul profesor de pe vremuri a ținut să se arate sub adevărata sa înfățișare, de om. Asprimea aceea temută dispăruse, privirea lui pătrunzătoare, care izvora de sub sprâncenele încruntate, apărea acum îmblânzită de o expresie tandră și emoționantă bucurie. Bătrânul stejar lăsa să se vadă o inimă generoasă de artist și de părinte, fericit și emoționat de întoarcerea elevului său preferat, a fiului său cel mai iubit.” Se zice că Bellini, la reîntâlnirea cu venerabilul maestru, a exclamat: „De nimic nu mă consider mai recunoscător, bunul meu maestru, decât de asprimea dumneavoastră, și chiar, dați-mi voie să v-o spun, de felul ursuz în care m-ați tratat.”

muzică: duetul celor doi bași din opera **Puritanii**.

După întâlnirea cu venerabilul maestru, Bellini i-a dat dedicația operei **Norma** a cărei partitură a apărut la începutul anului 1832. Apoi, la Neapole, trei prieteni din copilărie, concetățeni, i se înfățișează spre a-i prezenta salutul lor și a-i aminti de cei mai frumoși ani ai copilăriei. La Messina a asistat la un spectacol extraordinar cu opera **Piratul**, aici Bellini fiind considerat un Rafael al muzicii italiene; în iarna anului 1832 ia parte la festivitățile organizate în cinstea lui în Catania, care au un caracter fastuos. Într-o cronică de epocă se menționează că a avut loc în loja rezervată lui, că „a fost salutat cu cele mai însuflețite aclamații, iar partitura operei sale **Julieta și Romeo**, reprezentată atunci de multe ori și tot de atâtea ori aplaudată, a căpătat parcă în prezența lui o nouă înfățișare și a trezit un interes și mai mare. Actorii, emoționați pe de o parte și încurajați pe de alta, au desfășurat cea mai mare energie, iar publicul a beneficiat din plin de toată satisfacția pe care muzica lui Bellini o dă sufletului, întorcându-și mereu privirea către izvorul de unde ea țâșnise.” La 14 aprilie 1832, Bellini a fost invitat să viziteze „Colegiul regal de muzică” din Palermo, unde a ascultat uvertura la opera **Piratul**. La 17 aprilie, împreună cu un grup de tineri veseli și fără prejudecăți a luat parte la o excursie organizată într-o localitate apropiată de Palermo, acolo aflându-se o orgă renumită. Organistul, rugat să încerce instrumentul, a început să interpreteze aria finală din **Julieta și Romeo** de Bellini, neștiind că autorul operei este de față.

„ - Orga e bună, nimic de zis, precizează Bellini, dar nu mi-a plăcut bucata pe care ați executat-o.

- Cum? nu v-a plăcut? întreabă organistul și apoi, modest, se adresează interlocutorului: poate execuția mea a fost proastă.

- Execuția a fost foarte bună, zice Bellini, mie muzica nu mi-a plăcut.

- Dar știți că muzica aceea e de Bellini, răspunse organistul.

- Bine, bine, precizează Bellini, putea fi scrisă chiar și de un înger, dar pe gustul meu nu este”.

Organistul a început să facă tot felul de observații în legătură cu preferințele și gustul necunoscutului, nesesizând că acesta era chiar Bellini. În cele din urmă, marele compozitor italian s-a așezat la orgă și a început să cânte tânguirea Normei din opera cu același titlu, dezvăluindu-și astfel identitatea.

muzică: tânguirea Normei din opera **Norma**.

## 25 ianuarie 1983

La 23 aprilie 1832, Bellini se desparte pentru totdeauna de locurile natale, compozitorul părăsind frumosul oraș Palermo spre a se îndrepta spre Neapole, unde ajunge după 44 de ore de călătorie cu vaporul. Se îndreaptă apoi spre Roma unde, la Teatrul „Apollo”, s-a prezentat opera **Străina**. După 18 mai pleacă spre Florența, unde publicul i-a făcut o primire mai mult decât amabilă. La 10 august se îndreaptă spre Bergamo, unde se pregătea o stagiune lirică ce urma să cuprindă și opera **Norma**.

În fața unei orchestre mizerabile, Bellini acceptă cu o filosofică resemnare să înceapă pregătirile. Prima reprezentație a avut loc în seara zilei de 22 august, Bellini menționând într-o scrisoare că „**Norma** a uluit întreg orașul Bergamo”, că „aplauzele au fost numeroase, spontane și unanime.” Libretistului său îi transmite că „Norma a făcut furori, i-a uluit pe toți bergamezii și pe toți străinii care se aflau în sală, fie că erau din Brescia, din Verona sau chiar din Milano; e un adevărat triumf ... Aplauzele și chemările autorului la rampă au fost numeroase, spontane și unanime. Dacă ai fi fost acolo, te chemau și pe tine pe scenă.” După prima reprezentație a operei Norma în orașul Bergamo, din seara zilei de 22 august 1832, Bellini descoperea alte trăsături ale operei sale, totul părându-i mai viu și mai plin de suflet. Unui cunoscut îi precizează în scris următoarele: „Are să ți se pară schimbată; mie mi s-a părut că e altă operă, mi-a făcut o impresie extraordinară.”

muzică: selecțiuni din finalul operei **Norma**.

Lui Bellini i se oferă o dramă interminabilă alcătuită dintr-un prolog, patru

acte și un epilog pentru a compune o nouă operă, ce ar fi urmat să aibă titlul **Cristina, regina Suediei**. A fost o simplă intenție, ca și altele la care compozitorul și libretistul au renunțat de atâtea ori. Abia la 16 martie 1833 se reprezintă în fața publicului venețian opera **Beatrice di Tenda**, moment contradictoriu din viața muzicianului, dacă luăm în considerație relatările apărute în unele ziare care scriu că în sală s-au auzit „vulgare fluierături”, acestea fiind „mărturie evidentă că eșecul total al operei era dorit de public.” Preludiul, primul tablou, duetul din cel de al doilea tablou nu au reținut atenția spectato- rilor. Cavatina primadonei din tabloul al treilea al actului întâi a stârnit curio- zitatea publicului și datorită apariției în scenă a renumitei cântărețe Pasta, care a reluat melodia pentru a determina publicul să o aplaude, în următorul duet, cântăreața s-a adresat publicului cu mândrie, cântând pe cuvintele „dacă nu mă poți iubi, respectă-mă” și „salvează-mi măcar onoarea.” Mai târziu Bellini va preciza într-o scrisoare următoarele: „Toată trufia mea de sicilian a pus stăpânire pe mine și atitudinea mea hotărâtă s-a impus unora și i-a înfuriat și mai mult pe alții.” Unele arii și tablouri din scenele următoare au avut o soartă mai bună, exceptând aria finală a protagonistei care a decepționat. Atitudinea ostilă a publicului și animozitatea acestuia față de noua operă a lui Bellini au fost sesizate și, în parte, explicate de compozitor în asemenea termeni: „Toată strădania mea la Veneția s-a risipit în aer ... Aș putea invoca drept scuză proasta dispoziție a publicului din cauză că am întârziat atât de mult reprezentarea ei, dar întârzierea a fost provocată de indolența libretistului.” Imediat libretistul s-a înfuriat, mânia lui dezlănțuindu-se asupra lui Bellini. În felul acesta, zarva din jurul operei **Beatrice di Tenda** sporește, se amplifică, iar încasările devin impresionante. Zarva fusese amplificată de libretist, care s-a năpustit asupra compozitorului cu o furie de nedescris, Bellini păstrându-și cumpătul și echi- librul faptelor.

Se îndreaptă apoi spre capitala Angliei, impresiile sale comunicându-le unui prieten în asemenea termeni: „M-am simțit așa de mult cucerit de bogăția de lumini și de culori, încât aș fi vrut să rățesc de unul singur de-a lungul străzilor largi și de-a lungul malurilor Tamisei învăluite în ceață și prin parcurile singuratice care sunt atât de frumoase și de plăcut mirositoare în timpul primăverii.” La Londra se pregătea reprezentația cu opera **Somnambula**, în rolul titular aflându-se o celebră cântăreață din Italia, fiica renumitului tenor Manuel Garcia. Spectacolul l-a nemulțumit profund, despre el compozitorul relatând următoarele: „N-am cuvinte să-ți descriu felul în care a fost maltrată, sfâșiată... biata mea muzică, de englezii ăștia, cu atât mai mult, cu cât era cântată în limba păsărilor și anume în cea a papagalilor din care eu nu știu nici măcar o iotă.” Cântăreața celebră a dat măsura talentului ei abia în finalul operei, despre acest moment Bellini mărturisind unui prieten al său: „Dar în Allegro-ul ultimei scene, și anume la textul «îmbrățișează-mă» ea a pus atâta emfază, și a debitat fraza aceea cu atâta adevăr, încât la început m-a surprins, iar mai apoi m-

a făcut să simt o mare plăcere.” Și, în continuare, compozitorul precizează: „Fără să mă mai gândesc că mă aflu într-o sală de teatru din Anglia și uitând de conveniențele sociale și de considerația pe care o datoram doamnei la dreapta căreia stăteam, în loja ei de rangul doi, și lăsând la o parte modestia ... am strigat, primul, cu glas puternic: «Viva! Viva! brava! brava!» și am bătut din palme cât am putut.”

muzică: selecțiuni din finalul operei **Somnambula**

## 1 februarie 1983

La 19 ianuarie 1853 se reprezenta, în premieră, la Roma, opera **Trubadurul** de Verdi inspirată din drama unui cunoscut scriitor spaniol apărută în deceniul al patrulea al secolului al XIX-lea, care înfățișează răscoalele orașelor spaniole de la începutul secolului al XV-lea împotriva dominației feudale. Primul tablou al actului întâi poate fi asemuit cu o explozie de contraste violente dacă avem în vedere trista poveste rostită de Ferrando, slujitor devotat al Contelui de Luna, cu privire la soarta familiei acestuia. Ferrando spune vasalilor și ostașilor din gardă întâmplările petrecute cu copilul cel mai mic al seniorului de Luna, care zăcea bolnav presupunându-se că ar fi fost vrăjit de o bătrână țigancă ce se afluase în trecere pe la castel. Nenorocirea s-a abătut asupra țigăncii, care a fost arsă pe rug, după canoanele feudale, fără să fi fost vinovată. Fiica țigăncii - Azucena - a hotărât să se răzbune, răpind copilul Contelui spre a-l arunca în flăcări. Azucena a comis o gravă eroare, aruncând în flăcări propriul ei copil și, astfel, Manrico, unul din fiii Contelui de Luna, a rămas în viață devenind un poet trubadur și conducătorul unei răscoale populare pornită împotriva menționatului Conte care, se va vedea, este fratele bun al Contelui. Stările conflictuale sporesc pe temeiul unei rivalități amoroase, și Conte și Manrico nutriend sentimente de dragoste pentru Leonora - o tânără doamnă de la curte care îl cunoscuse pe poetul trubadur. Aflată pe eleganta terasă a palatului spre a se întâlni cu Manrico, Leonorei îi iese în cale contele, la scurt timp sosind și trubadurul, ambii înfruntându-se în duel. Spre a lumina sensul evoluției evenimentelor, care par încâlcite, voi apela la câteva secvențe desprinse din libret. Adresându-se slujitorilor și soldaților, Ferrando deschide dialogul cu cei din jur, după cum urmează:

*Luați seama! Luați seama! De conte  
Să n-aibă nimeni nici o grijă;*

*Căci deseori stă nopți de-a rândul  
Lângă balconul frumoasei  
Sale iubite.*

Lui Ferrando, slujitorii îi răspund astfel:

*Gelozia-i strecoară  
Crudul ei șarpe în suflet.*

La rândul lui, Ferrando precizează:

*Vede-un rival în trubadurul  
Ce face serenade și se pare că  
Nu se-nșeală.*

Apoi slujitorii îi cer lui Ferrando să le spună povestea cu de Luna. În tăcerea asistenței, acesta se desfășoară muzical pe textul:

*Doi copii avea bătrânul de Luna  
Și-i iubea fără margini.  
Doica băiatului cel mic, de dragu-i  
Se culca lângă leagăn.  
Dar într-o bună zi de dimineată,  
Când se trezi din somn,  
Lângă leagăn găsi, pe cine credeti?*

.....

*Pe o netrebnică babă țigancă!  
Legase farmece de vrăjitoare  
Și pe copilul galben la față  
Își pironise ochii de fiară!  
De spaimă doica stăpânită,  
Scoase un strigăt groaznic.  
Și iată că până ai bate din palme,  
În goană veniră slugile să vadă ce e,  
Și cu ocară, ghionți și-mbrânceală,  
În ghionți din casă pacostea au izgonit.*

Lui Ferrando îi răspund din nou slujitorii și soldații:

*Aveau tot dreptul s-o pedepsească*

*Căci fapta babei e-o vină grea.*

Ferrando, slujitorul Contelui de Luna, le răspunde:

*Se jură c-a vrut să vadă copilul  
Ca să-i afle ursita ...  
Minciună! Prins de friguri, băiețașul  
Se topise, sărmanul!  
Și galben ca un mort lânzezea, în leagăn,  
Tremura către seară,  
Iar ziua tot timpul plângea făcându-ți milă ...  
Fusese prins de friguri!*

În acest moment al acțiunii, corul, reprezentând mulțimea - pe soldați și slujitori - schițează gesturi de groază. Ferrando rostind în continuare cruda poveste:

*Vrăjitoarea fu căutată  
Și osândită pe rug să piară;  
Dar rămăsese o blestemată,  
Fiica ei, gata de răzbunare!  
Nelegiuita n-a stat mult s-aștepte!  
Piere copilul și se găsesc  
Cârpe și scutece împrăștiate  
Pe locul în care fusese arsă pe rug țiganca!  
Și un schelet de copil,  
Scheletul ars jumătate, mai fumega!*

muzică: începutul tabloului întâi din opera **Trubadurul**.

De la trista poveste rostită de Ferrando în tabloul întâi al operei **Trubadurul** de Verdi, să pătrundem în miezul înfricoșătoarei drame ce ni se dezvăluie la începutul actului al doilea, când Azucena, aflată în mijlocul țiganilor, recapitulează principalele momente ale morții mamei sale și ale propriului copil, în jurul ei aflându-se un grup de țigani și Manrico, tenorul trubadur, care încearcă să-și deslușească propria-i existență și propriul său trecut - acela de frate al Contelui de Luna. Amintirea Azucenei este zguduitoare, dorința de răzbunare transmițând-o lui Manrico:

*Rugul se-aprinde! Gloata sălbatică  
Se și-mbulzește ca să petreacă,  
De bucurie dă chiote vesele;*

*Iat-o bătrână; zbirii o-nconjoară;  
Pe fețe-n treacăt sclipește flacăra,  
Și-nfricoșată se-nalță spre cer!  
Rugul troznește, biata se-apropie  
Neagră-i e haina și-i descălțată;  
Strigătul morții văzduhu-nvăluie;  
Și se repetă din stâncă în stâncă!  
Pe fețe-n treacăt sclipește flacăra  
Și-nfricoșată se-nalță la cer.*

muzică: selecțiuni din actul al doilea al operei **Trubadurul** de Verdi.

## 8 februarie 1983

Povestirea de către eroi a unor evenimente anterioare devine procedeu obișnuit în opera **Trubadurul** de Verdi, așa cum rezultă din balada lui Ferrando, slujitorul Contelui de Luna, baladă susținută în scena de debut a operei, dar și din cântecul Azucenei de la începutul actului al doilea, moment precedat, cum am văzut în emisiunea trecută, de o introducere corală deosebit de viguroasă. Intervenția Azucenei din primul tablou al actului al doilea nu este nici eroică, nici tânguitoare, ci ușor tristă, căci poartă ecoul amintirilor legate de moartea mamei sale.

muzică: începutul actului al doilea al operei **Trubadurul** de Verdi.

Atmosfera evocatoare este risipită atunci când Azucena îi cere lui Manrico să o răzbune și mai ales când acesta o salvează pe Leonora, care se hotărâse să se călugărească după ce a aflat că de Luna i-ar fi ucis iubitul. În actul al treilea evenimentele se precipită, contele de Luna înconjurând cu trupele sale fortăreața unde s-au refugiat Manrico și Leonora. Surprinzătoare este apariția țigăncii Azucena, care rătăcea pe lângă fortăreață și, astfel, a fost prinsă de ostașii lui de Luna. Obligată să vorbească, țigăncă își deapănă amintirile:

*Un băiat aveam pe lume,  
Să m-ajute și să fie  
Mângâierea vieții mele ...  
Dar s-a dus, s-a dus făr' de urmă!*

*Părăsită și pribeagă,  
Eu îl caut pretutindeni,  
Și-am să-l caut fără preget  
Până când voi mai trăi! ...  
O iubire mai adâncă  
Nici o mamă n-a simțit!*

Azucena și-a atras asupra-i alte nenorociri după ce a recunoscut că este mama lui Manrico: i se pregătea arderea pe roș din porunca lui de Luna. Spre locul arderii se îndreaptă Manrico împreună cu credincioșii săi, pentru a o salva pe condamnată, cântând o arie cu profil eroic pe versurile:

*Rugul ce-nalță roșia-i văpaie  
Fiorii morții mi-i dă prin trup! ...  
Stingeti-l, zbiri cumpliți, sau într-o clipă  
Sângele vostru îl va îneca!  
Nu-și uită fiul de datorie  
Chinul tău groaznic nu-l pot ierta.  
O, biată mamă, alerg la tine,  
Aleg la tine spre a te salva!*

muzică: aria lui Manrico din finalul actului al treilea al operei **Trubadurul** de Verdi.

Referindu-se la ultimul act al operei **Trubadurul** și la profilul Azucenei, Verdi cerea libretistului: „Să nu faceți din Azucena o nebună. Epuizată din cauza oboselii, a suferinței, a fricii și a nopților fără somn, ea vorbește. Facultățile ei mintale sunt slăbite. Dar dânsa nu-i nebună...”, precizează Verdi în legătură cu scena din închisoare. Penultimul tablou debutează cu o impunătoare arie a Leonorei, aflată lângă turnul unde zac în închisoare Manrico și Azucena. Versurile ariei exprimă cu claritate dorința arzătoare a Leonorei de a-l salva de la moarte pe Manrico.

*Prin bezna noptii negre ajuns-am  
Pân-la tine-n preajmă,  
Nu simți tu oare?  
O adiere, pe unda-i lină  
Fii-ndurătoare, du-i caldele-mi suspine!  
Du-te pe aripa dragostei  
Tainic suspin de jale,  
Du-te și-ntemnițatului  
Dezmiardă-i întristarea ...*

*O rază de speranță  
În temniță strecoară-i  
Și-apoi adu-i aminte  
De mine, de draga lui!  
Dar nicidecum nu-i pomeni  
De durerea ce-n suflet mi-a pătruns ...*

După dangătul clopotelor ce răzbate până la Leonora și după tânguirea vocilor din interior, eroina își continuă gândurile:

*Ce rugi! Ce jelanii, în jurul meu triste  
Se-nalță spre ceruri și groaza-mi sporesc!  
Mi-oprește durerea ce mă copleșește,  
Suflarea pe buze, suspinul în piept!*

Contele de Luna îi cere Leonorei dragostea ei pentru a-l elibera pe Manrico, eroina acceptând propunerea înainte de a bea otrava ascunsă în inel:

*Iată, sărmanii ochii mei  
Varsă-n șiroaie lacrimi;  
N-ajunge plânsul, sângele,  
Da, sângele meu ți-l dărui ...  
Calcă-n picioare trupul meu,  
Dar scapă pe trubadur.*

După ce Leonora își dă sufletul în brațele lui Manrico, Contele de Luna poruncește uciderea lui Manrico sub privirile disperate ale Azucenei, căci Trubadurul fusese propriul ei frate.

muzică: selecțiuni din ultimul act al operei **Trubadurul** de Verdi.

## 15 februarie 1983

La 6 martie 1853 se prezenta în premieră, la Veneția, opera **Traviata** de Verdi, scrisă concomitent cu **Trubadurul**. A doua zi după premieră, compozitorul dezamăgit, se destăinuia în asemenea termeni: „Am suferit un fiasco. Timpul va arăta dacă vina e a mea sau a cântăreților.” Un an mai târziu, **Traviata** este reluată într-o altă interpretare, bucurându-se de un imens succes

datorită, desigur, și unor excelenți cântăreți. Verdi avusese dreptate, muzica și fondul ideatic al subiectului vădind trăsături de excepțională valoare. Eroina piesei „Dama cu camelii”, aparținând lui Alexandre Dumas-fiul, este purtătoarea unor trăsături aparte, autorul precizând că „În ea se vede fata nevinovată din care o întâmplare nevinovată ar fi putut să o transforme într-o femeie dintre cele mai iubitoare și dintre cele mai curate.” Înaintea piesei „Dama cu camelii” apăruse romanul cu același nume, eroina rostind cu gravitate cuvinte ca acestea: „Lumea se teme de noi ca de niște animale de pradă, suntem disprețuite ca niște paria, suntem înconjurată numai de oameni care iau mai mult decât dau și, până la urmă, murim ca niște câini, împingând la pieire și pe alții, și pe noi înșine.” Cine era reprezentanta acestei lumi disprețuite de la care oamenii mai mult iau decât dau? Era o curtezană de o frumusețe rară, inteligentă și curtenitoare, strălucirea ei atrăgând în jur diferiți protectori înstăriți. În cele din urmă iubește cu împătımire pe zveltul Alfredo, dar totul e zadarnic pentru că, în final, Violetta se stinge în brațele iubitului ei, cu puțin timp înainte aflându-se alături de cel drag, moment marcat muzical prin cunoscutul duet din ultimul act pe care vă propun să-l ascultăm împreună.

muzică: duetul din finalul operei **Traviata**.

Doar începutul **Traviatei - Preludiul orchestral** - prevestește moartea în singurătate a eroinei, căci actul întâi se desfășoară în ritmurile unor antrenante melodii de dans, în accente melodice străbătute de o caldă poezie romantică. Prima arie a Violettei, spre exemplu, sau dialogul dintre eroină și Alfredo din actul întâi se desfășoară în ritmuri de vals.

muzică: aria Violettei din actul întâi al operei **Traviata**.

După intervenția preliminară a corului bărbătesc, Violetta dă cea mai mare strălucire balului, părând plină de viață și lipsită de griji, cum singură mărturisește:

*Prieteni, de-acum pân-la ziuă  
Veseli vreau să petreceți cu toții  
Printre cupe și glume voioase ...*

Două personaje o întrebă;

*Și puteți să petreceți?*

Căroră Violetta le răspunde:

*Firește, căci nimic nu-i pe lume mai bun  
Ca plăcerea care-alină orice dureri.*

Aria înflăcărată a lui Alfredo aprinde imaginația Violettei, acesta fiind punctul nodal al dramei, căci el provoacă marea furtună a teribilei drame. Aria se desfășoară pe cuvintele:

*Prieteni,  
Voios să-nchinăm azi paharele  
Ca să cântăm frumusețea  
Și-n clipa aceasta uitând tristețea  
Noi veseli să fim ne-necat;  
Închin paharul fiorului  
Ce dragostea trezește,  
Privirea ce ne-amețește  
În inimi s-a strecurat.  
Închin pentru dragoste, pentru aceea  
Ce inima mi-a fermecat.*

Visului de dragoste pe care Alfredo îl trezește, Violetta îi răspunde:

*Cu voi, dragi prieteni,  
Eu vreau să-mpart timpul  
Între râs și veselie;  
Totul în lume e o nebunie  
Dacă n-am ști să iubim.  
Gustați plăcerea dragostei  
Căci ea e trecătoare;  
Ea ține doar cât o floare.  
De nu o prețuim  
Ne cheamă, ne cheamă la viață  
Un dor arzător, veseli să fim.*

Paloarea ce apare pe fata Violettei se risipește repede, dialogul cu Alfredo despre iubire continuând cu și mai multă înflăcărare, dialog ce este urmat de o amplă scenă vocal-corală.

muzică: începutul operii **Traviata** - Preludiul și scenele 1-6.

## 22 februarie 1983

Până la scena a șasea din primul act al operei Traviata, Violetta se integrează total în atmosfera strălucitoare a balului, exceptând prevestirile tematice din Preludiu și momentul abia sesizat când paloarea se așterne pe fața eroinei. În scena a șasea, zbuciumul eroinei se declanșează cu furie, pentru o clipă totul în jur părându-i straniu, căci, iubindu-l pe Alfredo, presimte că va deveni nefericită. Nu este nehotărâtă, ci doar îngrijorată, la întrebările pe care și le pune răspunzând astfel sub forma unei destăinuiri:

*Poate că el când a aflat  
Zbuciumul meu din suflet,  
Viața mea frământată  
Mi-a înțeles cu adevărat  
Ființa mea ascunsă,  
Simțirea mea curată.  
A lui iubire tânără  
Inima mi-o cuprinse  
Și cu văpăi aprinse,  
Firea mi-a subjugat.*

Din tonalitatea fa minor aria modulează în tonalitatea Fa major, modulația subliniind starea sufletească senină a tinerei eroine și taina pe care o ascunde:

*De-un fior negrăit ce farmecă  
Și-mi stăpânește întreaga mea ființă  
Tainică vrajă, tainică suferință,  
Vrajă și suferință, nespusă vrajă,  
Dor nesecat.*

Biata femeie își dă seama că totul este o amăgire, că ea se află singură și părăsită în mijlocul Parisului. Imploră desfătarea și plăcerea, aceste două stări punând stăpânire pe ființa ei.

muzică: scena a șasea din actul întâi al operei **Traviata**.

Din actul al doilea al operei Traviata reține atenția întâlnirea pe care o are bătrânul Germont, tatăl lui Alfredo, cu Violetta, întâlnire neașteptată ce debutează furtunos.

- *Sunt tatăl lui Alfredo - zice Germont, tatăl aceluia ce se ruinează fermecat de dumneavoastră.*

- *Uitați că sunt femeie la mine acasă și că astfel de vorbe nu le pot asculta*  
- răspunde Violetta.

În cele din urmă, Germont o convinge să-l părăsească pe Alfredo, hotărâre extrem de dureroasă, cu consecințe fatale.

Acestei hotărâri îi urmează celebra arie a lui Germont, care poate fi asemuită cu o rugă, cu o implorare adresată fiului său:

*De-al Provenței cer curat  
Cine te-a înstrăinat?  
Cine te-a înstrăinat,  
De-al Provenței cer curat?  
Să-ți lași leagănul tău drag,  
Ce destin te-a fermecat,  
Ce destin te-a fermecat,  
Să-ți lași leagănul tău drag?  
Amintește-ți cum trăiai  
Liniștit și alintat,  
Doar acolo vei afla,  
Fericirea ce-ai visat,  
Doar acolo vei afla,  
Fericirea ce-ai visat ...  
Tatăl tău de griji albit  
Nu știi cât a suferit,  
Tatăl tău de griji albit.  
Fiind departe de-al său fiu  
Totul îi părea pustiu,  
Totul îi părea pustiu,  
Fiind departe de-al său fiu ...*

muzică: aria lui Germont din actul al doilea al operei **Traviata**.

Din actul al treilea al operei Traviata aș remarca purtarea jignitoare a lui Alfredo față de Violetta, aruncându-i banii pe care îi câștigase la jocurile de noroc și admonestarea fiului de către tată. „*Dispreț aceluia ce umilește pe o femeie care-l iubeste*” - zice Germont. În ultimul act, Violetta se prăbușește, aria ei cântată în fața oglinzii fiind un cânt al deznădejzii și al unei speranțe neîmplinite, un cânt prin care eroina își ia rămas bun de la viață.

Contrastul dintre acest moment și muzica pariziană de carnaval ce pătrunde prin fereastra deschisă este izbitor.

muzică: aria Violettei din actul al patrulea, urmată de cor din opera **Traviata**.

## 1 martie 1983

Verdi elaborase o concepție proprie cu privire la melodie, la polifonie și polivocalitate, cu privire la contopirea tuturor vocilor într-o omofonie superioară. Principiul călăuzitor l-a definit în asemenea termeni: „Nu e vorba de polifonie, ci de polivocalitate. Toate vocile trebuie să se nască din cântec, deci trebuie să fie voci reale în sensul cântecului.” La scurt timp după enunțarea acestui principiu, într-o discuție pe care a avut-o cu muzicianul Boito, Verdi a abordat din nou latura teoretică a polivocalității și a raporturilor ei cu polifonia, precizând următoarele: „Minunea muzicii este că poate spune multe lucruri în același timp. Dar scopul suprem rămâne ca din multiple voci să rezulte, prin contopirea lor, una singură, nouă, o omofonie superioară; asta se cheamă melodie. Căci în acest fel se naște din polifonia celor șapte culori și omofonia luminii unice. În privința aceasta, Palestrina, Luca Marenzio și artiștii stilului **a cappella** stau cu mult mai presus decât Bach, care, dintr-un fel de răutate intelectuală, neglijează contopirea dulce a împletirii vocilor într-o omofonie superioară. Polifonia poate să fie bună, dar perceperea ei nu trebuie să fie conștientă.”

muzică: selecțiuni din actul al doilea al operei **Trubadurul**.

Prin operele sale, Verdi nu urmărea amuzamentul sau prezumțioasa manifestare artistică, nu dorea decât să-și pună în valoare teribila inspirație care îl stăpânea. Când se despărțea pentru totdeauna de Paris și de operele compozitorilor francezi rostea următoarele: „Eu cred în inspirație. Dar voi nu credeți decât în factură. Eu vreau să trezesc entuziasmul pentru sentimentul autentic, care vouă vă lipsește. Eu vreau arta, indiferent în ce formă s-ar prezenta ea, dar niciodată ca amuzament, ca prezumțioasă manifestare artistică sau ca speculație teoretică care însemnează totul pentru voi.” În creația lui Verdi inspirația reține atenția chiar din primele lucrări de seamă: **Nabucco** și **Ernani**, prima fiind dată la iveală în anul 1842, a doua în 1843, aceasta fiind inspirată de drama lui Victor Hugo intitulată „Hernani”, a cărei premieră a avut loc în februarie 1830, moment ce a stârnit pasiuni furtunoase în lumea artelor și a publicului, cele două tabere grupate în capitala Franței - susținătorii academismului clasicizant și reprezentanții înnoirilor romantice - înfruntându-se mai bine de o lună și jumătate, ca pe vremea bătăliilor dintre gluckiști și picciniști. Un martor ocular povestește următoarele despre „bătălia pentru Hernani” cum a fost denumită - bătălie desfășurată nu numai în jurul Teatrului francez din Paris, ci și

pe străzile acestei metropole, evocând confruntarea de opinii și atmosfera caracteristică celor două tabere: „...Tineretul din timpul acela era beat de artă, de pasiune și de poezie; toate mințile fierbeau, toate inimile palpitau de ambiții nemăsurate. Soarta lui Icar nu înspăimânta pe nimeni. Aripi! aripi! aripi! se striga peste tot, chiar dacă ar fi să ne prăbușim în mare! Pentru a cădea din cer trebuie mai întâi să te urci acolo, fie măcar și pentru o singură clipă; e mai frumos decât să te târăști toată viața pe pământ! Cât despre bani, la ei nu se gândea nimeni...” Și mai departe: „...Succesul a fost răsunător, ca o furtună de șuierături de vânt, fulgere, ploaie și tunete. O sală întregă ridicată în picioare de admirația frenetică a unora și de furia înverșunată a celorlalți ... La ieșirea din teatru am scris pe pereți «Trăiască Victor Hugo», ca să-i propag gloria și ca să-i enervez pe filistini ... Eram mirat să-l văd mergând cu noi pe stradă ca un simplu muritor și mi se părea că n-ar fi trebuit să iasă în oraș decât într-un car triumfal tras de patru cai albi cu zeița înaripată Victoria, ținându-i o coroană de aur deasupra capului.” Un asemenea car triumfal tras de patru cai albi i se pregătea lui Verdi după premiera operei Ernani, căci știuse să recurgă la câteva momente cheie ale desfășurării acțiunii dramatice pentru a asigura o nouă consistență propriei sale creații, momente surprinzătoare chiar din debut dacă avem în vedere locul și modul de desfășurare a evenimentelor: tabloul întâi este proiectat într-o ascunzătoare din Munții Aragonului, în mijlocul căreia poposește o ceată de răzvrățiți ce este căutată în zadar de putere. Ceata are preocupări dintre cele mai felurite: unii își curăță armele, pregătindu-se să înfrunte puterile, alții practică jocuri de societate, iar alții mănâncă și chefuiesc sub privirile căpitanului lor, Ernani. Răzvrățiții află că Ernani iubește și este iubit, dar dragostei sale pentru Elvira i se opune un bătrân castelan, nobil și bogat, de Silva, stăpânul unui castel, care intenționează să o ceară în căsătorie pe aceeași tânără Elvira. Ceata de răzvrățiți în frunte cu Ernani pornește spre castel pentru a o răpi pe Elvira. În camera acesteia din castelul lui de Silva, unde este așteptat Ernani, își face apariția regele Spaniei, Carlos, care declară că o iubește cu împătımire, declarație respinsă de tânăra și demna Elvira. În acest moment își face apariția Ernani, pe care regele îl amenință cu temnița, căci între timp fusese informat asupra sentimentelor de dragoste nutrite de acesta. Dialogul aprig dintre Ernani și rege i-a proporții neobișnuite, peste mânia lor suprapunându-se indignarea castelanului de Silva, care îi provoacă la duel pe amândoi. Nu se poate decât în momentul sosirii scutierului palatului, a cărui apariție indică prezența regelui. Treptat acest conflict se stinge pentru a se amplifica cel dintre Ernani și de Silva. Doar finalul operei aduce în prim plan pe cei doi îndrăgostiți care își iau viața spre a se împlini răzbunarea lui de Silva.

muzică: selecțiuni din opera **Ernani**.

## 8 martie 1983

În perioada 1851-1853, Verdi concepe marea trilogie alcătuită din Rigoletto, Trubadurul și Traviata. Prima dintre ele - Rigoletto - a fost programată în premieră la Veneția, la 11 martie 1851, bucurându-se de un succes răsunător. Opera a fost inspirată de drama **Regele petrece**, aparținând lui Victor Hugo, dramă care îi reținuse atenția de prin 1849, considerată de compozitor „o piesă minunată, cu situații dramatice zguduitoare și cu două roluri splendide ...”, cum mărturisea într-o scrisoare. L-au atras situațiile limită ale dramei, oamenii umiliți și disprețuiți de reprezentanții păturilor înavuțite, care îl calificaseră pe scriitor „cronicar al păcatului și dezonoarei”, iar lucrarea **Regele petrece** o considerau „ofensatoare la adresa moralității”, căci ea înfiera desfrâul, perversitatea și, în consecință, a fost interzisă de cenzură ca și alte drame ale lui Victor Hugo. Scriitorul concepuse personajele și momentele de contrast sau cele conflictuale cu o virtuozitate rar întâlnită, acestea fascinându-l pe compozitorul Verdi. Am în vedere profilul bufonului curții și opoziția dintre acesta și ducele de Mantua, mereu în goană după aventuri, după o viață ușoară, după petreceri și amoruri ca în versurile pe care le rostește:

*Serate, muzici, dansuri, bufoni și trubaduri;  
Plimbări la braț în taină, spre seară, prin păduri;  
Mii de plăceri ce noaptea misterios le cerne;  
Acesta-i viitorul ce-n cale ni se-așterne;  
Ne vom iubi cu patima a doi amanți, doi soți;  
Îmbătrânim, căci timpul se scurge peste toți ...  
Și viața e o pânză supusă la tocire;  
Dacă n-ar fi iubirea să-i deie strălucire,  
N-ar fi decât o zdreanță! La asta te-ai gândit?  
Deci, care e formula spre a fi fericit?  
Să ne-agățăm de viață cu sete, cu ardoare ...  
Să bem! Și să petrecem! ...*

muzică: aria ducelui de Mantua din actul întâi al operei **Rigoletto**.

Lui Verdi și libretistului său cenzura le ceruse substanțiale modificări, dar compozitorul apărea substanța ideală a operei sale, apărea eroul central, pe Rigoletto, mărturisind în acest sens următoarele: „Un bufon care cântă? De ce nu? ... După mine, e o idee excelentă să arăți acest caracter cu tot ridicolul și cu

toată hidoșenia lui și totodată plin de dragoste și de suferință. Am ales subiectul tocmai pentru toate aceste trăsături caracteristice. Dacă aș renunța la ele, n-aș mai putea să continui să scriu muzica. Dacă îmi veți spune că muzica mea s-ar potrivi și la libretul modificat, vă voi răspunde că nu înțeleg asemenea raționament. Vă voi spune sincer că muzica mea, bună sau rea, nu este niciodată întâmplătoare. Caut întotdeauna să-i imprim un anumit caracter” - încheie Verdi considerațiile sale asupra noii opere la care lucra: - **Rigoletto**.

muzică: monologul lui **Rigoletto** din actul întâi.

Libretul inițial al operei **Rigoletto** a suferit noi modificări pe care Verdi a fost obligat să le acopere fără a fi fost denaturate caracterele dramatice, fără a fi fost denaturată intriga dramatică sau relieful psihologice atât de bine conturate. Însuși Verdi preciza cândva: „Mi se pare că în ceea ce privește efectele dramatice, lucrul cel mai frumos din câte am pus pe muzică este Rigoletto. El are situațiile dramatice cele mai puternice, variație, strălucire, viață, patos.”

muzică: monologul lui **Rigoletto** din actul al doilea.

Situații dramatice, la fel de puternice, sunt rezervate eroinei principale - Gildei - frumoasa fiică a bufonului, care își cântă taina iubirii ei cea ascunsă lui Rigoletto, își cântă nevinovăția ei, entuziasmul ce a cuprins-o sau își cântă dezamăgirea amară. Aria Gildei din actul întâi se desfășoară sub formă variațională, melodica fiind bogat ornamentată, procedeu specific operei tradiționale italiene.

muzică: aria Gildei din actul întâi al operei **Rigoletto**.

Fiecare personaj al operei **Rigoletto** își dezvăluie fizionomia treptat, la aceasta contribuind totalitatea mijloacelor specifice operei. Am în vedere nu numai mijloacele stilistice și cele orchestrale, coral-orchestrale, sau cele dedicate ansamblului vocal acompaniat orchestral. Edificator în acest sens este preludiul orchestral din introducere, în care este expusă tema blestemului, de către trombon și trompetă, în acompaniamentul coardelor, apoi scena strălucitoare a balului, unde corul deține un rol important, moment în care bufonul râde de curteni, este rău, antipatic; după scena de bal, atmosfera este dominată de blestemul bătrânului Monterone adresat ducelui pentru că i-a necinstit fata. Rigoletto este urmărit pretutindeni de acest blestem ce se adevărește căci, batjocoritor cum era din fire, a luat în derâdere durerea lui Monterone, căruia contele îi batjocorise fiica. Blestemul adresat concomitent contelui și bufonului său îl obsedează, deci, până spre sfârșitul operei, când

frumoasa fiică a lui Rigoletto se stinge în brațele sale. Până spre final, se consumă o genială pagină verdiană - celebrul cvartet în cuprinsul căruia fiecare din cei patru cântăreți - își deapănă independent linia melodică. Din această independență rezultă un ansamblu perfect unitar pe care numai genialul Verdi îl putea realiza.

muzică: cvartetul din actul al treilea al operei **Rigoletto**.

## 12 aprilie 1983

Premiera operei **Bal mascat** a avut loc la Roma - la 17 februarie 1859, după tergiversări și insistențe care urmăreau modificarea personajelor, schimbarea locului acțiunii și transplantarea subiectului pe teritoriul american pentru a nu mai fi prezentă nici o aluzie referitoare la viața de la curțile europene din secolul al XVIII-lea. Opera este precedată de o uvertură puternic contrastantă, întemeiată pe două teme cu profil bine individualizat: prima, cantabilă, simbolizează dragostea lui Riccardo, a doua, cu o tentă sumbră, ne introduce în lumea conjurațiilor. Din uvertură pătrundem în scena introductivă, ce se desfășoară în sala de audiențe a contelui Riccardo, unde grupul de demnitari așteaptă ca acesta să se trezească. Corul aduce în scenă sonorități luminoase care contrastează cu cele ale conjurațiilor, repartizate registrului grav al coardelor, fagotului și celor doi bași, dușmani ai contelui Riccardo - Samuel și Tom. Cele două planuri muzicale sunt subliniate diferențial și poetic. Corul cântă pe textul:

*Liniștită să-ți fie viața  
O, Riccardo, tu, nobil stăpân,  
Țara întreagă cu grijă veghează  
Pentru pacea și gloria ta..*

Samuel și Tom își deapănă linia melodică pe textul:

*Ura noastră pândește tăcută  
Să răzbune pe cei ce au murit,  
Nu se poate uitarea să cadă  
Pe mormintele celor loviți ...*

Muzica și textele antitetice evoluează și succesiv și concomitent, moment de un farmec sonor aparte. O semnificație particulară are în actul întâi scena

vrăjitoriei, scenă ce se desfășoară în văgăuna acestui personaj ciudat. Mai întâi prezice marinarului Silvano că va fi avansat în grad, prezicere împlinită întocmai datorită iscusinței lui Riccardo, care strecoară în buzunarul marinarului ordinul de avansare și o pungă cu aur. Servitorul Ameliei - aceasta fiind eroina principală, anunță vrăjitoarea că va fi vizitată de o doamnă din înalta societate. Este însăși Amelia care imploră pe vrăjitoare să o ajute să uite dragostea ce o nutrește pentru Riccardo, care era de față, deghizat în pescar pentru a nu fi recunoscut. Vrăjitoarea îi prezice și lui Riccardo viitorul, anunțându-l că va fi ucis de un prieten. Scena are o deschidere orchestrală, apoi corul de femei imploră tăcerea pentru a nu fi tulburată vrăjitoarea. Spre a supune totul în jurul său, vrăjitoarea Ulrika zice:

*„O, rege al abisului,  
îndreaptă-te spre mine  
și cu a ta vrajă-acum  
cu a ta forță, tainele să le dezlegi.”*

Este surprinsă de Riccardo, pe care zadarnic încearcă să-l alunge. Intervenția marinarului Silvano este hotărâtă, chiar provocatoare:

*„La o parte din cale!” - îi zice el vrăjitoarei.  
„Eu sunt marinarul, ce moartea ades a înfruntat cu bărbăție  
Luptând pentru țară cu fără de teamă chiar moartea am sfidat-o  
Dar anii trecură și recunoștința în van așteptat-am, nu s-a arătat,  
În van așteptat-am, nu s-a arătat.”*

În scena următoare își face apariția Amelia, care își încredințează taina vrăjitoarei Ulrika, fiind astfel surprinsă de Riccardo și antrenată în romanticul duet de dragoste.

muzică: duetul de dragoste din actul al doilea al operei **Bal mascat**.

Asemenea mărturisiri de dragoste se fac departe auzite și astfel cei doi îndrăgostiți sunt surprinși de Renato, secretarul contelui Riccardo și soțul Ameliei.

*„În pieptu-mi zace - zice Riccardo –  
arde o iubire fără margini”;  
„Conte - îi răspunde Amelia –  
de mine fie-ți milă, milă îți cer”;  
„Milă-mi ceri și-n față-mi tremuri,  
când onoarea și-al tău nume  
este tot ce am mai sfânt” - se adresează Riccardo Ameliei. Cu*

mai multă fermitate, aceasta încearcă să-l respingă:

*„Riccardo, sunt soția celui mai bun prieten,  
Eu sunt a celui ce ție a lui viață  
cu drag și-a închinat”.*

Sentimentul dragostei devine tainic, pune stăpânire pe întreaga ființă a eroinei care zice:

*„Ca-n visurile mele apari acum iubitul meu  
Și-o vrajă fără seamăn în suflet mi-a pătruns  
Dar este dat iubirii s-o-ngroape adânc în inimă  
Și numai moartea poate stinge jarul ei cumplit.”*

În cele din urmă, Renato și conspiratorii care puseseră la cale moartea lui Riccardo, descoperă identitatea femeii care, la miezul nopții, se întâlnise cu guvernatorul.

muzică: selecțiuni din actele I și II ale operei **Bal mascat**.

## **19 aprilie 1983**

În cel de-al treilea act al operei Bal mascat conflictul ia proporții nebănuite. Renato o condamnă pe Amelia la moarte cu asemenea cuvinte:

*E-n zadar să plângi într-una  
Vina ta iertare n-are  
Orice rugă-i de prisos  
Vreau să mori și vei muri!*

Eroina încearcă zadarnic să se apere, să-și susțină nevinovăția:

*Poate vina ce m-acuză  
Nu e chiar atât de mare  
Tu nu vrei s-ascuți o clipă  
Poate nu sunt vinovată!*

Totul se petrece în cabinetul de lucru al lui Renato, secretarul guvernatorului Riccardo. Furia lui Renato nu cunoaște margini, cuvintele îi sunt nu numai

jignitoare, ci și nesăbuite, strigându-i să tacă pentru că este o netrebnică. Amelia îi cere să-și mai vadă o dată copilul iubit, durerea în glas făcându-se puternic resimțită:

*„Eu mor, zice Amelia resemnată,  
doar o dorință mi-a mai rămas pe această lume,  
al meu copil iubit vreau să-l mai văd o dată.  
Dacă soției vinovate dreptul acesta i-l poți lua,  
nu împiedica o mamă să-și vadă al său copil iubit”.*

Aria Ameliei este tulburătoare, execuția încheindu-se cu o cadență ce depășește ambitusul a două octave.

muzică: aria Ameliei din actul al treilea al operei **Bal mascat**.

Renato îi îngăduie Ameliei să-și revadă copilul, acest act nepărând gratuit, căci este susținut de o motivație psihologică indubitabilă:

*„Ridică-te! - se pronunță Renato –  
îți îngădui copilul drag a-l revedea,  
în umbră și-n tăcere  
Lacrimile și a mea rușine ascunde”.*

Iertându-și soția, Renato va lovi rivalul, pe Riccardo, pe cel ce i-a tulburat liniștea. Aceasta devine hotărârea de neclintit a lui Renato, afirmată răspicat în aria din actul al treilea al operei.

muzică: aria lui Renato din actul al treilea al operei **Bal mascat**.

Următoarea scenă din ultimul act al operei **Bal mascat** de Verdi aduce în prim plan pe Renato, Sam, Tom și Amelia, primul fiind ales, prin tragere la sorți, pentru a-l ucide pe Riccardo. Muzical, totul se consumă într-un terțet și apoi într-un cvartet, fiecare voce păstrându-și propria individualitate. După o scurtă intervenție orchestrală ce se întinde pe parcursul a 14 măsuri, își face apariția pajul Oscar care înmânează lui Renato invitațiile pentru **Balul mascat**, manifestare inițiată de Riccardo. Amelia îi trimite guvernatorului prin paj o scrisoare, rugându-l să nu participe la petrecere, exprimând astfel convingerea că

*„Viața i-a legat-o de a morții tristă urnă,  
și-n pieptul soțului ei setea morții a trezit.”*

Nimic însă nu-l mai poate opri pe Riccardo de a o revedea pe tânăra

Amelia. Balul începe într-o atmosferă strălucitoare în sunetele orchestrei și ale corului care zice:

*„De cântece și dansuri castelu-ntreg răsună!  
Pacea domnește  
E numai voie bună și dragostea-i stăpână  
E totul ca-ntr-un vis frumos  
Noapte de veselie,  
Senină noapte cântătoare,  
Oprește-ți zborul tainic  
În clipa-acestei desfătări.”*

Ascunși în mijlocul mulțimii, Renato, Sam și Tom observă sosirea guvernatorului, căci Oscar le descrisese costumul stăpânului său. Când intră Riccardo, în calea lui îi iese Amelia spre a împiedica dezastrul:

*„Ah! - strigă ea - de ce-ați venit?  
Fugiți de-aci, vă urmărește moartea,  
Fugiți, fugiți, moartea v-așteaptă acum chiar aici”.*

După celebrul duet de dragoste dintre Amelia și Riccardo, guvernatorul este lovit de moarte de Renato, care privise cu atenție scena și astfel își dă sufletul rivalul său de temut.

muzică: duetul Amelia-Renato din ultimul act al operei **Bal mascat**.

## 26 aprilie 1983

După mai bine de un deceniu de la apariția operei **Bal mascat**, Verdi dă la iveală impunătoarea **Aida** a cărei premieră a avut loc la Cairo, la 24 decembrie 1871. Între timp, lumea muzicală europeană asistase la apariția **Puterii destinului** și a operei **Don Carlos**, aceasta scrisă după drama lui Schiller fiind prezentată în premieră la Opera din Paris, în martie 1867. Este un moment artistic dăruit umanității care zguduie spectatorul prin dramatismul situațiilor redată, prin conflictele puternice prezente și în drama lui Schiller.

muzică: duetul dintre Don Carlos - Elisabeta din actul al doilea al operei **Don Carlos**.

Și **Aida** este un monument artistic dăruit de Verdi umanității, monument apărut la comanda guvernului egiptean în vederea inaugurării unui nou teatru la Cairo. Când i-a fost înmănat scenariul **Aidei**, Verdi a exclamat: „Am citit programul egiptean. E bine făcut. Se pretează la o înscenare splendidă și are două sau trei situații care, deși nu sunt absolut noi, sunt incontestabil superbe. Cine l-a făcut? - îl întreba Verdi pe un cunoscut libretist francez. Aici - precizează marele compozitor - se simte o mână cu experiență, o bună cunoaștere a teatrului.” În vederea definitivării libretului, Verdi a intervenit cu numeroase sugestii, contribuind la realizarea unei construcții simple, la eliminarea multor încurcături care ar fi dăunat clarității acțiunii, mergând până la renunțarea la ritm, rime și strofe. La 17 august 1870 - scria libretistului: „Dar ce se va întâmpla cu versurile, cu ritmul, cu strofa? exclamați Dv ... Când acțiunea o cere, trebuie să lăsăm la o parte ritmul, rimele și strofa, și să ne servim de versuri albe pentru a reda exact și clar cele cerute de acțiune. În teatru există momente când, atât poetul cât și compozitorul, trebuie să aibă suficient tact pentru a ști să scrie altceva decât versuri și muzică.” Opera se deschide cu o introducere orchestrală, care enunță două idei tematice fundamentale: tema Aidei sau tema dragostei sale pentru Radames și a libertății și tema preoților, a castei asupritoare care deține puterea și conduce ritualul imperial. Contrastul dintre aceste două teme este izbitor, cum lesne se poate observa în timpul audiției.

muzică: Preludiul la opera **Aida**.

Contrastele violente sunt prezente chiar din actul întâi care aduce în prim plan pe Ramfis - marele preot al zeiței Isis, și pe tânărul general Radames - pe de o parte - și pe Amneris, fiica faraonului, îndrăgostită de tânărul comandant, și Aida, fiica regelui Etiopiei - Amonasro - devenită sclavă a egiptenilor dintr-un război anterior, care ascunde două secrete: iubirea pentru Radames și descendența ei nobilă. Împotriva acestei sclave se dezlănțuie furia lui Amneris, care devine despotică și perfidă. Peste aceste contraste se suprapune conflictul egipteano-etioopian, ultimii răsculându-se împotriva imperiului și avându-l în frunte pe regele lor: Amonasro. În dramaturgia primului act, un loc aparte îl ocupă întrunirea consiliului de război și sfințirea spadei lui Radames sau ceremonia consacrării, când preoții și dansatoarele invocă pe zeul protector, precum și singurătatea Aidei din marea curte interioară care cere zeilor moartea. Din punct de vedere muzical, actul întâi este dominat de aria lui Radames, care dorește să fie comandantul oștilor luptătoare și să dedice victoria Aidei, și aria

acesteia prin care imploră mila zeilor. Aria lui Radames se desfășoară pe înaripatele versuri:

*Cerească Aida, zeiască făptură,  
Suavă floare, rază din cer,  
Viselor mele, tu ești regină,  
Tu ești lumina și viața mea.  
Ti-aș da iar ceru-ți blând și zefirul,  
Te-aș duce iar în patria ta,  
Ți-aș împleni cunună regească,  
Un tron la cer ți-aș ridica.  
Pe tron de aur te-aș înălța,  
Un tron la cer ți-aș ridica.*

muzică: aria lui Radames din actul întâi al operei **Aida**.

Aria de implorare a Aidei, moment de mare frumusețe muzicală, se deapănă pe textul:

*Iubite drag, și tu scump părinte,  
Al vostru nume drag nu-l pot rosti!  
Vă plâng într-una, în ruga-mi fierbinte,  
Sperând că zeii mari, m-or auzi.  
Dar ruga mea nu găsește-ascultare  
Zadarnică mi-e ruga, plânsul meu  
Din cruda soartă, nu văd vreo scăpare,  
Fericită aș fi să pot muri.  
Milă, o zei, de al meu chin!  
Durerea mea să pot s-o alin! ...  
Ca un blestem, iubirea mea  
Inima-mi sfarmă, aș vrea să mor.*

muzică: aria **Aidei** din actul întâi și finalul aceluiași act.

### **3 mai 1983**

Monologul Aidei din primul act al operei cu același nume, cu care am încheiat emisiunea trecută, dezvăluie complexitatea sentimentelor eroinei, zbuciumul sufletesc de care este cuprinsă, nefiind capabilă să armonizeze simțul

datoriei față de patrie cu iubirea pentru Radames. Acest moment, cum ați observat, are o construcție liberă, cum descătușată era fantezia marelui Verdi.

muzică: aria **Aidei** din finalul actului întâi.

Actul al doilea al operei **Aida** debutează sub semnul aceleiași descătușate fantezii, alături de Amneris și Aida aflându-se acum corul femeilor sclave, cu toții așteptând întoarcerea învingătorilor, căci războiul s-a terminat cu victoria egiptenilor. Sclavele din jurul lui Amneris, aflată într-o cameră din apartamentul său, împletesc cununi pentru ostașii victorioși, interpretând o partitură corală de o simplitate și frumusețe unice pe cuvintele:

*Ce brav purtat în slavă zboară victorios,  
Ca un zeu al răzbunărilor,  
Ca un soare luminos?  
Pe fruntea ta, războinice  
Vom pune lauri și mândre flori,  
Te vom slăvi în cântece  
De glorie și iubire.*

Intervenția lui Amneris nu este luată în seamă de femeile din jur care, nestingherite, își deapănă cântarea:

*Dar unde sunt azi hoardele  
Acestui neam barbar?  
Ca norii, împrăștiate au fost  
Cu brațul său viteaz.  
Răsplata pentru glorie  
Te-așteaptă, o, învingător!  
Ferice ca-n victorie ...*

muzică: corul de femei de la începutul actului al doilea al operei **Aida**.

După această intervenție corală, Amneris, fiica faraonului, îi smulge Aidei secretul dragostei sale: „*Ce oare te frământă iar, scumpa mea Aida? Împărtășește-mi taina ta, fără teamă vorbește*” –

Amneris i se adresează Aidei cu perfidie:

*În dragostea-mi te-ncrede ... zice în continuare Amneris  
Ah, nu cumva dintre-acei bravi  
Care-au luptat cu-ai voștri .*

*Vreunul ... simțiri duiioase...poate  
Ți-a trezit în piept?*

*Ce spui tu?*

- i se adresează Aida, apoi Amneris duce perfidia până la absurd, insinuând:

*Dar și pentru-ale noastre oști  
Vrăjmașe ne-a fost soarta ...  
În luptă bravul din fruntea lor  
Căzu rănit de moarte*

Aida, imediat tresare:

*Ce vrei să spui tu? Vai mie! ...*

Tulburarea pe care Amneris o observă, începe să o speculeze:

*Da ... Radames căzu în luptă ... și-l poți dar plânge ...*

Aida răspunde prefăcutei afecțiuni:

*Zeilor! Mereu îl voi plânge!*

Astfel, Amneris începe să știe totul; mărturisind partenerei sale că Radames trăiește, că și ea îl iubește devenindu-i rivală:

*Teme-te sclavă de a ta mânie! - i se adresează Amneris  
Dragostea ta, blestem să nu-ți fie ...  
Pe biata-ți soartă, eu sunt stăpână  
Și pieptul mi-e plin de-al urii venin.  
La serbarea triumfală  
Vei veni cu mine, sclavă  
Tu, plecată, jos, la pământ,  
Iar eu lângă rege, pe tron-mi sfânt!*

După duetul Amneris-Aida, însoțit pe alocuri de corul din culise, acțiunea continuă în fața palatului Faraonului unde defilează armatele victorioase. Radames primește de la Amneris cununa triumfală iar printre prizonieri este zărit regele Amonasro, tatăl Aidei, prezența lui stârnind curiozitatea asistenței, inclusiv a Faraonului. Amonasro nu-și dezvăluie identitatea și, astfel, împreună cu Aida rămâne ostatic la curtea imperială concepând aici un plan pentru

dezrobirea țării sale. Finalul actului al doilea al operei Aida se desfășoară cu mult fast, partitura fiind încredințată orchestrei, fanfarei, baletului, corului și soliștilor. Corul, reprezentând o mare aglomerare populară, intonează pe cuvintele:

*Glorie celor ce au luptat  
Pentru pământ și lege  
Slăvind pe-al nostru rege  
Glorie să-i cântăm!  
Azi toți un imn de glorie să-nălțăm!  
Să punem flori și lauri  
Pe fruntea-nvingătorilor,  
Cununi și mândre flori  
S-așternem pe scutul lor.  
Jucați, mândre copile,  
Un joc de sărbătoare!*

muzică: marele final al actului al doilea al operei **Aida**.

## 10 mai 1983

Cel de-al treilea act al operei **Aida** se desfășoară pe malul Nilului, lângă templul lui Isis, înconjurat de o vegetație luxuriantă. Începutul actului pare protocolar, dacă avem în vedere suita însoțitoare a lui Amneris, în fruntea căreia se află marele preot, care o conduce spre a se ruga în vederea realizării visului nutrit. Aida își face apariția pe malul Nilului pentru a se întâlni cu Radames dar, surprinsă, se află în fața tatălui ei – Amonasro - venit pentru aflarea unui secret militar, pe această cale putând să evadeze și să reînceapă lupta împotriva jugului apăsător al Egiptului. Ramfis, marele preot al Egiptului, se adresează în partea introductivă a actului al treilea lui Amneris:

*„Vino la templul lui Isis,  
azi, în ajunul nunții tale,  
să ceri zeiței ocrotire.  
În sufletele noastre Isis citește;  
orișice taină omenească ea o citește.”*

Acestui îndemn, Amneris îi răspunde astfel:

*„Da, mă voi ruga ca Radames  
să fie-al meu mereu,  
precum și eu a lui voi fi pe vecie.”*

Aida, care se strecurase pe malul Nilului, rostește:

*„Aici Radames va veni ...  
Ce vrea să-mi spună? ..  
Cum tremur... Ah!  
Dacă vii, fără milă să-mi spui ultimul adio,  
în valurile Nilului îmi voi găsi mormântul,  
veșnica pace și poate chiar uitarea.”*

Acestui recitativ îi urmează cunoscuta romanță a Aidei pe textul:

*O, patria mea,  
De-acum nu te-oi mai revedea,  
N-am să te mai revăd!  
O, cer de-azur,  
Voi blânde zări senine,  
Unde lumina în zori îmi surâdea!  
O, verzi coline.  
O, holde-mbălsămate,  
O, patrie scumpă,  
Nu te-oi mai revedea!  
Limpezi izvoare,  
O, dulce cuib de fericiri  
Unde visam ades la iubirea mea ...  
Azi când ale mele vise  
De-amor sunt stinse,  
O, patrie scumpă,  
Nu te-oi mai revedea!*

muzică; romanța **Aidei** din actul al treilea.

Dialogul lui Amonasro cu Aida, care urmează Romanței, urmărește smulgerea de la Radames a secretului militar. Eroina declanșând o dureroasă luptă cu ea însăși. Va preciza că „Aida e îngrozită și deprimată moralicește.” La sugestia libretistului de a i se compune eroinei o cabaletă patriotică, Verdi a replicat în asemenea termeni: „Cred că entuziasmul patriotic al Aidei ar aduce

aici o notă falsă. După îngrozitoarea scenă cu tatăl ei, Aida nu este în stare să vorbească; ea trebuie să arunce cuvintele sacadat, rostindu-le cu glas înfundat, cu greutate.” Iată acum, mai amănunțit, cum decurge acțiunea:

Amonasro:

*Aici pricină grea mă aduce, Aida..  
Ochii mei nu mă-nșeală,  
iubești în taină pe Radames ...  
te iubește ... l-aștepti să vină ...  
A Faraonului fiică ți-e rivală ... speță infamă,  
blestemată vrăjmașă nouă.*

Aida:

*Și eu sunt în mâna lor...  
Eu, fiica lui Amonasro*

Amonasro:

*Tu, în mâna lor? Nu!  
Doar să vrei și pe trufaș-a-ți rivală o vei învinge;  
și patrie, iubire și tron vor fi ale tale.  
Vei vedea iar pădurile aurite,  
A noastre temple și holdele-aurii ...*

Aida:

*Voi vedea iar pădurile-nverzite,  
A noastre temple și holdele-aurii ...*

Amonasro:

*Soție a celui ce-l iubește fierbinte,  
Nespusă fericire poți avea ...*

Aida:

*Numai o zi de-o vrajă atât de dulce,  
Numai o clipă de fericire  
Și-apoi să mor!*

Amonasro:

*Nu uita că dușmanul fără milă,  
Altare și case, el tot ne-a pângărit.  
Chinuit-au fecioarele răpite ...  
Mame ... pruncii ... și frații ne-au ucis.*

Aida:

*Mi-aduc aminte zilele cernite  
Și suferința sufletului meu.  
O, voi zei, ne-ajutați  
Și de noi vă-ndurați!  
Faceți să se-ntoarcă iar  
Senine zori de fericire!*

Amonasro:

*Gândește-tel  
Să nu fie prea târziu!  
Poporul nostru iarăși se-narmează;  
Totu-i pregătit,  
Vom birui...  
Vreau doar un lucru s-aflu:  
Pe ce drum inamicul va porni ...*

muzică: actul al treilea, după **Romanța Aidei**.

**17 mai 1983**

Ultimul act al operei **Aida** de Verdi are o dramaturgie cu totul particulară, scena finală fiind caracterizată printr-un accentuat caracter liric în contrast cu scena judecății, când Radames este acuzat și condamnat pentru că și-a trădat patria. Amneris, aflată în fața ușii subteranei, încearcă să-l salveze pe cel ce-i este drag. Mai întâi se adresează sieși: „*Reușit-a să-mi scape a mea rivală ... iar Radames, pentru trădare, așteaptă a preoților osândă.... Trădător nu poate fi.... dar a trădat secrete înalte ale țării ... a vrut apoi să fugă cu ea, să fugă ... Pentru a sa trădare să moară! Ah! ce spun oare? Eu îl iubesc și-acum. Astă*

*dragoste nebună viața-ntreagă mi-o distruge. Ah, de i-aș fi eu dragă! ... Aș vrea să-l scap ... Cum însă? Să-ncerc, dar!”* apoi se adresează celor din jur, angajând un dialog dramatic cu Radames.

Amneris zice:

*Paznici! Radames să vină!*

Intră Radames, condus de gărzi:

*S-au adunat toți preoții  
Pentru a ta judecată;  
Vina-ți atât de groaznică  
Și-acum mai poți s-o spulberi,  
Iar eu, pentru a ta iertare,  
Voi implora pe rege.  
Eu iertare-ți voi aduce  
Și astfel vei fi salvat.*

Radames însă nu cunoaște compromisul:

*Să-ncerc să-mi apăr vina mea ...  
Eu nu voi spune-o vorbă,  
Căci față de oameni și de zei,  
Curată-mi simt conștiința.  
A mea nesocotință, e drept, vinovat m-arată,  
Dar inima mi-e curată  
Și-onoarea mi-am păstrat.*

Amneris insistă:

*De vrei să scapi, disculpă-te!*

Radames, și mai hotărât:

*Nu!*

Amneris:

*Vei muri?*

Radames:

*Urăsc viața; orice zâmbet și-orice bucurie  
S-au stins, ca și speranța.  
Nu vreau decât să mor.*

Amneris devine mai insistentă, mai pătimașă:

*Să mori tu! Ah! Tu trebuie să trăiești!  
Iubirea mea te cheamă!  
Doar știi ce mult am suferit  
De teama morții tale.  
Mi-ești drag ... și sufăr încă ...  
Veghez nopți întregi în lacrimi ...  
Și patria, și tronul, onoruri, și chiar viața,  
Toate le-aș da pentru tine.*

Radames:

*Și eu trădat-am patria,  
Și-onoarea, pentru Aida, eu mi-am jertfit.*

Înaintea scenei judecătii, Amneris stăruie cu noi argumente:

*Cine-o să te scape oare  
De pedeapsa ce te-așteaptă?  
În ce ură prefăcut-ai  
O iubire ca a mea!  
Nesecata mea durere  
Zei o vor răzbuna!*

Din nou Radames rămâne neclintit:

*Ce fericire îmi va fi moartea,  
De-o fi să mor pentru Aida!  
Suprema soartă inima-mi umple  
De nesfârșite bucurii,  
De vrajă nespusă mă simt cuprins!  
Nu mă tem de ura lumii,  
Mă tem doar de mila ta.*

Amneris:

*Cine te salvează?  
Nesecata mea durere  
Răzbunată, acum, de cer va fi!  
Plânsu-mi cere răzbunare  
Și cerul mă va răzbuna.*

De aici și până la duetul final, când Aida, strecurată în ascuns lângă mormântul iubitului ei, moare împreună cu Radames, mai trece doar o clipă.

muzică: actul al patrulea al operei **Aida**.

## 24 mai 1983

În emisiunile anterioare, am surprins, desigur sintetic, păreriile lui Verdi despre muzica și muzicienii francezi, păreri cu numeroase accente critice, incomode din multe puncte de vedere. Cu câteva decenii înaintea lui Verdi, Berlioz elaborase un sistem categorial asupra tendințelor fundamentale ale culturii muzicale europene, insistând asupra vieții sale active și agitate, asupra carierei de compozitor și greutăților ce-l însoțesc, asupra locului și rolului muzicii în societatea de atunci, care se târa muribundă și aștepta să fie îngropată sau aruncată la gunoi - cum se exprima acest mare muzician romantic. Starea dezolantă a culturii muzicale o compară cu sclavia care alunecă în prăpastie ori de cât ori tăvălugul trece peste ea: „Aș vrea să pot urma - precizează Berlioz - exemplul resemnării stoice a indienilor de la Niagara, care se luptă curajoși cu vârtoarea, apoi, când înțeleg zădărnicia oricărei împotriviri, se lasă în voia curentului și privesc țință la scurta distanță care îi mai desparte de prăpastie, cântând până în clipa când - ajunși în torentul cascadei - alunecă împreună cu fluviul în nemărginire.”

muzică: corul robilor din opera **Nabucco** de Verdi (actul al III-lea).

Care sunt tainele acestui muzician de excepție, care sunt secretele profesiei sale ce a atins pragul perfecțiunii? Berlioz însuși mărturisește că, atunci când s-a născut - la 11 decembrie 1803 - nu purta însemnele poetice ale aleșilor Gloriei, că în lunile ce au premers venirea sa pe lume mama nu visase că va da naștere unei crengi de laur, așa cum zice legenda că visase mama lui Vergiliu. Tatăl său, medic reputat, i-a asigurat învățătura din primii ani, oferindu-i lecții de limbi străine, literatură, istorie, geografie și muzică, în primii

ani Berlioz manifestând un interes aparte pentru călătorii și aventură, cu mult mai mare în comparație cu exercițiul zilnic de învățare a unor versuri aparținând lui Horațiu și Vergiliu, exercițiu ce începuse să devină plicticos, anost; cu toate acestea, mărturisea compozitorul mai târziu, „...poetul latin a fost primul care își croi drum până la inima mea, înflăcărându-mi imaginația prin descrierea acelor suferințe epice pe care le bănuiam de pe atunci. De câte ori nu mi s-a întâmplat, zice Berlioz în continuare, în timp ce tălmăceam în prezența tatălui meu al patrulea cânt din **Eneida**, să simt că pieptul mi se umflă, glasul mi se schimbă și se îneacă în suspine ...”

muzică: uvertura **Carnavalul roman** de Berlioz.

Într-o zi, precizează în continuare Berlioz, tulburat chiar de la începutul traducerii orale a versului:

*Însă regina, de mult sfâșiată de chinu-i amar  
Rană hrănește în trup și se mistuie-n jarul cel tainic*

- am ajuns totuși cumva la punctul culminant al dramei, dar până la pasajul unde Didona, înconjurată de darurile lui Enea și de armele trădătorului dă sufletul pe rug și își varsă, vai, pe acest pat bine știut, torentul sângelui clocotitor, când recitai deznădăjduitele strigăte ale femeii muribunde, care în trei rânduri se sprijină în cot spre a se ridica și în trei rânduri se prăbușește, și a trebuit să descriu rana și dragostea ucigătoare ce-i clocotea în piept, apoi vaietele surorii, ale doicii și ale slujitoarelor deznădăjduite, precum și agonia amară, care mișcându-i până și pe zei, aceștia au trimis-o pe Iris s-o curme, buzele mele începură să tremure, iar cuvintele ieșiră de abia auzite și neînțelese. În sfârșit, la acest rând:

*cată a zilei lumină și gemete scoate gășind*

- la această superbă imagine a Didonei, care caută pe cer a zilei lumină și geme de îndată ce-o găsește, m-a cuprins un tremur nervos încât n-am mai fost în stare să continui și am tăcut brusc.” Iată cât de mult a putut să-l tulbure versurile marelui poet latin Vergiliu pe tânărul Berlioz, căruia i-a înflăcărat imaginația, determinându-l să aprecieze mai bine bunătatea tatălui său în momentul când avea 12 ani. La această frumoasă vârstă abia știa să cânte pe note, la prima vedere, cunoștea două instrumente muzicale, apoi, sub îndrumarea tatălui său, și-a însușit mecanismul cântatului la flaut, pentru instrumentele de suflat vădind o mare înclinație. De două ori pe zi lua lecții de muzică de la un violonist care știa să cânte și la clarinet. A răsfoit în repetate rânduri vestitul tratat de armonie al lui Rameau, descifrând cu greutate știința formării acordurilor și relațiile

dintre ele. Posedând sumare cunoștințe, începe să transforme duete în trio-uri și în cvartete, apoi scrie potpuriuri, cvintete pentru diferite combinații instrumentale, învață să cânte la chitară sub îndrumarea unui destoinic profesor. Încercările componistice ale perioadei de tinerețe, precizează Berlioz în Memoriile sale „...poartă pecetea unei melancolii profunde. Scriam aproape toate melodiile în minor. Simțeam că este o greșeală, dar nu mă puteam feri de ea.” Una din melodiile triste, scrisă pe versurile:

*Mă duc cu frunza ruginită,  
Adio, patrie, iubită -  
De parte, o să-mi ardă-n piept  
Cenușa dorului, spuzită.  
Pârâu cu sunete de flaut,  
În unda ta n-o să mai caut  
Obrazul ce s-a oglindit  
în cursul tău încetinit ...*

i-a revenit în memorie prin 1829, incluzând-o în **Simfonia fantastică** la începutul largo-ului părții întâi. Melodia este încredințată viorilor prime.

muzică: prima parte a **Simfoniei fantastice** de Berlioz.

### 31 mai 1983

Tatăl lui Berlioz, medic de profesie, intenționa să-l pregătească pe Hector în vederea exercitării aceleiași frumoase cariere, dar muzicianul în devenire se împotriva cu înverșunare, modele devenindu-i portretele lui Gluck și Haydn, cu alte cuvinte acei bărbați care au cultivat arta nestingherit.

În 1822 se afla în capitala Franței pentru studiul medicinei și, într-o seară, a mers la operă, având posibilitatea să admire o pagină de Salieri, compozitor italian epigonic. O săptămână mai târziu a asistat la reprezentarea unei opere de Méhul și a unui balet intitulat **Nina**, muzica aparținând unui compozitor obscur. Pătrunde apoi în biblioteca celei mai de seamă instituții de învățământ - Conservatorului - unde este fascinat de muzica lui Gluck, de operele reformatoare ale acestuia. În Memoriile sale, referindu-se la acest moment hotărâtor al existenței lui, Berlioz precizează următoarele: „Citeam și reciteam partiturile lui Gluck, copiindu-le și învățându-le pe dinafară, îmi răpiseră somnul, uitam să mai mănânc și să beau. Îneebunisem de-a binelea. Și în ziua când, după o

mistuitoare așteptare, mi-a fost dat să aud în sfârșit *Ifigenia în Aulida*, am jurat în timp ce ieșeam de la Operă ca, împotriva părinților, unchilor, mătușilor, bunicilor și amicilor, să devin muzician. Mai mult chiar, i-am scris fără întârziere tatii, i-am împărtășit natura stringentă și irevocabilă a vocației mele și l-am implorat să nu se împotrivescă, deoarece totul e zadarnic.”

muzică: uvertura la ***Ifigenia în Aulida*** de Gluck.

În preajma vârstei de 19 ani, Berlioz deslușește noutatea operei lui Gluck, principiile reformei sale teoretizate în prefața la opera ***Alceste***, realizată în anul 1767, principii care se referă la necesitatea înlăturării ariilor inutile, a virtuozității goale, a ornamentelor vocale inexpresive, menite doar să încarce de prisos melodia; concomitent, Gluck elaborează noul tip de recitativ melodic ce înlocuiește tiparele tradiționale ale recitativului secco acompaniat de clavecin; recitativul melodic elaborat de Gluck este acompaniat de orchestră, înlocuind astfel acompaniamentul de clavecin. Marele reformator al operei dă o importanță mult mai mare uverturii, aceasta sintetizând în plan muzical ideile dramei, precum și corurilor și momentelor dansante. Când Berlioz aprofundează principiile creatoare ale lui Gluck, opera acestuia deveni celebră în Franța datorită valorilor estetice înnoitoare, înlăturării elementelor plicticoase și readucerii muzicii la menirea ei fundamentală - de a servi latura poetică a textului. Asemenea idei sunt sintetizate de Gluck în prefața operei *Alceste* pe care, fără îndoială, le-a sesizat și Berlioz. Printre altele, Gluck preciza: „Când am început să scriu muzica pentru *Alceste*, mi-am propus să o descotorisesc pe deplin de toate acele abuzuri care, introduse de vanitatea rău înțeleasă a cântăreților sau de o complezență exagerată a compozitorilor, desfigurează de multă vreme opera italiană și care, din cel mai frumos și mai solemn dintre spectacole îl face cel mai ridicol și mai plictisitor. Am căutat - precizează în continuare Gluck în menționata prefață - să readuc muzica la veritabila ei menire, care este aceea de a servi poezia prin redarea expresiei și situațiilor subiectului, fără să întrerup acțiunea sau să o fac să lăncezească prin ornamente inutile. Am crezut că ea trebuie să însemne pentru textul poetic ceea ce sunt, pentru un desen bine întocmit, vioiciunea culorilor și contrastul bine dozat al luminilor și umbrelor, care servesc să dea viață figurilor, fără să le altereze contururile.”

muzică: selecțiuni din opera ***Alceste*** de Gluck.

## 7 iunie 1983

Gândurile lui Berlioz fuseseră absorbite de muzica lui Gluck atunci când tânărul muzician francez în devenire nu împlinise încă 20 de ani, fără să fi frecventat până la această vârstă studii muzicale sistematice. Chemarea spre muzică a fost considerată spontană și inexplicabilă, dacă se ține seama de împrejurarea că în casa Berlioz atmosfera muzicală nu putea să fie asemuită cu cea din mediul familial, caracteristic casei Bach sau Mozart. O atmosferă muzicală a existat totuși și în casa Berlioz, cum menționam într-o emisiune anterioară. Este sigur că tatăl lui Berlioz a înfrânt vocația spre muzică, profesia de muzician fiind considerată în epocă, chiar și în Franța, degradantă. La 20 de ani, Hector este îndemnat să studieze cu atenție principiile fundamentale ale armoniei, procedeele de formare și înlănțuire a acordurilor întemeiate pe sistemul lui Rameau. Studiul lui Berlioz a fost întreprins fără urmă de împotrivire, căci principiile se consituiau într-un fel de catehism general acceptabil. Concomitent, realizează câteva compoziții lipsite de semnificații, una dintre ele fiind „arsă pe rug” de compozitor. La Conservator se înscrie la cursul de contrapunct și fugă, dă lecții particulare pentru a se întreține și concurează pentru o slujbă de corist, pe care o obține în schimbul unui salariu de 50 de franci pe lună. Cu regularitate, frecventează reprezentațiile operei, atenția fiindu-i atrasă de modul de utilizare a orchestrei, de întinderea și mecanismul fiecărui instrument, de intonație și timbruri. Mai târziu, Berlioz precizează că „Datorită acestei atente confruntări a efectului cu mijloacele folosite pentru obținerea lui, am descoperit apoi acea secretă corespondență dintre expresia muzicală și arta particulară a orchestrației, dar nu era nimeni care să mă îndrume pe calea cea bună. Studiul metodelor celor trei maeștri moderni, Beethoven, Weber și Spontini, examinarea obiectivă a uzanțelor orchestrale, precum și a formelor și combinațiilor neobișnuite, frecventarea asiduă a virtuozilor, diversele experiențe făcute de ei - la insistențele mele - pe instrumentele lor, și puțin instinct, au completat restul.”

muzică: uvertura la opera **Freischütz** de Weber.

Berlioz îl cunoștea prea puțin însă pe Beethoven, nu-i citise decât două simfonii și-l considera pe Titan un astru foarte îndepărtat în jurul căruia se prelinge o perdea deasă de nori. Pe Rossini îl respinge fără menajamente, considerând că marele compozitor italian nesocotește expresia și decența dramatică, repetarea uneia și aceleiași cadențe, vulgara utilizare a tobei mari în momentele de maximă intensitate, l-au dezamăgit profund. Apariția pe neașteptate a lui Weber la Odeon o consideră un mare eveniment parizian, cu toate că repre-

zentarea operei Freischütz a fost neconvingătoare, spectatorii fluierând și râzând batjocoritor. În **Memoriile** sale, Berlioz precizează că „valsul și corul vânătorilor impresionară, iscând chiar de-a doua zi o însuflețire atât de mare, încât a fost suficient spre a putea fi suportate și celelalte părți ale partiturii și spre a atrage mulțimea la Odeon ...”

Pe genialul Weber îl laudă fără rezerve, considerând că formele folosite de el nu aveau nimic fals, că în limbajul său nu se întâlnea nici o emfază și nimic declamator, că genialul compozitor n-a făcut nici o concesie exigențelor puerile ale modei ori vanității marilor interpreți.

Este atât de înflăcărat, încât lui Weber îi concepe un portret de aleasă distincție. „E deopotrivă de simplu și mare - zice Berlioz despre Weber - deopotrivă de original și mândru, deopotrivă de ostil banalului, publicului – ale cărui aplauze nu încerca să le cumpere prin compromisuri lașe - deopotrivă de demn, deopotrivă de mare în Freischütz, ca și în Oberon ... Melodia, armonia și ritmul bubuie, ard, luminează înlănțuite; totul converge spre trezirea interesului ... în acest veșmânt ornat, opera înseamnă pentru mulțime idealul artistic însuși, minunea imaginației.”

muzică: selecțiuni din opera **Freischütz** de Weber.

## 14 iunie 1983

La Paris, tânărul Berlioz asistă la reprezentațiile unei trupe engleze de teatru, care juca tragediile lui Shakespeare. La 11 septembrie 1827 trupa înfățișează parizienilor spectacolul cu Hamlet, câteva zile mai târziu jucându-se Romeo și Julieta. În rolurile Ofeliei și Julietei fusese distribuită o irlandeză înaltă, blondă, o „figură cerească” - cum se exprima o cunoscută personalitate a vremii. Și tragediile lui Shakespeare, și interpreta celor două roluri l-au tulburat până la halucinație. „Talentul minunat sau, mai curând, geniul ei dramatic - precizează Berlioz - a avut asupra imaginației și inimii mele un efect atât de copleșitor, încât nu i se poate asemui decât emoția cutremurătoare de care am avut parte datorită poetului pe care îl tălmăcea. Mi-e cu neputință să spun mai mult.” După numeroase peregrinări pe străzile Parisului și în împrejurimi, după rătăcirii în căutarea sufletului pierdut, se întoarce acasă, privirea îndreptând-o spre poezia care începea astfel: **Dacă cel ce te adoră** cuprins în volumul **Melodii irlandeze**. Fără întârziere așterne pe hârtia cu portative melodia ce va fi intitulată **Elegie**, pe care o va include la sfârșitul ciclului **Irlanda**. „E singurul prilej în viața mea - scrie Berlioz despre acest moment - când mi-a fost dat să

exprim un astfel de sentiment, deoarece mă mai găseam sub efectul lui viu și nemijlocit. Cred că arareori mi-a fost hărăzit să găsesc accente melodice sfâșietoare atât de autentice pentru un sentiment și să le însoțesc cu furtunoasele armonii ale unei dispoziții jalnice.”

muzică: **Elegie** din ciclul **Irlanda** de Berlioz.

După cinci ani de la prima întâlnire cu frumoasa irlandeză, Berlioz se căsătorește cu ea, prezența ei pe afișele cu **Romeo și Julieta** incitându-l până la descumpănire. În **Memoriile** sale, compozitorul precizează că „după norii întunecați și vânturile înghețate ale Danemarcei, m-am pomenit deodată în bătaia soarelui, în văzduhul îmbălsămat al nopților Italiei, am trăit o iubire care e aprigă ca gândul, pârjolitoare ca lava, poruncitoare, irezistibilă, nemăsurată, pură și superbă ca surâsul îngerilor, am fost martorul scenelor de răzbunare furibundă, al îmbrățișărilor amețitoare, al luptelor deznădăjduite de dragoste și moarte - a fost prea mult pentru cât puteam îndura!” Pentru a se afla în preajma actriței irlandeze care interpretase rolurile Ofeliei și Julietei, Berlioz se decide să organizeze la conservatorul parizian un concert care să cuprindă în exclusivitate lucrările lui. După ce înfrânge rezistența inexplicabilă a lui Cherubini, pe atunci director al Conservatorului, hotărăște să se includă în program două uverturi, fragmente dintr-o operă și cantata intitulată **Orfeu sfâșiat de bacante**, care n-a mai figurat pe afișul concertului datorită îmbolnăvirii solistului. Spre marea durere a lui Berlioz, ființa adorată, actrița irlandeză, n-a aflat nimic de concertul și eforturile lui. Evenimentele următoare se succed cu mare repeziciune, Hector parcurgând opera lui Shakespeare și a lui Goethe, hotărându-se să compună muzica pentru Faust.

La începutul anului 1829, lucrarea intitulată **Opt scene din Faust** este încheiată, compoziția aceasta purtând însemnele geniului. Până atunci își însușise legile compoziției și aprofundase principiile orchestrației moderne. După apariția lucrării, compozitorul a expediat un exemplar patriarhului de la Weimar cuprinzând și o dedicație. Dându-și seama de numeroasele și imensele greșeli din partitură, Berlioz a preluat unele idei muzicale pe care le-a inclus în legenda **Damnațiunea lui Faust**. Dragostea pentru frumoasa irlandeză nu se stinge: starea de excitație și continua tensiune devenind mai puternice. Marea pasiune a lui Berlioz devine un fel de spovedanie care dobândește o concretizare sonoră în **Simfonia fantastică**, partitură terminată în aprilie 1830. Fantezia liber descătușată, gândul înaripat, evadarea din tiparele cunoscute, imaginația bolnăvicioasă, visul și pasiunea răzbat din această îndrăzneță lucrare. Prima parte a **Simfoniei fantastice** se deschide cu o introducere lentă, cu un Largo cântat de viorile prime, care precede expoziția formei de sonată. Eroul acestei mișcări este un artist stăpânit de o pasiune delirantă. Acest muzician, precizează Berlioz în programul ce trebuie făcut cunoscut spectatorilor înainte de concert,

„zărește pentru prima dată femeia care realizează idealul de frumusețe și farmec, pe care inima sa le cheamă de mult, și se îndrăgostește pierdut de ea. Imaginea celei pe care o iubește nu se înfățișează niciodată minții sale decât întovărașită de un gând muzical în care găsește un caracter de grație și noblețe asemănător aceluia pe care îl atribuie obiectului iubit. Această idee fixă îl urmărește neîncetat: aceasta este explicația apariției constante, în toate fragmentele simfoniei a melodiei principale din primul allegro.” Partea a doua este, cum veți vedea, un strălucitor și elegant vals.

muzică: părțile I și II din **Simfonia fantastică** de Berlioz.

## 21 iunie 1983

În concepția lui Berlioz, **Simfonia fantastică** trebuia să trezească interesul publicului, la interpretarea ei participând o orchestră de 130 de persoane. Zăpăceala generală din ziua repetiției este sesizată cu exactitate de Berlioz, care, în **Memorii**, precizează: „Când sosi ziua repetiției, când cei o sută și treizeci de instrumentiști ai mei voiră să ocupe un loc pe scenă, nimeni n-a mai știut unde să-i așeze ... S-a iscat pe scenă o confuzie care ar fi luat mințile până și unui autor mai calm decât sunt eu. Pretindeau pupitre, și tâmplarii improvizau în grabă, din toate scândurile la îndemână, tot ceea ce le putea înlocui ... Nici vorbă nu putea fi de disciplină, era o panică în toată legea.” Dezastrul acesta i-a determinat pe organizatori să anuleze concertul, și astfel un nou plan al lui Berlioz a fost zădărnicit.

**Simfonia fantastică** a fost adesea asemuită cu o dramă instrumentală, contribuția lui Berlioz la evoluția dramaturgiei simfonice fiind considerabilă. În prima parte, conflictul este prezentat sub forma unei duble idei fixe, compozitorul - asemeni clasicilor - apelând la o maximă economie ideatică, la simplitatea și echilibrul dozărilor sonore, la claritatea arhitectonică. Unele îndrăzneli ca: dialogul instrumental dintre acut și grav, apelarea la modulații neașteptate, la disonanțe și la rezolvarea lor întârziată, la efecte de dinamică și agogică extreme, la coloane sonore impresionante sunt evidente. Partea a doua debutează cu o surpriză de proporții, după o scurtă introducere, făcându-și apariția o melodie de vals luminoasă și antrenantă. Când valsul se apropie de culminație, răsună pe neașteptate tema conducătoare din prima parte a simfoniei cântată de flaut și oboi sau simbolul întregii lucrări a cărei culoare este acum nostalgică - așa cum ați putut constata și în emisiunea trecută.

muzică: partea a doua a **Simfoniei fantastice** de Berlioz.

Ideea simbol sau ideea fixă își mai face o dată apariția după un nou moment culminant la care participă întreaga orchestră. Enunțul este făcut de clarinetul prim, susținut de sunetele lungi ale flautului și cornilor acompaniate de harpe. Cadrul de desfășurare a părții a doua este astfel explicat de compozitor: un bal la care asistă eroul; tumultul serbării nu poate să-l distreze, ideea fixă îl tulbură din nou și melodia scumpă face să-i bată inima în timpul unui vals strălucitor. Partea a treia a **Simfoniei fantastice** este o piesă de gen, purtând indicația „Scenă la câmp”. Se perindă aici un duo pastoral, căci doi ciobani dialoghează între ei o melopee. Fondul acesta sonor indică momentele de visare ale eroului, ce sunt repede risipite de apariția temei fixe, a melodiei femeii iubite, a melodiei simbol.

Mai mulți analiști ai operei lui Berlioz consideră că, printre principalele surse anterioare, **Simfonia pastorală** de Beethoven ocupă un rol principal. Au în vedere starea sonoră generală a simfoniei beethoveniene, programatismul acesteia, care o apropie de un adevărat poem muzical dedicat naturii, realizat în anii premergători romantismului. Despre această încântătoare simfonie a naturii, Berlioz va scrie mai târziu următoarele: „Beethoven își intitulează prima parte a simfoniei: **Senzații plăcute inspirate de contemplarea unei priveliști senine**. Păstorii încep să cutreiere câmpia, cu mersul lor firesc, cu fluierile ce se aud de departe și de aproape, fermecătoare melodii te mângâie plăcut cu adierea înmiresmată a dimineții; stoluri de păsări gureșe trec zgomotoase pe deasupra capului și, din când în când, atmosfera pare încărcată cu aburi; nori grei acoperă soarele și apoi se risipesc, lăsând să cadă deodată pe câmpii și peste păduri torente de lumină orbitoare.

Iată ce-mi imaginez - precizează Berlioz în comentariul dedicat **Simfoniei pastorale** aparținând lui Beethoven - ascultând această bucată și cred că, în ciuda vagului expresiei instrumentale, mulți auditori au putut fi impresionați în același fel.”

muzică: prima parte din **Simfonia pastorală** de Beethoven.

Priveliștea senină din „**Pastorala**” beethoveniană este adesea comparată cu Scena câmpenească din **Simfonia fantastică** de Berlioz ale cărei prime sunete sunt intonate de cornul englez, registrația și timbrul acestui debut fiind surprinzătoare, cornului englez alăturându-i-se oboiul prim.

muzică: partea a treia a **Simfoniei fantastice** de Berlioz.

**28 iunie 1983**

Scena câmpenească din **Simfonia fantastică** de Berlioz se desfășoară sub formă variațională până la apariția unui grup tematic contrastant, marcat și prin prezența tonalității subdominantei. Vocile grave - violoncelul, contrabasul și fagotul - expun un recitativ penetrant ce poate să fie considerat simbolul eroului, simbolul artistului aflat în pragul descumpănirii, urmat de ideea fixă, de tema muzicală care sugerează chipul ființei iubite. Participarea vocilor grave reunite la expunerea menționatului recitativ dinamizează acțiunea care dobândește accente intempestive, stihinice. Imaginile săgetătoare se întrerup odată cu apariția aceluia **re bemol** venit din depărtări, care reasează discursul pe un teren realist. Se impune aici o nouă secțiune variațională, un nou ciclu variațional caracterizat admirabil de Wilhelm Berger în ampla monografie dedicată muzicii simfonice romantice, care surprinde intensitatea trăirilor compozitorului în asemenea termeni: „Arta figurației variaționale are în cele ce urmează o consistență și o fantezie beethoveniană, freamățul mișcării prinde toate vocile, grupate în familii ce se întregesc și se întrec în cântul suav. Valurile sonore, sugerate alternativ de grupul instrumentelor de suflat și cel al coardelor, se liniștesc, oglinda se netezește, privirea caută depărtările orizontului. O ultimă zvâcnire a dorului rătăcitor, marcată pentru o clipă de cântul vibrant al violelor dublate de corni, declanșează o apolinică coloană sonoră în mișcare, un do major de tăria granitului, senin și apoteotic, din înălțimea căruia coboară linia involutivă a modulațiilor pasagere, până la dobândirea tonului fundamental.”

muzică: „Scena câmpenească” din **Simfonia fantastică** de Berlioz.

Și „Scena câmpenească”, deci, din **Simfonia fantastică** de Berlioz, scenă de un pitoresc aparte, relevă o consistență și o fantezie aparte, de tip beethovenian. Să vedem cum aprecia romanticul Berlioz „Scena la pârâu” sau „Scena pe malul pârâului” din „Pastorala” beethoveniană, în care se apelează la glasul unor păsări pentru o deplină contopire a creatorului cu natura pe care o iubea ca nimeni altul.

„Autorul, precizează Berlioz, a creat, fără îndoială, acest admirabil **adagio**, tolănit pe iarbă; cu ochii la cer, cu urechea ciulită, fascinat de mii și mii de oglindiri blânde ale sunetelor și luminii, privind și ascultând în același timp micile unde albe, strălucitoare ale pârâului, ce se sparg cu un ușor clipocit pe prundiș; e încântător.”

muzică: „Scena la pârâu” din **Simfonia a VI-a** de Beethoven.

„Scena câmpenească” din **Simfonia fantastică** de Berlioz se distanțează de

modelul beethovenian prin sonoritățile nemaiauzite anterior, prin reluarea simbolului sonor al eroului și a temei conducătoare, a ideii fixe, prin prefigurarea extraordinarei aventuri sonore din partea a patra, care sugerează mersul spre supliciu, și din partea a cincea, intitulată „Visul unei nopți de sabbat”.

Regândirea ciclului simfonic, renunțarea la tiparele formale tradiționale, la singurătatea romantică ce este înlocuită cu o telurică forță imaginativă, sunt evidente în ultimele două mișcări ale **Simfoniei fantastice**.

Partea a patra reprezintă mersul spre supliciu, muzica este sălbatică, înșelătoare - cum o caracterizează compozitorul, iar eroul se află într-un acces de disperare, ceea ce îl determină să se otrăvească cu opium. Acest gest nesăbuit „îi dă o viziune oribilă, având impresia că a ucis pe aceea pe care o iubește și că e condamnat la moarte, asistând la propria sa execuție” - cum se precizează în subiectul-program al simfoniei. Mersul spre supliciu este imaginat ca un cortegiu imens de călăi, soldați și popor. În ultima secvență a mișcării reapare ideea fixă, simbolul ființei iubite rămânând suspendat înaintea loviturii fatale. De fapt, și partea a patra a **Simfoniei fantastice** este portalul părții a cincea – „Visul unei nopți de sabbat” - compozitorul imaginându-și aici că asistă la propria sa dispariție, în jurul său aflându-se vrăjitori, draci, monștri. Din lirică, cum sunase până acum, simbolul ființei iubite se transformă în contrariul său, devenind grotescă, moment de referință în istoria simfoniei europene.”

muzică: părțile IV și V din **Simfonia fantastică** de Berlioz.

## 5 iulie 1983

După compunerea **Simfoniei fantastice**, Berlioz se hotărăște să participe a cincea oară la concursul pentru Premiul Romei. În ultimele zile ale lunii iulie 1830 compusese fără întrerupere cantata prevăzută în regulamentul concursului, activitate ce i-a solicitat eforturi considerabile. O lună mai târziu, compozitorului i se atribuie Marele Premiu al Romei, distincție râvnită ani în șir. La scurt timp, după compunerea cantatei, Berlioz este antrenat în Revoluția din iulie, străbătând Parisul cu două pistoale în mâini, procurate fără mari dificultăți. Acum se află în contact „direct cu muzica mulțimilor, cu muzica militantă a participanților la Revoluție, cu acele cântece de care vuiau străzile” - cum se exprimă Hector. Într-o bună zi, compozitorul trecea prin curtea Palatului regal, atenția fiindu-i atrasă de o melodie ce i se părea cunoscută. Se apropie de grupul de tineri care interpreta acel cântec, constatând cu emoție că imnul îi aparține, că

el fusese scris cu alte scopuri dar, din întâmplare, se potrivea situației ivite.

Imnul lui Berlioz răsuna alături de Marseillaisa lui Rouget de Lisle, pe care marele compozitor francez o transcrisese pentru o formație mai aparte, punând-o astfel mai bine în valoare.

Autorul Marseillaisei a fost mișcat până la lacrimi când i s-a comunicat că lucrarea lui s-a bucurat de atenția lui Berlioz, al cărui creier îl considera că e un vulcan în neîncetată fierbere. După ce i-a fost atribuit Marele Premiu al Romei, Berlioz a întreprins un bine venit voiaj în Italia, în urma căruia s-a decis să compună, în perioada următoare, **Harold în Italia, Benvenuto Cellini și Romeo și Julieta**. Momentele exuberante alternează cu suferința însingurării, cu neîndurătoarea maladie nervoasă care pusese stăpânire pe Hector încă de la vârsta de 16 ani și pe care încearcă să o descrie astfel: „în jurul pieptului care găfâie se face gol și am atunci senzația că sub efectul unei forțe irezistibile inima mea se dilată și se risipește în văzduh.” La 23 noiembrie 1834 i s-a prezentat în primă audiție faimoasa simfonie intitulată **Harold în Italia**, lucrare sugerată de Paganini care, în 22 decembrie 1833, asistase la Paris la un concert ce conținea lucrări de Berlioz, moment descris astfel de marele compozitor francez: „... pentru ca fericirea mea să fie deplină, după plecarea publicului, un bărbat cu părul lung, cu privirile străpungătoare, un bărbat straniu și viforos, un posedat al geniului, un colos între uriași, pe care niciodată până atunci nu-l văzusem, dar care de la prima noastră întâlnire, m-a răscolit adânc, rămase în sală, mă opri din drum ca să-mi strângă mâna și să mă copleșească cu laude înflăcărate, care mi-au învolburat inima și mintea. Era Paganini!”

muzică: prima parte a **Concertului pentru vioară nr. 1** de Paganini.

După prima întâlnire dintre Berlioz și Paganini, virtuozul italian l-a vizitat pe Hector, conversația decurgând în felul următor:

- Am o violă minunată, zise Paganini, un Stradivarius scump; aș vrea să cânt în public cu ea, dar îmi lipsește muzica ad-hoc. N-ai vrea să compui un solo de violă? Lucrul acesta nu-l pot încredința decât dumitale.

- Mi-e greu să vă asigur, i-a răspuns Berlioz, cât mă onorează încrederea dumneavoastră, dar spre a putea corespunde așteptărilor și pentru ca prin compoziția mea să se poată afirma valoarea unui virtuoz de talia dumneavoastră, ar trebui să cunosc viola. Or, eu nu cânt la acest instrument. Am impresia că singur dumneavoastră veți fi în stare să rezolvați problema.

- Nu, nu și nu, răspunse Paganini, o vei rezolva excelent în ce mă privește, sunt deocamdată prea bolnav ca să pot compune, nici nu mă pot gândi la așa ceva.

Pentru a satisface pretențiile lui Paganini, compozitorul francez și-a propus, cum însuși mărturisește în **Memoriile** sale „să scrie o serie de scene pentru orchestră, în care viola solo să joace rolul unui personaj mai mult sau mai puțin

important, dar care își păstrează.... caracterul său propriu; voiam să plasez viola în miezul amintirilor poetice rămase din rătăcirile mele prin Munții Abruzzi, încercând să fac din ea un fel de visător melancolic ...” **Harold în Italia** este de fapt o simfonie cu violă principală asupra căreia Berlioz a revenit în mai multe rânduri. Este alcătuită din patru părți brăzdate de o idee fixă, așa cum procedase compozitorul și în **Simfonia fantastică**. Fiecare parte poartă un titlu, totul reprezentând în final portretul compozitorului. Prima parte este intitulată **Harold în munți - Scene de melancolie, de fericire și de bucurie**, partea a doua poartă titlul **Marșul pelerinilor cântând ruga de seară**, partea a treia - **Serenada unui muntean din Abruzzi pentru iubita sa**, iar partea a patra - **Orgia briganzilor**. Ideea fixă apare după introducerea concepută în stil fugato, la început enunțată de orchestră, apoi de viola solo în arpegiile harpei.

muzică: fragment din **Harold în Italia** de Berlioz.

## 12 iulie 1983

După căderea zgomotoasă a operei **Benvenuto Cellini**, lucrare dramatică a cărei acțiune se petrece în 1532 și are ca eroină principală pe Tereza, fiica unui funcționar papal, care este răpită de sculptorul Benvenuto Cellini, Berlioz începe să compună **Simfonia dramatică** cu cor, solo de canto și prolog în formă de recitativ coral, realizată după tragedia lui Shakespeare intitulată **Romeo și Julieta**. În momentele de gestație, Berlioz se afla într-o stare psihică neobișnuită, cum rezultă din propriile sale mărturisiri: „Ce viață intensă am dus în tot acest răstimp! scrie Berlioz în **Memoriile** sale. Cu câtă forță înotam în nemărginitul ocean al poeziei, înfiorat de adierea nebunatică a fanteziei, în bătaia razelor fierbinți ale soarelui iubirii shakespeariene, în absoluta încredere în puterea mea de a ajunge la insula aceea minunată pe care se ridică templul artei pure.” Construcția liberă a simfoniei, rolul aparte al corului care reînvie corul din tragediile antice și rolul programatic-descriptiv al orchestrei indică noutatea soluției preconizată de Berlioz pe tărâmul marilor sinteze vocal-simfonice. Geniale sunt „Scena de dragoste”, cu caracterul ei poetic predilect, și „Zâna viselor”, care este un scherzo conceput virtuosic.

muzică: Scena a IV -a – „Zâna viselor” din Simfonia **Romeo și Julieta** de Berlioz.

În iulie 1840 se aniversa un deceniu de la Revoluția din 1830, în acest scop ridicându-se monumentul din Piața Bastiliei. Lui Berlioz, oficialitățile îi comandă o simfonie care a fost încheiată în câteva săptămâni, lucrarea purtând la început titlul **Simfonia militară**, apoi **Simfonia lui Iulie** și, în final, **Simfonia funebră și triumfală**. Problematika noii lucrări. soluțiile alese pentru construcția impunătoarei fresce concepută în trei părți - **Marș funebru**, **Discurs funebru** și **Apoteoză** sunt explicate de compozitor cu o dezinvoltură rar întâlnită, încercând astfel să spulbere falsitatea teoriei artei pure, artei desprinsă de realitățile epocii. „M-am gândit, precizează Berlioz în **Memoriile** sale, că pentru o astfel de lucrare, planul cel mai simplu e totodată și cel mai bun, și că un ansamblu mare de instrumente de suflat se potrivește cel mai bine la o simfonie care, cel puțin la prima audiție, e executată în aer liber. Vroiam în primul rând să evoc luptele celor trei zile glorioase prin sunetele unui marș funebru înfricoșător și, în același timp, deznădăjduit, care să acompanieze cortegiul; intenționez apoi să dau glas unui soi de panegiric sau bun-rămas în memoria glorioșilor eroi, care să cânte în momentul când trupurile lor sunt coborâte în mormântul monumental; în sfârșit, precizează Berlioz în continuare, avea să urmeze un imn de glorie, o apoteoză, după ce lespeda avea să se fixeze și în fața privirilor mulțimii nu rămâne decât obeliscul înalt încoronat de simbolul libertății ..”

Căutările lui Berlioz au în vedere arhitectonica simfoniei cu program, dramaturgia genului care, în condițiile date, se eliberează de formele severe existente ce sunt înlocuite cu scene deschise din punct de vedere arhitectonic.

După ce a încheiat marșul și orația funebră, s-a oprit asupra motivului **Apoteozei** - ultima mișcare a **Simfoniei funebre și triumfale**, asupra căreia a stăruit îndelung pentru că forma și expresia îl nemulțumeau: „Nu mai știu în câte feluri am scris-o, zice Berlioz în **Memoriile** sale, dar nici o variantă nu mă mulțumea; era sau prea comună, sau prea meschină ca formă, sau prea puțin maiestuoasă, sau prea puțin sonoră, sau prost gradată.” Ansamblului mare de instrumente de suflat i s-a alăturat ulterior o orchestră de coarde și corul, efectele sonore înmulțindu-se astfel considerabil.

muzică: **Apoteoza din Simfonia funebră și triumfală** de Berlioz.

## 19 iulie 1983

Creația muzicală românească a ultimelor două decenii este străbătută de aceea conștiință vie a creatorilor de frumos care mijlocește înfăptuirea legăturilor de nedespărțit dintre trecutul glorios, prezentul înnoitor și viitorul senin al patriei noastre, cele mai de seamă opere devenind mărturii despre eroismul și elanul creator al oamenilor acestei epoci. Noua istorie marcată de ultimele două

decenii încorporează angajarea pleneră a muzicienilor în munca eroică pe care o depune întregul popor în efortul permanent de transformare a societății și vieții, demonstrează participarea lor activă, alături de clasa muncitoare, de țărănime, de intelectualitate la edificarea noii orânduiri pe pământul patriei, la amplul proces de formare și afirmare a omului nou. Izvorul de energii creatoare, de lumină și educație, îl aflăm în cultul dragostei de țară cultivat de personalitățile de frunte ale frontului nostru componistic, de muzicienii vârstnici și tineri, aceștia din urmă aducând în câmpul creației o infuzie proaspătă de elanuri generoase. Paralel cu activitatea creatoare și cu munca artistică, muzicienii s-au apropiat de problematica fundamentală a vieții sociale, luând parte activă la efortul extraordinar de transformare a societății. Ei și-au dat seama că numai trăind în mijlocul poporului, acolo unde clocotește viața, care este infinită în diversitatea ei, pot da la iveală cântece, poeme, simfonii, oratorii, cantate, opere sau baletе valoroase, care să contribuie la înălțarea spirituală a omului, că marile transformări care au schimbat din temelii structura și înfățișarea societății, că deplasările adânci ce au loc în viața spirituală a omului de azi, oferă un teren nelimitat de manifestare a forței de creație, a talentului și ingeniozității tuturor compozitorilor.

muzică: **România vremilor înalte** de Mihai Moldovan.

Creația muzicală de azi accentuează atitudinea partizană care este pusă în permanență în slujba mesajului uman, în slujba exprimării unor trăiri intense, comunicarea sufletească aflându-se în totală opoziție față de puritanismul muzical, față de nuanțele care absolutizează muzica pură. O asemenea orientare estetică devine o atrăgătoare platformă de noblețe sufletească, căci ea solicită la maximum efortul de gândire muzicală și contribuie la particularizarea formelor, genurilor, substanței tematice și motivice, a conductului melodic. Migrația genurilor se săvârșește sub imboldul comunicării nemijlocite, trăsătură de aleasă simțire, cu adânci rezonanțe sociale marcate de o sensibilitate clocotitoare, dar și de un lirism înflăcărat.

Muzicienii de vârste și orientări estetice diferite se manifestă distinct în aria inovației și a tradiției, în stratificarea și dimensionarea genurilor și formelor ce se extind de la miniatură la construcțiile monumentale, în diferențierea stilistică atât de impunătoare sesizabilă în creații cu o ambianță muzical-poetică interiorizată sau dominate de performanțe instrumental-tehnice strălucitoare.

Nuanțele conservatoare sau puritanismul muzical, îndepărtarea de viață duc, inevitabil, la înstrăinarea artei de popor, la îndepărtarea reprezentanților ei de nobila lor menire, la diluarea expresiei autentice, la transformarea muzicii într-o artă minoră, lipsită de grai și semnificație. Modul de existență al muzicii și al artistului în societatea de azi, ritmul prefacerilor în nestăvilita lor devenire, mijlocește neta distanțare a compozitorilor de arta minoră, periferică, de

mimetismul caduc, distanțarea față de lipsa de măsură și echilibru, trăsături ce deveniseră definitorii pentru marii noștri muzicieni din trecut, în frunte cu George Enescu, cu Mihail Jora, Sabin Drăgoi sau Paul Constantinescu care și-au ațintit privirile spre omenescul în complexitatea și noblețea sa, apropiindu-se cu sfială și încredere de marele torent al trăirilor umane.

muzică: **Concertul pentru pian** de Paul Constantinescu (p. II și III).

## 26 iulie 1983

În toamna anului 1845, Berlioz întreprinde un lung turneu prin mai multe țări europene, turneu precedat de călătoria la Bonn, din august același an, ca răspuns la apelul lui Liszt lansat multor muzicieni, în vederea participării lor la inaugurarea statuii lui Beethoven. Aici a avut loc un concert în cadrul căruia au fost interpretate mai multe lucrări ale Titanului, unele dintre ele auzite pentru prima oară de Hector. Ele au răscolit întreaga existență a muzicianului, i-au aprins imaginația, de îndată Berlioz gândindu-se la **Legenda lui Faust**. În timpul voiajului prin mai multe țări europene, a început lucrul la **Damnațiunea lui Faust**, Berlioz apelând și la idei muzicale din anii tinereții, cum ar fi **Opt scene din Faust** tipărită în 1829. În **Memorii** mărturisește că a luat asupra lui și scrierea aproape integrală a textului, precizând în acest sens: „în timp ce roțile bătrânului meu poștalion german se învârteau cu mine, am încercat să compun la muzica mea versurile necesare. Am început cu **Invocația naturii a lui Faust**, căutând să nu traduc și nici să nu imit această capodoperă, ci doar să mă inspir și să extrag conținutul ei muzical. Am scris versurile de mai jos, care mi-au dat speranță în reușita restului:

*Natură nesfârșită, tainică și mândră  
Durerea mistuitoare doar tu mi-o ostoiești  
La sânul tău puternic eu uit de-a mea micime,  
Îmi aflu tinerețea, simt iarăși că trăiesc.  
Suflați voi uragane și vâjâți păduri,  
Vă năpustiți torente, săriți din stâncă-n stâncă,  
Cu vâjâitul vostru eu glasu-mi împletesc  
Căci vă ador abisuri, torent, pădure-adâncă,  
Spre voi m-alungă dorul - o inimă prea vastă,  
Un suflet ars de patimi și-un aprig nenoroc  
Fericirea de la voi adastă ...*

muzică: **Invocația naturii** din ultima parte a **Damnațiunii lui Faust** de Berlioz.

Berlioz scria părți din **Damnațiunea lui Faust** pe unde apuca - în poștalioane, în trenuri, călătorind cu vaporul, în scurtele răgazuri dintre concerte. După cum însuși mărturisește, introducerea a scris-o într-un han de la granița Bavariei, scena de pe malul Elbei, aria lui Mefistofel care începe pe cuvintele *Iată trandafirii* și baletul silfelor le-a realizat la Viena, refrenul corului din **Hora țărănilor** l-a scris la raza unui felinar de gaz în timpul unei plimbări nocturne prin Pesta, secțiunea din **Glorificarea Margaretei**, care se deapănă pe versurile:

*Urcă la cer, suflet candid  
Mistuit de suferința iubirii,*

a fost scrisă la Praga, în miez de noapte, versurile și muzica la **Cântecul studentesc latin** au fost concepute la Breslau și așa mai departe.

„Nu căutam ideile, precizează Berlioz în **Memorii**, le lasam să vină singure și ele se prezentau în ordinea cea mai neprevăzută. Când, în fine, partitura a fost schițată în întregime, m-am apucat să refac totul, să șlefuiesc diversele părți, să le leg, să le încheg într-o unitate, cu toată tenacitatea și răbdarea de care sunt în stare, și să termin instrumentarea, care nu era indicată decât pe alocuri. Socotesc lucrarea asta - zice Berlioz în continuare - ca pe una din cele mai bune din câte am scris și publicul pare să împărtășească până acum această părere.”

Berlioz se depărtează de modelul lui Goethe, modifică textul și planul de desfășurare dramaturgică, îl plimbă pe Faust prin pusta ungară, pe unde rătăcește visător în prima parte, iar în partea a doua, care debutează cu un impunător monolog al lui Faust, eroul își cântă deznădejdea prin Germania. Compozitorul francez înfăptuise o parafrază după capodopera germană, ceea ce a stârnit indignare în rândurile unor critici muzicali. Autorul impunătoarei construcții vocal-simfonice **Damnațiunea lui Faust**, alcătuită din patru părți, le răspunde autoritar: „Refuz să cred că n-am avut dreptate să-l plimb pe unde-mi place și n-aș fi șovăit nici-o clipă să-l plimb chiar și prin alte locuri, dacă din asta ar fi rezultat vreun avantaj pentru partitura mea. Nu m-am angajat să mă țin de planul lui Goethe, doar unui personaj cum este Faust i se pot atribui cele mai aventuroase călătorii, fără a păcătui câtuși de puțin împotriva verosimilității.”

muzică: partea a treia din **Damnațiunea lui Faust** de Berlioz.

**9 august 1983**

O sumară incursiune în universul creației muzicale românești contemporane dezvăluie noi, luminoase și relevante ipostaze puse în evidență de cei mai valoroși compozitori din toate generațiile a căror notă de originalitate este inconfundabilă.

Nu întotdeauna, în trecut, au fost puse în lumină, pe măsura realelor semnificații, mesajul de adâncime și valoarea actului componistic în corelațiile lor directe sau mediate cu alte domenii ale culturii românești contemporane și în raport de starea de spirit a epocii care, în anii socialismului, este dominată de coordonate sigure și de largă cuprindere.

În spațiul pus la îndemână nu ne putem opri îndeajuns asupra dezvoltării concomitente a culturii și artei, asupra evoluției unitare care definește o sensibilitate aparte și un mod propriu de dăltuire izvorâte dintr-o unică matcă istorică. În aceste momente de bilanț, aș sublinia mai întâi că la baza marilor schimbări din cultura și arta românească actuală se află dinamismul dezvoltării sociale și neîntreruptele schimbări au avut loc în devenirea socialismului pe pământul românesc. Aș sublinia apoi prezența marilor teme în centrul atenției creatorilor, a frământărilor, aspirațiilor naționale și universale ale omului, a adevărilor perene despre locul și rolul nostru în lume, teme nepieritoare care reverberează în viitor. Pornind de la asemenea coordonate, fie-mi îngăduit a sublinia și pe această cale ideea că arta este o componentă fundamentală a culturii, că ea reprezintă un mod particular de expresie a umanului. Artă în general și muzica în special s-au instaurat cu autoritate în viața cotidiană, în civilizația contemporană, adesea devenind spectacolul cel mai popular și la îndemâna oricui, devenind o hrană vitală nu numai pentru tineret, ci pentru toate vârstele. Uriașa audiență la muzică se observă în toate mediile sociale, desigur diferențiat, iubitorii artei sunetelor vădind interes major nu numai pentru genurile de divertisment, ci mai ales pentru operele fundamentale, devenite repere, trepte incitante ale unui ansamblu de valori spirituale. Asemenea opere mobilate în anii socialismului și cizelate savant întocmai meșterului bijutier s-au impus în țară și peste hotare printre cele mai expresive, remarcându-se prin câmpul ideatic tonic, prin bogăția de idei și sentimente, prin patosul responsabilității civice pe care îl degajă, prin implicarea profundă a fiecărei lucrări muzicale în viața socială.

muzică: **Cântec în piatră** de Liviu Comes.

Creația românească actuală, eliberată de dogmatismul inert, de conformismul imobilist, se impune prin varietatea modalităților de surprindere a vieții fremătătoare a cetății, prin permanenta diferențiere a genurilor și formelor constitutive, prin modernitatea scriiturii, prin modificările spectaculoase în câmpul gândirii stilistice și al cugetării estetice. Ieșită din comun mi se pare

dimensiunea specificului național și bătălia pentru acest specific, dimensiune care contribuie hotărâtor la definirea și consolidarea școlii românești contemporane de compoziție.

Singular și inconfundabil este mesajul special adresat muzicienilor de secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, care conține adevăruri subtile referitoare la specificul muzicii și al spiritualității noastre naționale: „Țara noastră, se precizează în menționatul mesaj, se mândrește cu un bogat și valoros tezaur de creație muzicală, făurit de-a lungul secolelor de marele artist popular anonim, care dă glas - cu o expresivitate ce relevă talentul lui și geniul artistic remarcabil al poporului nostru - spiritualității noastre naționale, nobleței și profunzimii sufletești a oamenilor care au trăit, au luptat și au muncit pe aceste meleaguri.

Minunata noastră comoară de balade, doine, hore, cântece corale și instrumentale, în care palpită deosebit de emoționant aspirațiile, idealurile de veacuri și particularitățile morale ale poporului român, precum și gama largă de lucrări muzicale folclorice create în zilele noastre, exprimând împlinirile, năzuințele maselor stăpâne pe destinul lor, constituie un patrimoniu artistic de neprețuit, a cărui faimă a trecut de mult hotarele țării. El oferă un nesecat izvor de inspirație artistică pentru compozitori, un zăcământ nealterat de sensibilitate creatoare, în stare să imprime muzicii noastre contemporane un autentic specific național, prospețime, vigoare și originalitate.”

Iată deci că specificul național devine un zăcământ nealterat de sensibilitate, devine statutul plenar al conștiinței noastre.

muzică: **Concertul nr. 2 pentru orchestră de coarde** de S. Toduță.

## **16 august 1983**

Energiile spirituale ale muzicienilor au rodit din plin în anii socialismului pe temeiul spiritului nou, deschis, eliberat de inerții și dogme, pe temeiul angajării lor plenare în scopul rostirii adevărilor esențiale despre om și omenesc, despre relevanța spiritului uman care, într-o accepțiune largă, poate deveni simbol al întruchipării frumosului și perenului, simbol al exprimării infinitului - domeniu predilect al artei sunetelor. Etapele pe care le parcurge noua societate, evenimentele încărcate de semnificații durabile și de largă perspectivă dobândesc valoare de simbol și prin aceea că ecoul lor real este

surprins în lucrări muzicale de referință, care au îmbogățit considerabil patrimoniul artistic național.

În anii de început ai socialismului apăruseră numeroase incertitudini datorită climatului nepropice creației, datorită unor mentalități retrograde care cultivau teze caduce și false. Răsare atunci, ca din izvorul de lumină al soarelui, cea mai durabilă operă a vremii, autorul ei devenind în scurt timp o personalitate artistică dintre cele mai proeminente și definitiv profilate. Este vorba de oratoriul **Tudor Vladimirescu**, lucrare de proporții covârșitoare, aparținând compozitorului Gheorghe Dumitrescu, lucrare care reconstituie, fără a fi eludate subtilele legi ale creației însăși, un moment eroic din trecutul de luptă al poporului nostru. Oratoriul, contopire de vibrație muzicală și metaforă poetică, enunța mutațiile înnoitoare în atitudinea față de tradiția românească înaintată. Forța pe care o degaja în trecut **Marșul lui Tudor** nu se estompase în acei ani, în ciuda prejudecății că „nu se poate” care, vremelnic, scosese cântecul din viața muzicală. La apariția lui în oratoriul **Tudor Vladimirescu** toată suflarea muzicală românească rostea într-un cuget și o simțire: vremuri noi se iviseră, vremuri ale certitudinilor doar visate în trecut.

muzică: **Marșul lui Tudor** din oratoriul **Tudor Vladimirescu** de Gheorghe Dumitrescu.

Acest memorabil reper al vieții muzicale românești contemporane este însoțit de alte lucrări relevante conținând tendințe întregitoare, care redimensionează evul exploziv și realitățile sociale ce concentrează imense energii și aspirații. Se instaurează treptat climatul favorabil actului liber creator, climat devenit ordonator în ultimele două decenii comparate cu marile epoci din trecut, pentru că ele poartă însemnele unui timp istoric de majoră semnificație. Lucrări de o substanțialitate relevantă evidențiază sensurile umaniste ale civilizației socialiste contemporane, ele etalează o mare diversitate tematică și stilistică și simbolizează un examen moral aflat în deplină concordanță cu menirea înaltă a muzicii. Expansiunea creației muzicale din zilele noastre vădește împletirea armonioasă dintre tradiție și modernism, vădește modificarea substanțială a universului mijloacelor tehnic-expresive și explozia inovațiilor care au o solidă acoperire estetică. Popasul asupra creației acestor ani, analizele, comparațiile și sintezele integratoare, evidențiază faptul de necontestat că inovațiile nu sunt rodul unei fantezii bolnăvicioase, ci emană dintr-un amplu bilanț al marilor tradiții artistice și din izbânzile de azi în câmpul componistic, la noi și de pretutindeni, bilanț care are în vedere și raportul dintre național și universal. Inovația rezistentă la eroziunea timpului a fost și este abordată de pe poziții angajante, pe această bază estetică a muzicienilor câștigând în claritate, maturizându-și astfel gestul lor cugetător. Tabloului festiv, încremenit reflectării directe, fotografice a realității li s-au opus stăpânirea matură a materiei sonore,

opera muzicală proiectată pe această temelie apărând bogată și largă ca problematică, orizont și viziune. Conceptul rapsodic și cel caleidoscopic cedează în favoarea unor noi legități care se cer verificate și aplicate metodic, în așa fel încât progresul dorit să fie încununat cu succes, să devină un teritoriu al certitudinii. Din punct de vedere tipologic, noile lucrări se constituie în adevărate sisteme de referință, ele evidențiind și marea linie de continuitate, și tendința spre o maximă puritate stilistică, spre stabilitate și autenticitate. Fondul bogat de idei muzicale se dezvoltă și se decantează teluric sau discret, ele generând variante care, la rândul lor, devin modele premergătoare altor etape ale evoluției discursului muzical, arhitecturile dobândind adesea înfățișarea asimetrică ce sparge tiparele vechilor organizări prioritar simetrice. Asemenea soluții redimensionează genurile muzicale și categoriile estetice călăuzitoare, ele remarcându-se prin dinamismul imaginilor și prin densitatea emoției.

muzică: Oratoriul **Cântare străbunilor** de Remus Georgescu.

## 6 septembrie 1983

Aprecierile măgulitoare adresate de Schumann lui Brahms au un rol tonifiant asupra tânărului muzician care, în scurt timp, definitivează cea de-a treia sonată pentru pian concepută în tonalitatea fa minor, rod al sugestiilor oferite cu generozitate de genialul Robert Schumann, al cărui sfârșit tragic se apropia vertiginos. **Sonata pentru pian în fa minor, ópus 5** de Brahms încorporează și o parte lentă, scrisă anterior, care era străjuită de prezența următoarelor versuri cu rol de motto: „*Se lasă noaptea! Luna strălucește! Două inimi unite prin dragoste/ Se înlănțuie cu beatitudine*”. Muzica și particularitățile unor asemenea versuri poartă o amprentă specifică culturii germane, specifică poporului în mijlocul căruia s-a născut compozitorul, starea aceasta mijlocindu-i pătrunderea în circuitul valorilor europene ca hrană a sufletului, căci mișcarea, ca și întreaga sonată, realizează exprimarea aleasă a simțirii. Partea lentă a **Sonatei pentru pian în fa minor, ópus 5** de Brahms este scrisă cu eleganță intelectuală, este subordonată normelor comunicării discrete, și de aceea pare la îndemâna priceperii oricui, poate și datorită prezenței, în secțiunea a treia a mișcării, a unei vechi melodii populare germane cunoscută sub titlul *Stau în întunecatul miez de noapte*.

muzică: partea a doua din **Sonata pentru pian în fa minor, ópus 5** de Brahms.

Arhitectura **Sonatei pentru pian în fa minor, ópus 5** de Brahms este total nouă, compozitorul renunțând la tradiționala împletire cvadripartită în folosul unei desfășurări lărgite, arcuite din cinci părți care sunt legate într-o impresionantă unitate cíclică, prima fiind întemeiată - cum precizează Wilhelm Berger într-un amplu studiu dedicat muzicii romantice pe o dispunere „pronunțat monotematică, pe întrepătrunderea dialectică dintre motive melodice și metro-ritmice în neconținută variație ce se contrapun frazei melodice de cantabilitate vocală, în care până la urmă își găsesc rezolvarea toate particulele generatoare ce asigură energia cinetică a devenirii sonore.” După această răscolitoare sonată, Brahms dă la iveală ineditul **Trio în si major**, asupra căruia va reveni în anul 1890, precizând în acest sens următoarele, într-o scrisoare adresată unui cunoscut prieten: „Oare îți mai aduci aminte de **Trio în si major** al tinereții noastre, și ai fi oare curios să-l mai ascuți acum când i-am pieptănat și ordonat puțin părul, fără a-i fi așezat o perucă pe cap ... ?” În ediția ultimă, năvala elanurilor, specifică tinereții, apare estompată, sunt eliminate unele neîmpliniri de ordin tehnic, sporesc paginile predominant polifonice, sunt eliminate unele momente de travaliu sau chiar unele idei muzicale, cum ar fi tema a treia din prima parte, secțiunea din **Adagio** inspirată dintr-un lied de Schumann ș.a.m.d. Brahms etalează în acest **Trio** descendența sa beethoveniană, spiritul Titanului fiind prezent în prima și cea de a treia mișcare, dar mai cu seamă în vigurosul final.

muzică: ultima parte a **Trio-ului în si major** de Brahms.

După proaspătul și ineditul **Trio în si major**, Brahms compune **Variațiunile pentru pian pe o temă de Schumann, ópus 9** și **Baladele pentru pian, ópus 10**, prima lucrare dăruind-o mai marelui său prieten. Aflat pe patul de suferință, Robert Schumann aprecia în asemenea termeni gestul lui Brahms: „De ce nu pot veni eu însumi să te mai văd și să te mai ascult, să ascult splendidele tale «Variații», cântate de tine sau de Clara, despre a cărei interpretare mi-a scris Joachim? ... Cât de mult poți fi recunoscut după strălucitoarea bogăție a fanteziei, și după profunzimea artistică, reuniune de calități pe care nu am avut până acum prilejul să o întâlnesc.” Cuvintele acestea au produs o atât de puternică impresie asupra lui Brahms, încât acesta a izbucnit de bucurie în asemenea termeni: „Prea iubitul meu prieten, cum aș putea să vă descriu fericirea pe care mi-a adus-o neprețuita dvs. scrisoare? M-ați făcut de atâtea ori fericit integrându-mă în afectuoasele amintiri din scrisorile adresate soției dvs. și iată-mă acum posesorul unei întregi scrisori, numai și numai a mea! Este prima pe care o am de la dvs. și pentru mine are o valoare inapreciabilă ... Elogiul covârșitor pe care ați avut bunăvoința să-l faceți **Variațiunilor** mele mi-a umplut sufletul de bucurie ... Mă voi strădui din ce în ce mai mult să păstrez

prețioasa dvs, prietenie.”

muzică: **Variațiunile pentru pian pe o temă de Schumann, ópus 9** de Brahms.

### 13 septembrie 1983

Johannes Brahms nu s-a angajat în nici o dispută referitoare la tendințele epocii, la caracterul inovator al actului componistic, caracter pe care l-a avut în vedere de-a lungul întregii sale activități creatoare, în ciuda unor aprecieri obtuze ale criticii muzicale. Edificatoare în acest sens sunt aprecierile apărute într-o revistă de specialitate din Leipzig la jumătatea lunii decembrie 1885. „În stil, precizează menționata revistă, lucrările sale sunt inconsistente și defectuoase. S-ar putea spune că este vorba de un artist care nu a atins încă maturitatea. Acestea fiind spuse, trebuie încă neapărat recunoscut că există în opera sa un fenomen deosebit de rar și izbitor: faptul că un compozitor atât de tânăr dovedește de la primele sale creații o atât de mare libertate în tratarea formei, o atât de mare diversitate în inventivitatea ritmică și armonică, ca și o atât de mare bogăție a ideilor! Sunt aspecte ce nu pot fi întâlnite decât în creația celor chemați să devină într-o zi maeștri.” În repetate rânduri, critica muzicală a fost nedreaptă cu Brahms, chiar și atunci când terminase o primă „simfonie cu pian obligat”, cum fusese denumit **Concertul nr. 1 în re minor pentru pian cu acompaniament de orchestră**, lucrare prezentată în primă audiție la Leipzig, în 27 ianuarie 1859. Între timp muzicianul, ajuns la vârsta de 24 de ani, primește oferta de a fi angajat profesor de muzică la castelul din orașul Detmold, situat în regiunea nord-estică a Westfaliei. Aici concertează, interpretând lucrări de Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn-Bartholdy și Schumann, dă lecții de pian uneia din cele trei surori principese, se manifestă ca dirijor și pianist concertist al curții, devine dirijor al unei formații corale alcătuită din amatori care nu aveau o pregătire muzicală adecvată. Aceste multiple ocupații nu au întrerupt activitatea componistică a lui Brahms; încă din primăvara anului 1854 concepe **Sonata pentru două pianе, în re minor** pe care încearcă să o supună unor ample transformări spre a deveni sonată-simfonie; dar abia în primăvara anului 1858 compozitorul se hotărăște ca lucrarea să fie o simfonie cu pian obligat și astfel ia naștere **Concertul nr. 2 în re minor pentru pian cu acompaniament de orchestră**, care debutează cu sonorități de o vehemență rar întâlnită.

muzică: începutul **Concertului nr. 1 pentru pian și orchestră** de Brahms.

Brahms cuprinde acum logica formală a discursului muzical, observațiile lui Wilhelm Berger din amplul studiu dedicat muzicii simfonice romantice fiind, în acest sens, edificatoare. El zice printre altele: „Brahms insistă cu deosebire asupra logicii formale, deoarece în muzica sa desfășurată, orice fapt următor trebuie cu necesitate să fie consecința unui fapt anterior. Logica frazei în limbajul muzical - analog logicii frazei din graiul omenesc, ca mijloc al comunicării și rod al gândirii străjuită de un sens unanim inteligibil - implică comunitatea cauzală nuanțată dintre elementele unui șir de evenimente muzicale din aproape în aproape, justificate tocmai prin deducerea unei verigi din veriga precedentă...”

muzică: partea a doua a **Concertului nr. 1 pentru pian și orchestră** de Brahms.

## 20 septembrie 1983

După meditația gravă din partea a doua a **Concertului nr. 1 în re minor pentru pian și orchestră** de Brahms, după acalmia care străbate debutul și finalul mișcării, suntem introduși în atmosfera sonoră impetuoasă a ultimei părți concepută în formă de rondo, a cărui primă temă sau refrenul Rondoului este năvalnică, cu accente ritmice neașteptate, compozitorul punând mereu în valoare timpii neaccentuați. Cea de-a doua secțiune tematică a finalului aduce contrastul așteptat prin acalmia schițată. Mijlocul Rondo-ului prefigurează o nouă idee muzicală care este abordată și în modalitate armonică, și în modalitate polifonică.

muzică: începutul finalului **Concertului nr. 1 în re minor pentru pian și orchestră** de Brahms.

După ce a dat la iveală primul **Concert pentru pian și orchestră**, Brahms a compus mai multe lucrări pentru voce și pian, printre acestea distingându-se mai multe cântece pentru copii, inspirate din universul spiritual al celor mici și câteva lieduri dedicate unei ființe îndrăgite, cu care nu a fost posibil să se căsătorească, datorită - printre altele - și primirii ostile a unor compoziții, cum a fost primul **Concert pentru pian și orchestră**, cum rezultă din destăinuirile marelui muzician făcute unui cunoscut poet: „Am pierdut momentul de a mă căsători, mărturisește Brahms cu o sinceritate caracteristică marilor valori. De

câte ori am dorit acest lucru, nu aş fi putut oferi unei femei o situație așa cum se cuvine. Iar atunci când am dorit cel mai mult să mă căsătoresc, lucrările mele erau fluierate în sălile de concert sau în cel mai bun caz primite cu răceală de gheață. Eu puteam suporta cu dârzenie asemenea înfrângeri, pentru că eram conștient de valoarea lor și știam că într-o bună zi totul se va schimba. De aceea, când reintram în camera mea solitară după asemenea insuccese, reușeam să nu fiu deprimat. Dar, dacă în astfel de momente ar fi trebuit să mă înfățișez în fața soției mele și să răspund privirilor ei întrebătoare ce s-ar fi îndreptat spre mine ... aceasta nu aş fi putut-o suporta”, mărturisește Brahms poetului menționat.

muzică: liedul **Despărțire**, ópus 19, nr. 2.

Brahms este permanent atras de muzica vocală, scriind concomitent lieduri distincte vocii și pianului, precum și coruri pentru formații de voci egale și pentru ansambluri mixte. În primăvara anului 1859 înfățișează la Hamburg o formație corală de femei, căreia îi dedică importante compoziții sacre sau laice, care vor îmbogăți și diversifica patrimoniul creației de gen. În vara anului 1860 termină la Hamburg cunoscutul **Sextet pentru instrumente cu coarde în do minor**, asupra căruia a revenit în mai multe rânduri, versiunea finală fiind publicată în anul 1875, precum și cele două **Cvartete cu pian, ópus 25 și ópus 26**, acestea apărând succesiv atunci când compozitorul avea 30 de ani. Spre sfârșitul vieții, Brahms realizează o privire retrospectivă asupra creației sale, susținând printre altele că menționatele **Cvartete cu pian, ópus 25 în sol minor**, și **ópus 26 în la major**, se înscriu printre cele mai bune creații ale sale, compozitorul luând în considerație, desigur, particularitățile timbrale ale ansamblului cameral, scriitura solistică a fiecărui instrument, limpezimea imaginilor sonore și caracterul unitar al sonorităților. **Cvartetul cu pian, ópus 25** se impune prin vastitatea construcției, prin generozitatea invenției melodice, prin desprinderea de banal, de acele scheme ritmico-melodice prea uzate, prin conexiunile dintre părți precum cele existente între începutul mișcării a doua și coda primei părți, prin armonia polifonizată. Partea lentă a **Cvartetului cu pian, ópus 25 în sol minor** este o cantilenă de o frumusețe rară, dispunerea ei înaintea finalului având temeuri ordonatoare superioare. Această parte, ca și celelalte, nu poate fi deslușită de acei interpreți care se bazează pe o tehnică de execuție dezinvoltă, fantezistă, cu toate că pare a descinde din lumea de vis, din lumea de basm, sentiment accentuat prin unisonul delicat al violinei și al violoncelului, cărora le răspund viola și pianul. Apelarea la unison nu este singulară, partea întâi a **Cvartetului cu pian, ópus 25** relevând numeroase asemenea momente, printre ele impunându-se cel din expoziția ideii secunde încredințat viorii și violei în unison. Ultima parte a menționatului cvartet reține atenția prin multitudinea ideilor tematice, prin multitudinea culminațiilor sonore

din care răzbate o mare diferențiere ideatică.

muzică: părțile III și IV ale **Cvartetului cu pian, ópus 25** de Brahms.

## 27 septembrie 1983

După **Cvartetul cu pian, ópus 25** în sol minor prezentat de autor în primă audiție la Hamburg, în 16 noiembrie 1861, Brahms se dedică următorului **Cvartet cu pian**, conceput în tonalitatea la major, în cuprinsul căruia sunt aprofundate problemele componistice și cele legate de echilibrul arhitectonic, este prezentă o mai mare varietate de forme sonore, se apelează des la structurile simfonice care au declanșat dispute aprinse, ideile tematice ale lucrării fiind catalogate seci și plicticoase în cercurile unor teoreticieni. Fiecare secțiune a **Cvartetului cu pian, ópus 26** este riguros concepută, mai riguros în comparație cu **Cvartetul cu pian, ópus 25**, care conține o încărcătură fantezistă sporită. Nici o parte nu este independentă, nici o parte nu se opune sistemului unitar, dar ele își păstrează plurivalența compozițională. Desfășurarea sonoră a primei mișcări relevă multitudinea ramificațiilor armonice, extensiile melodice și varietatea planurilor dinamice, prezența unor numeroase procedee de interpretare începând cu cele legate de maniera conducerii arcușului și terminând cu cele ce vădesc un rafinat și subtil joc sonor. Partea a doua a **Cvartetului cu pian, ópus 26** debutează cu o cantilenă ce este expusă pe parcursul a cinci măsuri, evoluția ei fiind ascendentă, intensitatea nedepășind sensurile unui piano espressivo e dolce. Perceperea distinctă a țesăturii armonice și asigurarea fluenței melodice sunt posibile numai atunci când interpreții respectă nuanța și tempo-ul indicate, corzile având libertatea să vibreze continuu, peste sonoritatea lor, într-o nuanță ușor crescută, suprapunându-se cu acordurile pianului, bașii de la mâna stângă fiind ușor marcați.

muzică: partea a doua a **Cvartetului cu pian, opus 26**.

Creația cvartetistică nu-l îndepărtează pe Brahms de muzica vocală, acesteia dedicându-i timp suficient după anul 1860. Ultima perioadă petrecută la Hamburg o consacră conceperii unui ciclu de duete vocale înmănunchiate în ópus 28, și unui ciclu de cvartete vocale reunite în ópus 31, ambele cicluri fiind precedate de trei duete pentru voce de soprană și contraltă, scrise simplu și firesc pentru a fi interpretate și de către profesioniști, și de către amatori. Aceste

duete poartă titluri semnificative, primele două având drept sursă de inspirație versuri populare culese de Herder, ambele purtând titlul **Drumul dragostei**, cel de-al treilea fiind intitulat **Mările**. Cvartetele din ciclul ópus 31 sunt concepute pentru soprană, contraltă, tenor și bas. Vocile grupate divers, și anume: contraltă-bas și soprană-tenor se reunesc abia în finalul ciclului, căci poezia lui Goethe care l-a inspirat, i-a sugerat o conversație între două perechi de îndrăgostiți - una catalogată „indiferenții” iar alta definită „îndrăgostiții”.

muzică: **Ciclul de lieduri, ópus 31** de Brahms.

Cele mai izbutite cântece din această perioadă sunt grupate în ciclul opus 33 și ele sunt inspirate dintr-o poveste medievală de dragoste a unui nobil cavaler pentru o frumoasă copilă, versurile emoționându-l pe Brahms încă din anii copilăriei.

În vara anului 1862 concepe pentru pian la patru mâini cunoscutele **Dansuri ungare**, pe care apoi le-a orchestrat, această lucrare devenind celebră în scurt timp. În toamna aceluiași an, merge la Viena, unde se va stabili definitiv, publicul vienez primind cu interes lucrările sale. El este întâmpinat elogios și în calitate de interpret, după recitalul susținut la 29 noiembrie 1862 cu **Toccată în fa major** de Bach, **Fantezia în do major** de Schumann și **Variațiunile sale pentru pian pe o temă de Händel**, presa apreciind apariția sa în asemenea termeni: „Trebuie să-i aducem laude nu numai pentru impresionanta sa tehnică, dar și pentru genialul său instinct de interpret, pentru felul său de a cânta, care trezește impresia unei dezvoltări directe a compozitorului.” În aceste momente gândurile sale de recunoștință sunt îndreptate spre părinții aflați la Hamburg, cărora le scrie următoarele: „Ieri am trăit o mare fericire - concertul meu a decurs excelent, întrecând așteptările mele. După ce **Cvartetul** a fost primit cu adevărată simpatie - este vorba de **Cvartetul cu pian în la major** interpretat de o formație camerală vieneză de prestigiu - un extraordinar succes, zice Brahms în scrisoarea menționată, am avut ca pianist. Fiecare piesă a fost mult aplaudată și impresia mea este că în sală a domnit un real entuziasm ... Am cântat atât de degajat, ca și cum aș fi făcut-o acasă, față de prieteni ... Dacă ați fi fost de față să fi văzut atenția care domnea și să fi auzit aplauzele!” După audierea **Serenadei pentru orchestră în la major** interpretată în cadrul concertului de muzică contemporană din 8 martie 1863, cunoscutul teoretician al muzicii Eduard Hanslick nota următoarele într-o cronică: „Dacă vreunul dintre tinerii compozitori are dreptul de a nu fi trecut cu vederea, acesta este desigur Johannes Brahms. El ni s-a dezvoltat, prin lucrările până acum prezentate, ca o independentă și originală personalitate, ca un autentic și bine organizat talent, ca un artist care merge cu pași neobosiți și conștienți către maturitate și măiestrie.” O creație surpriză îl relansează în câmpul componistic al Europei, aceasta

purtând titlul **Variațiuni pentru pian pe o temă de Paganini** și purtând numărul de ópus 35. Amplul ciclu de variațiuni dedicat unui extraordinar pianist al epocii - Karl Tausing - explorează resursele tehnice și expresive ale dificilului **Capriciu nr. 24** din ciclul **Capriciilor pentru vioară** ale virtuozului Paganini.

muzică: **Variațiunile pentru pian pe o temă de Paganini.**

#### **4 octombrie 1983**

Până în vara anului 1869, Brahms dăduse la iveală câteva compoziții definitorii personalității sale, printre ele înscriindu-se **Sextetul pentru instrumente de coarde în sol major, Sonata pentru pian și violoncel în mi minor, Valsurile, ópus 39**, ampla desfășurare vocal-simfonică ópus 45 - **Requiemul german**; în vara menționatului an concepe **Cântecele de dragoste pentru pian la patru mâini și cvartetul vocal, ópus 52** dedicată Juliei Schumann, fiica marelui compozitor și prieten al său, precum și învolburata **Rapsodie pentru alto, cor bărbătesc și orchestră, ópus 55**, aceasta fiind expresia unei suferințe extrem de dureroase. La scurt timp scrie două **cvartete de coarde** apoi **Variațiuni pentru orchestră pe o temă de Haydn, ópus 56** arcuite într-un ciclu de opt variațiuni și un final impunător, mai multe **cicluri de lieduri** și **cvartete vocale, Cvartetul de coarde în si bemol major, ópus 67**, prima **Simfonie în do minor, ópus 68**, o construcție monumentală, document sonor al timpului, spulberând neîncrederea în posibilitățile genului de a evolua independent și paralel cu muzica programatică, aceasta fiind promovată aproape în exclusivitate de marele pianist și compozitor ungar Franz Liszt. Am în vedere lucrări cum sunt: **Simfonia Faust, Simfonia Dante, poemele Tasso, Prometeu, Preludiile, Orfeu, Mazeppa** sau **Sunetele de sărbătoare** care promovează ideea unirii poeziei cu muzica, pe această temelie evoluând libera dezvoltare a muzicii viitorului, cum se exprima el însuși. Liszt consideră programul o expunere într-o limbă accesibilă a prefetei la operă, această prefață având menirea să avertizeze ascultătorul nu numai asupra țesăturii muzicale, ci, în aceeași măsură, și asupra ideilor exprimate. Țesătura muzicală deci și ideile exprimate, ideile poetice formează un tot unitar în concepția lui Liszt, așa cum se poate observa din programul elaborat pentru realizarea **poemului Tasso**, din subiectul dramei reținând trei momente pentru a le sublinia muzical, și anume: „Tasso iubise și suferise la Ferrara; el a fost răzbunat la Roma; gloria sa este vie încă în cântecele populare ale Veneției”, cum se poate deduce din programul

**poemului simfonic Preludiile**, lucrare asemuită cu o apoteoză dedicată omului, binelui și frumosului.

muzică: **Preludiile** de Liszt.

Când Liszt dădea la iveală admirabilul său poem simfonic intitulat **Preludiile**, Brahms elaborase **Sonata în fa minor pentru pian, opus 5** și schițase **Concertul pentru pian și orchestră**, care va deveni **opus 15**. Cunoscușe îndeaproape frământările creatoare ale lui Liszt, soluțiile acestuia în planul formei muzicale și diversificării limbajului sonor, precum și limitele investigațiilor sale. Sugestiile programatice nu l-au interesat pe Brahms poate și datorită arbitrariului și subiectivismului ce începuse să ia locul elementului obiectiv în conceperea desfășurării discursului muzical. **Simfonia în do minor, opus 68** are în vedere echilibrul clasic al construcției simfonice, echilibru ce se întemeiază pe legități de o soliditate indubitabilă. Prima parte a acestei dramatice simfonii debutează cu o introducere lentă a cărei depănare are darul de a înlătura barierele dintre prolog și prima parte concepută în formă de sonată, prologul conținând aproape totul. El se deschide cu o pedală pe tonică, cu un punct de orgă care antrenează cornii, contrabașii, timpanii și contrafagoții, cuplarea vocilor accentuând senzația de grav. La scurt timp se instalează o impunătoare coloană sonoră care cumulează energii imposibil de descoperit în simfonia clasică. Acest început de numai opt măsuri concentrează ideea principală a simfoniei, la jumătatea ei înregistrându-se un punct culminant care treptat descrește, avântul frângându-se pentru a face loc unei secțiuni conclusive și contrastante. Toate energiile din prima parte se diluează treptat, căci epilogul devine liric, aici făcându-și simțită prezența elemente ritmico-melodice din introducere. Lirismul domină și cea de a doua mișcare - *Andante sostenuto* - - sensul acțiunii lirice, curgerea sa fiind perturbate de apariția neașteptată a unor reminiscențe din debutul primei părți - care se prefac, printr-o ingenioasă filtrare, în câmpuri sonore feerice, învăluitoare. Într-un aprofundat studiu dedicat simfoniei romantice, Wilhelm Berger precizează că „Muzica aceasta de sublimă expresivitate vine din lumea cântecului și a artei variaționale, atât de maestru știute de acest creator de frumos. La bun început, vocile se adună într-un cor pentru a vibra în armonie. Cântul aparține coardelor, iar fagotul însoțește la octava inferioară melodia simplă și generoasă a violinelor prime, în timp ce din depărtări răsună ecoul cornilor, redus la impulsuri abia perceptibile. Pacea sufletească este deplină, doar o boare de nostalgie se înfiripă din motivul al doilea, adusă de o inflexiune modală care se destramă pe dominantă tonală.”

muzică: partea a doua a **Simfoniei I** de Brahms.

## 11 octombrie 1983

În partea a doua a **primei** sale **Simfonii**, Brahms pare a surprinde un încântător fior liric care adesea este întretăiat de întrebări și răspunsuri, de neliniști și relaxări. Este prezentă modalitatea devenirilor variaționale laolaltă cu tendințele dezvoltătoare, toate integrându-se în structura tripartită de lied. Partea a doua nu este urmată de un scherzo vijelios, conceput în tiparele tradiționale ale clasicismului, formulă aflată la îndemâna compozitorului. Independența lui se manifestă aici fără șovăire, discursul muzical aducând în prim plan un atrăgător intermezzo pentru a proiecta finalul simfoniei în zona ardentă a formei de sonată și astfel, centrii de greutate ai ciclului simfonic și echilibrul întregului sunt raportați la prima și ultima mișcare. Prima temă a acestei mișcări se extinde pe spațiul a 18 măsuri, ea este intonată de clarinetul prim acompaniat de clarinetul secund și fagotul secund, peste care se suprapune melodia contrapunctată a primului corn și acordica violoncelilor în pizzicati. Reține atenția și faptul că prima dată clarinetul expune tema în registrul mediu, ambitusul nedepășind o cvintă, iar a doua oară, în fraza a doua, deci, ambitusul clarinetului se extinde la septimă, precum și împrejurarea că fraza inițială a temei se derulează pe spațiul a cinci măsuri, iar a doua pe spațiul a șapte măsuri, structura aceasta derivând din spiritul muzicii populare. Secțiunea secundă a temei principale îmbracă forma unui discurs baladesc ce încorporează elemente epice și dansante, acestea întemeindu-se pe o spontaneitate a creației rar întâlnită. Din nou clarinetul atacă această expresivă secțiune secundă, continuat de flautul și oboiul prim, apoi de coardele grave. Mai mulți cercetători ai operei lui Brahms au remarcat aluziile la tema secundă din prima mișcare a Simfoniei. Acest intermezzo brahmsian conține și o secțiune centrală care ține loc de Trio, muzica aici stilizând particule din tema principală a primei secțiuni.

muzică: partea a II-a din **Simfonia I** de Brahms.

Finalul primei simfonii de Brahms debutează cu un prolog, cu un Adagio, această introducere lentă sprijinindu-se pe un motiv descendent cu înfățișare tetracordală, expus în primele trei măsuri, și pe un al doilea motiv ascendent conceput într-un ambitus de cvintă, acesta fiind asemuit cu un țipăt de durere menit să accentueze latura tragică a discursului muzical. Motivul ascendent este prelungit de către viorile prime și secunde care intonează particule melodice auzite deja în motivul al doilea al temei principale din partea lentă a **Simfoniei I**. Evoluțiile motivice aduc în prim plan numeroase elemente de contrast,

numeroase trepte cumulative și conflictuale care sunt spulberate odată cu ivirea temei cornului de factură lirică, temă transmisă de Brahms Clarei Schumann în scrisoarea din 12 septembrie 1868, considerând-o un fel de salut. După tema „cornului alpin”, cum a fost denumit acest salut, tromboanele intonează un impunător coral care marchează o nouă culminație sonoră. Prezența unor reminiscențe din finalul Simfoniei a IX-a de Beethoven întărește ideea de continuitate nu numai în cadrul unei singure epoci, ci și în cadrul unor epoci creatoare diferite istoric. Finalul propriu-zis al **Simfoniei I** de Brahms debutează cu mișcarea Allegro non troppo ma con brio, în cadrul căreia este expusă o temă șuvoi, urmată de punte, care face trecerea spre secțiunea tematică secundă. Cadrul expozițional atrage atenția în primul rând asupra ethosului și descendenței beethoveniene, apoi asupra ritmului de dans în patru timpi, care particularizează tema secundă. Dezvoltarea cunoaște mai multe culminații subliniate prin imense sincope, prin opriri acordice neașteptate și parțiala rupere a echilibrului, prin apelarea la masive coloane acordice. „Absolutul muzicii - precizează Wilhelm Berger în amplul studiu dedicat creației simfonice romantice - al structurii simfonice nu este altceva decât comunicarea estetică de aleasă noblețe umană, mesaj peren al gândirii, simțirii și trăirii brahmsiene transpuse în sunet. Materia simfonică, pătrunsă în felul ei cel mai intim de a fi, strunită prin voința creatoare a compozitorului, se plămădește pentru a forma particule, motive, perioade, fraze, secțiuni, părți și întregul ... Prin experiența oferită de ea, **Simfonia I** devine punct de plecare pentru realizarea sistemului de simfonii, sistem care avea să se împlinescă cu timpul până la limita finală a celor patru creații de acest gen ale compozitorului.”

muzică: partea a patra a **Simfoniei I** de Brahms.

## 18 octombrie 1983

Finalul primei simfonii aparținând lui Brahms este direct înrâurit de clocotul și atmosfera creației beethoveniene, fapt care a determinat pe unii comentatori să-l acuze de lipsă de inventivitate și de epigonism. În epocă însă, această gigantică construcție simfonică a fost elogios apreciată, unul din cei mai autoritari critici - Eduard Hanslick - observând ordinea supremă și infinitul spre care năzuia Brahms. „În noua simfonie - precizează Hanslick, referindu-se la **Simfonia I** de Brahms - pulsează o voință energetică, o gândire muzicală logică, o măreție arhitecturală și o stăpânire a tehnicii - calități care nu sunt de întâlnit la

nici un alt compozitor în viață.” Cum am văzut în emisiunea trecută, gândirea muzicală logică domină întreaga arhitectură brahmsiană, începând cu introducerea lentă a cărei sonoritate de orgă încântă de la prima măsură și terminând cu finalul ce este sintetizat în prologul marcat de mișcarea Adagio, prolog ce anticipă una din splendorile melodice ale romantismului, și anume tema principală a finalului **Simfoniei I**.

muzică: finalul **Simfoniei I** de Brahms.

Aceeași gândire muzicală logică domină și arhitectura celei de a doua simfonii scrise de Brahms în vara și toamna anului 1877, prima audiție a lucrării având loc la sfârșitul lunii decembrie, același an. Concepută în tonalitatea re major, **Simfonia a II-a** a fost denumită pastorala brahmsiană, datorită nu numai accesibilității ei, ci mai ales facturii lirice a discursului sonor, factură ce descinde din tradiția preclasică și cea haydniană, modalitate prezentă pentru prima dată în cumoscute **Serenadă pentru orchestră mare, în re major, ópus 11**, concepută de Brahms în anul 1858. **Simfonia a II-a** se depărtează de sinuozitățile evidente în creația lui Liszt și de cromatismul wagnerian, care stă la baza nemaipomenitelor tensionări, precum cele surprinse în **Preludiul la „Tristan”** sau în zguduitoră pagină intitulată **Moartea Isoldei**. Nu numai cromatismul exagerat wagnerian a revoluționat gândirea și practica muzicii la jumătatea secolului trecut, ci și cealaltă izbândă a sa, cunoscută sub denumirea „melodia infinită”, care izvorăște din așa numitul „cânt vorbit”, adică din recitativul acompaniat. Referindu-se la acest aspect al creației sale, Wagner preciza cândva: „Întotdeauna am avut mai multă înclinare pentru melodia largă care se extinde îndelung, decât pentru melodismul scurt, sfâșiat și contrapunctic ansamblat al muzicii instrumentale de cameră propriu-zise.” Un exemplu concludent al acestui vast proces, cu implicații adânci în domeniul arhitecturii muzicale, al psihologiei dramatice îl oferă **Preludiul la Tristan și Isolda** - această operă vizionară concepută de Wagner între anii 1857-1859.

muzică: **Preludiul la Tristan și Isolda** de Wagner.

Creațiile wagneriene, care atinseseră perfecțiunea - **Aurul Rihului, Walkyria, Siegfried, Amurgul zeilor, Tristan și Isolda** erau binecunoscute de Brahms, dar ele nu sunt luate model, nici măcar din unghiul de vedere al perfecțiunii simfonice, al perfecțiunii orchestrale, atunci când le ascultăm decupate din derularea lor dramatică. Brahms sesizase însă capacitatea extraordinară a lui Wagner de a extinde mijloacele de expresie, de a diversifica procedeele de comunicare a unor stări sufletești general-umane, de exprimare prin muzică a unui univers poetic unic în toată istoria culturii muzicale. Din reacția împotriva exagerărilor wagneriene se naște echilibrata **Simfonie I** și

luminoasa **Simfonie a II-a**, ce adesea a fost raportată la climatul sonor schubertian sau la cel vienez, la ritmica și melodică tradiției muzicale populare. Construcția primei părți se întemeiază pe un material sonor primar, pe câteva sunete secvențate la coardele grave, peste ele suprapunându-se tema întâi a formei de sonată, temă expusă de corni în ritm de vals, preluată apoi de lemne.

Tranziția spre tema a doua este doar aparent învolburată, datorită prezenței unui tremolo prelung la timpan, a trei tromboane grupate și a tubei. Cu iuțeală se destramă încordarea, dramatismul se transformă în contrariul său, căci tema a doua instituie definitiv elementul liric, liniștea și calmul, acest moment fiind marcat de cântul generos al violinei prime, de apariția temei secunde la violoncele și viole, ce dobândesc un colorit specific brahmsian.

În cuprinzătorul său studio dedicat lucrării, Wilhelm Berger subliniază că: „Totul stă sub sceptrul acțiunii continue, micile înnoirări din dezvoltarea formei de sonată se spulberă prin riposte spontane și repriza pare să epuizeze prin comparațiile și îmbinările ei tematice, resursele expresive ale substanței. Dar tocmai aici vine marea surpriză. Coda este transformată de Brahms nu atât într-o dezvoltare secundă, cât într-un epilog, liric și mult interiorizat, într-un poem cu rezonanțe profunde.”

muzică: partea I din **Simfonia a II-a** de Brahms.

## 25 octombrie 1983

Încheierea primei părți a Simfoniei a II-a de Brahms nu devine punct final, ci stadiu pentru viitoarele evoluții fonice, și în primul rând pentru narațiunea muzicală din partea a doua a lucrării, parte lentă a ciclului cvadripartit. Aici, Brahms etalează înaltele sale daruri de simfonist și constructor, mișcarea având înfățișarea unei balade, formă specifică romantismului muzical, concepută în spiritul ethosului popular. În acest act componistic este prezentă tradiția, inovația și disjuncția, Brahms vădind o extraordinară disponibilitate pentru rostiri sonore particulare, pentru actul componistic personalizant, pentru mărturisiri profunde, realizate în forme cât mai diverse. Era convins că numai prin asemenea rostiri particulare, numai prin asemenea mărturisiri profunde arta sa putea duce, prin vremi, ecoul asupra realităților în mijlocul cărora trăia și activa. Era convins că discursul supradimensionat se cerea modificat, că legitățile construcției sonore sunt inepuizabile, adesea evoluția lor neputând să fie prestabilită sau preconcepută. Balada din care este arcuită partea lentă a **Simfoniei a II-a** conține un segment introductiv, alcătuit din două măsuri, al căror cuprins relevă cântul violoncelor, ce se suprapune pe contramelodia

fagoturilor, intervenția acestor instrumente fiind deosebit de expresivă, mersul lor străbătând întinderea unei none mici. Cea de a doua temă este concepută în stil fugat, elementele polifonice fiind încredințate cornului, apoi oboiului și flautului. Acțiunea de până aici pregătește apariția unei admirabile secțiuni cu caracter feeric, ce marchează partea centrală a mișcării lente. După o pauză psihologică de trei optimi, parcurgem secțiunea dezvoltătoare cu comentarii de tip variațional, discursul dobândind accente dramatice subliniate de tromboane și tubă. Imediat se aude repriza părții principale care restabilește și reînvie firul narațiunii muzicale din debutul mișcării lente. În amplul studiu dedicat simfoniei romantice, Wilhelm Berger precizează și alte particularități ale discursului sonor, susținând printre altele că „Substanța lirică miraculos reînnoită dezvăluie calități dintre cele mai alese, de neînchipuită duiosie, și violinele cântă, vibrează într-o unitate celestă, coboară în adâncul trăirii omenești, aruncând în acțiune argumente tot mai înflăcărare ...”

muzică: partea a II-a a **Simfoniei a II-a** de Brahms.

Ultimele două mișcări ale **Simfoniei a II-a** de Brahms se dezlănțuie în conformitate cu legea contrastului, partea a treia purtând însemnele scherzozului, dar păstrând caracteristicile unui intermezzo-capriccio. Ultima mișcare se deschide cu un mare unison al coardelor, ce conține numeroase trimiteri la muzica de orgă din vremea lui Bach, marele Brahms aducând în prim plan gândirea severă a preclasicismului. Discursului cameral i se opun tumultul simfonic, izbucnirile afirmative, din aceste sonorități afirmându-se tema secundă a finalului **Simfoniei a II-a** de Brahms la violinele prime care sunt acompaniate, în sexte și terțe, de viole. Tema este apoi prezentă la instrumentele de suflat din lemn, dobândind aici sonorități dintre cele mai atractive. În secțiunea dezvoltătoare se produce o mare surpriză brahmsiană caracterizată în asemenea termeni de Wilhelm Berger: „Ultima fază a dezvoltării se prefăce într-un intermezzo calm și liric, într-o retrospectivă dominată de contemplație și efuziune sentimentală. Poetizarea momentelor conduce progresiv la o interiorizare și mai accentuată a expresiei de aleasă gingășie lirică, apoi motivele se argumentează, se spațializează pentru a cerceta orizontul reprizei. Încețoșarea și tensionarea minoră a motivului cardinal este un mijloc abil folosit de punerea în lumină blândă a temei principale, răsărită dintr-un clar-obscur într-un climat brahmsian pentru a străluci de aici înainte ...”

muzică: partea a IV-a **din Simfonia a II-a** de Brahms.

## 1 noiembrie 1983

Spre sfârșitul deceniului al optulea al secolului trecut, Brahms se apropie din nou de creația destinată pianului, preocupările sale îndreptându-se spre formele miniaturale, spre formele de scurtă respirație. Un prim rezultat al acestor preocupări îl constituie **Piese pentru pian** cuprinzând **Patru capricii** și **Patru intermezzi**, lucrări care surprind gânduri și aspirații de o aleasă distincție. Sensurile profunde ale realității a încercat să le transfigureze în aceste admirabile miniaturi care se deschid cu **Capriciul în do diez minor** oferit Clarei Schumann, cu prilejul împlinirii vârstei de 52 de ani, această primă piesă a ciclului fiind singura scrisă anterior celorlalte. În acest capriciu întâlnim o singură idee muzicală ce este amplificată contrapunctic în așa fel încât desfășurarea discursului lasă impresia unei bogății tematice evidente. Următorul capriciu, cel în si minor are formă tripartită, capriciul în do diez major este gândit în profil simfonic, desfășurarea lui fiind tumultuoasă. Ultimul capriciu este conceput în tonalitatea do major, discursul sonor vădind robustețe și seninătate. O accentuată inventivitate ritmică este prezentă în cele **Patru intermezzi** ale menționatului ciclu pianistic, dintre acestea oferindu-vă spre audiție **Intermezzo nr. 7**, în la minor care conține sonorități baladești.

muzică: **Intermezzo nr. 7** în la minor de Brahms.

Întâlnirea timpurie a lui Brahms cu marele violonist al timpului - Joachim - a rămas multă vreme întipărită în memorie. La 11 martie 1848, Brahms a avut prilejul să-l asculte pe Joachim interpretând **Concertul pentru vioară** de Beethoven, moment evocat mai târziu de compozitor în asemenea termeni: „Acest concert îmi amintește mereu și mereu momentul în care ne-am cunoscut pentru prima oară, întâlnire despre care, firește, tu nu știi nimic. Îl cântai la Hamburg, trebuie să fie mulți ani în urmă. .. iar eu eram, fără îndoială, cel mai entuziast dintre ascultătorii tăi. A fost un moment în care m-am exaltat haotic și în care te-am confundat cu însuși Beethoven.” Din această nemărginită admirație pentru Beethoven și inegalabilul Joachim, cel ce a dăruit operei Titanului de la Bonn o nouă viață, într-un moment când viața muzicală era dominată de virtuozitatea facilă și de prezența unui repertoriu periferic, se naște **Concertul în re major pentru vioară și orchestră**, capodoperă brahmsiană dată la iveală în vara anului 1878, care a pătruns, cu magica ei forță, dincolo de aparențe, datorită profunde vibrații umaniste pe care o degajă. Partea a doua a **Concertului pentru vioară** de Brahms este unică în literatura genului prin inventivitatea melodică, prin lirismul poetic înălțător.

muzică: partea a II-a a **Concertului pentru vioară** de Brahms.

Printre particularitățile **Concertului pentru vioară** de Brahms se numără dezvoltata introducere orchestrală ce se extinde pe parcursul a 135 măsuri, pregătirea intrării instrumentului solist, caracterul improvizatoric al debutului violei solo, coloritul timbral din partea lentă, ritmica izvorâtă din dansurile populare maghiare ce populează finalul. Vioara îl preocupă pe Brahms și în perioada imediat următoare, în vara anului 1879 compunând prima din cele **Trei sonate pentru vioară și pian**, și anume cea în sol major în cuprinsul căreia compozitorul apelează la melodia unui lied compus anterior, pe care îl valorifică în prima parte și îl citează integral în final. Diversitatea preocupărilor lui Brahms din această perioadă este o realitate incontestabilă: pentru pian compune **Două rapsodii și Trei studii după Bach**, din creația marelui preclasic preluând, sub forma unor exerciții, elemente ritmico-melodice prezente în **Sonata în sol minor pentru vioară solo** precum și **Ciaccona din Partita în re minor** pe care o transpune la pian pentru mâna stângă; pentru voce și pian compune câteva **Cicluri de lieduri**, unele dintre ele inspirate de textele unor cântece populare sau de poezia lui Heine; în vara anului 1880 Brahms dă la iveală două uverturi: **Academica, ópus 80** și **Uvertura tragică, ópus 81**, prima având o desfășurare rapsodică datorită citării a patru cântece studentești, ultimul fiind cunoscutul *Gaudeamus Igitur*, iar cea de a doua fiind concepută după tiparul repede-lent-repede. Cum veți observa în timpul audiției, muzica primei uverturi nu este nici „academică”, și nici „ocazională”, cum ar părea la o privire superficială.

muzică: **Uvertura Accademica** de Brahms.

## 8 noiembrie 1983

Cealaltă uvertură brahmsiană, cunoscută sub denumirea **Uvertura tragică**, este concepută în tradiționala formă de sonată, discursul muzical având o tratare predominant simfonică. În vara anului 1879 schițase câteva idei muzicale pentru noul său **Concert dedicat pianului și orchestrei**, cel în tonalitatea si bemol major, ópus 83, lucrare ce se desfășoară în patru mișcări, fiecare echivalând cu respectivele părți ale unui ciclu simfonic și care a fost terminată în anul 1882. Dimensiunile celor patru părți acoperă durata a aproape 50 de minute, tot atât cât se extinde o simfonie, ceea ce a atras denumirea de „simfonie cu pian

obligat”. În tehnica pianistică și cea componistică brahmsiană se produsese mari mutații care au înrâurit diversitatea de forme prezentă în întreg ciclul de mișcări al **Concertului**, coerența accentuându-se tot mai mult precum și diversitatea tipurilor de scriitură orchestrală, diversificarea fluxului sonor și configurarea unor contraste rapide. Debutul primei mișcări - Allegro non troppo - surprinde prin noutatea prezenței instrumentale, cornul - ca instrument chemător al naturii - trezind la o nouă viață intervenția pianului, ce conține segmentele melodice arpegiate. Din această continuă alternanță a cornului cu frânturile arpegiate ale pianului se conturează primele fraze ale temei principale și astfel asistăm la treptata detașare față de modelele tradiției în cadrul cărora orchestra precede aparițiile solistice. Primele fraze ale temei principale sunt continuate de flaut, oboi și clarinet, cărora le urmează o intervenție pianistică de mare virtuozitate, străbătută de suflul eroic pe care mai toți comentatorii operei lui Brahms o situează în imediata vecinătate a **Imperialului beethovenian**. Abia acum orchestra iese la suprafață, nu se mai mulțumește cu rolul secundar jucat, ea expunând integral tema principală, temă ce se înfiripă din motivul primar al cornului expus în debutul primei mișcări a **Concertului**. După ce viorile expun un nou motiv melodic, se face trecerea spre tema a doua, viorile prime și secunde devenind purtătoarea ei, și apoi spre concluzia părții de tutti orchestral. Ideile principale ale expoziției apar dublu expuse în secțiunea dezvoltătoare, pianul având aici rol egal cu ansamblul orchestral. Totul se amplifică până la sonoritățile grandioase, compozitorul apelând și la procedeele variaționale, și la tehnica de travaliu motivic simfonic. Din tumultul de necuprins răzbate un fel de bacanală demonică încredințată pianului, apoi tema principală a expoziției consemnează apariția reprizei, moment pe care ușor îl veți recunoaște datorită prezenței cornului. Se produce acum o recapitulare a materialului melodic cunoscut, concluzia întregii mișcări având un caracter apoteotic.

muzică: partea I a **Concertului pentru pian nr. 2** de Brahms.

Partea a doua a **Concertului nr. 2, în si bemol major, pentru pian și orchestră** de Brahms surprinde prin noutatea concepției arhitectonice care îmbină forma de scherzzo cu cea de sonată. Tema încordată, viguroasă din debutul mișcării alternează cu o melodie legănată, expusă de viori și viole fără suport armonic. După o creștere impetuoasă a sonorităților, își face apariția un dans popular ce amintește prezența vechiului menuet în simfonia clasică de început. În secțiunea finală a părții a doua, instrumentul protagonist și orchestra schițează tematismul scherzzo-ului. După această particulară îmbinare a formei de scherzzo și sonată, pătrundem în admirabila pagină de vibrație lirică, și anume în partea a treia - Andante. Și aici asistăm la noi surprize: pianului i se alătură violoncelul și vioara, ambele instrumente având pe alocuri roluri

solistice. Ambianța creată de violoncel este deci continuată de vioară și apoi adâncită de pian, care înfățișează și un motiv tematic ce declanșează o stare de neliniște, motiv ce este prefigurat în prima măsură a Andantelui.

muzică: părțile II și III ale **Concertului pentru pian nr. 2** de Brahms.

## I5 noiembrie 1983

Așa cum am văzut în emisiunea trecută, Andantele **Concertului pentru pian și orchestră nr. 2** de Brahms își găsește un admirabil corespondent în poeticele pagini ale viitorului **Dublu concert pentru vioară, violoncel și orchestră** pe care marele compozitor îl va da la iveală în vara anului 1887, precum și în poeticele pagini dedicate pianului de către Chopin. Prezența solistică a violoncelului și a viorii, rolul coloristic pe care îl au clarinetele în admirabilul Adagio din partea lentă marchează aleasa spiritualitate brahmsiană. Ultima parte – a IV-a - este un joc spectacular melodic și ritmic, fiecare segment al formei de rondo aflându-se într-un permanent raport de complementaritate. Se remarcă și particulara apariție, alături de cântecele și dansurile vieneze, a unor elemente folclorice specifice muzicii maghiare.

muzică: ultima parte a **Concertului nr. 2 pentru pian** de Brahms.

În anul 1882, Brahms compune două lucrări dedicate ansamblului cameral: **Trio cu pian în do major, ópus 87** și **Cvintetul pentru coarde în fa major, ópus 88**, iar în anul 1883 dă la iveală impunătoarea baladă intitulată **Simfonia a III-a** asemuită cu o frescă sonoră monumentală. La împlinirea a cinci decenii de viață, creația lui Brahms face dovada unei extraordinare vitalități, totul în jurul său iradiind acel elan triumfător specific maturității compozitorului. Deși rostirea sonoră este predominant epică, stările conflictuale nu sunt abandonate, ciocnirile vehemente impunându-se chiar din prima parte concepută în formă de sonată. Debutul **Simfoniei a III-a** este hotărât, energic, primele două acorduri încredințate instrumentelor de suflat - lemnelor și alăturilor - concentrând sensurile superioare ale contrariilor: prima coloană acordică este reprezentată printr-un acord perfect major, iar a doua printr-un acord tensionat, cele două contrarii rezolvându-se în primul timp al celei de a treia măsuri. Rezolvarea nu este statică, nu are caracterul unei cadențe închise, căci, imediat, viorile în

octave înfăptuiesc o descendență intervalică impresionantă, aspectul major al primului segment fiind urmat de starea sa minoră. Violele și violoncelele acompaniază viorile ostinat, sonoritățile sincopate imprimând discursului o permanentă continuitate. Contrabașii, contrafagotul și trombonul în registrul grav susțin tronsonul fa – la bemol - fa, tronson extras din sunetele acordurilor prezente în debutul acestei prime mișcări, entitate sonoră ce va fi resimțită de-a lungul întregii simfonii. Acest element primar și fundamental ia proporții nebănuite în cuprinsul temei principale a primei mișcări, temă ce se apropie de fizionomia începutului **Simfoniei a III-a – „Renana”** de Robert Schumann, scrisă în anul 1850. Evocarea anilor de început, a evenimentelor trainice care înrâuriseră raporturile dintre Schumann și Brahms, este realizată la nivelul unei performanțe artistice remarcabile. Partea a doua a simfoniei brahmsiene pornește de la un cântec de factură populară de o simplitate cuceritoare; el pare a fi un cântec de leagăn cu un ambitus restrâns, depănarea lui de către clarinet realizându-se fie prin mers din treaptă în treaptă, fie prin salturi de terță și cvartă; în centrul primei fraze întâlnim un salt ascendent de cvintă, precedat de două terțe în valori punctate. Povestirea muzicală baladescă are înfățișarea unui șir de variațiuni de caracter. Partea a treia nu mai are înfățișarea tradiționalului scherzzo, ci a unui lied gândit cameral, care îndeamnă la reverie, la echilibru. Ultima parte a **Simfoniei a III-a** de Brahms are un caracter eroic, debutul ei fiind vehement afirmat de unisonul coardelor, cărora li se adaugă fagotul în registrul grav. „Reluarea armonizată a temei - precizează Wilhelm Berger în amplul studiu dedicat creației romantice, insinuează speranță și pace sufletească. Semnele venite din compartimentul alămurilor determină gruparea vocilor într-un coral cu esențe modale străvechi, în intensități minime, abia auzibile. Izbucnirea este violentă, ca un țipăt stingher peste hăul care se formează, în murmurul înfricoșat ce îi urmează. Dar, de aici înainte, și cu sorți schimbători, contrariile se înfruntă. Până și lirica temă secundă este prinsă în vârtejul de neoprit iar eroicul mesaj al biruinței în lupta angajată dintre rațiune și pasiune îmbină termenii alternativei într-o unitate superioară, fiindcă însuși existența pare a fi pusă în cauză.”

muzică: părțile a III-a și a IV - a din **Simfonia a III-a** de Brahms.

**22 noiembrie 1983**

**Simfonia a III-a** s-a bucurat de o entuziastă primire pretutindeni unde a fost executată, Brahms cunoscând gloria marilor succese, participând el însuși la

acest adevărat triumf al inspirației, cum a fost calificată muzica lucrării la Viena, în Olanda, Elveția, Anglia și, desigur, în mai multe orașe ale Germaniei. La scurt timp, oficialitățile orașului Köln îi propun atrăgătoarele funcții de director al Conservatorului și al Societății de concerte, pe care nu le primește pentru a-și putea vedea nestingherit de creație. Întreprinde o nouă călătorie în Italia - cea de-a patra - când destăinuie un secret al ființei sale, al comportamentului său celui ce îl însoțește: „Se crede uneori - mărturisește Brahms - că aș avea o fire veselă, pentru că în societate râd și sunt voios alături de ceilalți. Pot să-ți mărturisesc însă că în adâncul ființei mele nu râd niciodată.” După reîntoarcerea la Viena, compune **liedul pentru pian, altistă și violă** intitulat „**Tainic dor**”, căruia îi alătură un cântec de leagăn realizat cu 20 de ani în urmă, la apariția pe lume a primului copil al soților Joachim. După acest grup de două lieduri, Brahms realizează **Patru cvartete vocale** cu acompaniament de pian, primele două dedicate nopții și serii, cel de-al treilea toamnei târzii, iar ultimul transpune în imagini sonore poemul lui Goethe intitulat **Pentru ce?** Compune apoi **6 cântece și romane pentru cor mixt la patru voci a cappella**, un grup de mai multe **lieduri**, parte dintre ele inspirate de versurile lui Heine și astfel creația lui Brahms, din vara anului 1884, totalizează 35 de piese vocal-instrumentale. În lunile de vară ale anilor 1884-1885 dă la iveală documentul sonor de excepțională însemnătate intitulat **Simfonia a IV-a, în mi minor, ópus 98**. Nici un fel de pregătire nu este necesară în deschiderea lucrării, ideea muzicală principală a primei mișcări fiind expusă de viori direct, fără adaosuri complementare, fără divagații de prisos. Mersul viorilor se realizează prin intervale primare - terțe, sexte, octave, abia din măsura a noua apărând secunda, apoi cvarta și mersul treptat prin secunde. Flautele, clarinetele și fagoturile dialoghează în terțe paralele ce sunt răsfirate în trei registre spre a cuprinde ambitusul a trei octave. Violoncelele și violele au un mers imperturbabil, egalitatea cântului lor asigurând fluenta discursului. Puntea larg dezvoltătoare face trecerea spre grupul tematic secund ce este pus în valoare de violoncelele dublate de corni și apoi de viori. Expoziția nu se mai repetă, cum se proceda în mod obișnuit, căci secțiunea dezvoltătoare are înfățișarea unei expoziții de tip variațional.

muzică: partea I din **Simfonia a IV-a** de Brahms.

Printre noutățile relevabile ale primei părți din **Simfonia a IV-a** de Brahms se numără: puntea cu elemente lirico-eroice provenite din diversele motive auzite anterior sau purtătoare a unor noi frânturi melodice cum ar fi semnalele de la corni și de la suflătorii de lemn; apoi, multitudinea ideilor tematice crescândă odată cu apariția grupului tematic secund; excluderea expoziției repetate prin instituirea, în acest loc, a unei secțiuni expoziționale cu profil variațional; construirea, prin excepție, a unei concluzii asupra secțiunii

dezvoltătoare asemuită cu un episod de baladă ș.am.d.

Partea a doua, cum observă Wilhelm Berger, în studiul dedicat creației simfonice romantice, „...se impune ca una din, cele mai frumoase și măiestre părți lente, compuse vreodată de Brahms. Prin expresie și caracter această parte este o baladă, un nesfârșit cânt duios și străfulgerat de emoții, de conflicte chiar, o acțiune continuă și evocatoare generată și întreținută de două filoane tematice ...”

muzică: partea a II-a din **Simfonia a IV-a** de Brahms.

### **29 noiembrie 1983**

Când Octavian Goga rostea răspicat că „Dincolo de frontierele vremelnice, ca un reflex al instinctului popular și ca o rezultată a evoluției de veacuri, se înstăpânise în toate inimile lozinca Unirii”, avea în vedere visul de milenii al tuturor românilor pentru a cărui împlinire s-au luptat voievozii noștri cei viteji, s-au luptat moșii și strămoșii noștri de pe amândouă părțile munților Carpați. El surprinsese un crâmpei al ultimei și definitivei Uniri, cea înfăptuită la 1 Decembrie 1918, la Alba Iulia, act pregătit din vremuri imemorabile prin luptele, suferințele și izbânzile, prin gloria neamului. „Cu o frenezie nestăvilită, mărturisește Octavian Goga în «Idea națională», se rostogolea pretutindeni valul biruitor, noi nu eram decât martorii unui proces istoric, îndeplinind porunca fatală a vremurilor.” Această frenezie nestăvilită ce rostogolea valul biruitor a fost pretutindeni însoțită de «Inmele unirii», de cântecele de biruință care întăreau convingerea că suntem toți din același neam și din aceeași străveche și falnică tulpină.

muzică: **Pe-al nostru steag** Ciprian Porumbescu.

Unirea de la Alba Iulia încununează aspirațiile seculare ale poporului român și lupta sa pentru libertatea și independența patriei, pentru unitatea destinului nostru nutrită în văzul și auzul lumii de Mihai Viteazul, de Alexandru Ioan Cuza, de militanții revoluționari ai ultimelor decenii ale secolului trecut și primelor două decenii ale secolului al XX-lea. Idealul unității este născut din forța și tăria conștiinței naționale, el se bizuie pe unitatea și continuitatea dăinuirii în vechea vatră strămoșească, pe legătura trainică a oamenilor cu pământul, pe unitatea etnică, lingvistică și de civilizație, pe uniunea spirituală a întregului popor român. Din această uniune spirituală țâșnesc Imnele Unirii și ale neamului ce au răzbit până la noi din îndepărtata epocă a lui Ștefan cel Mare, înlesnindu-ne astfel să recompunem spațiul unitar al civilizației românilor

impodobit cu o mulțime de cântece ale neamului care slăvesc faptele de neuitat ale eroilor bărbați. Un asemenea imn a auzit călătorul polonez Matei Strykowski, aflat în trecere prin țările române în anul 1574, care perpetua un glorios antic obicei. În cronică sa menționează că „...în Muntenia, în Transilvania, în Moldova. .. după cum mă încredințai eu însumi ... faptele oamenilor renumiți sunt celebrate prin cântece cu acompaniamentul vioarelor, a lăutelor, cobzelor și arfelor, căci poporul de jos se desfătează peste măsură, ascultând marile vitejii ale principilor și voinicilor”, în această glorioasă și îndepărtată epocă își face apariția imnul cu trăsături patriotice, ca rezultat al descătușării gândirii, fenomen specific unei întinse arii geografice. În imnuri erau cântate biruințele lui Ștefan cel Mare, cu cântece naționale își făcea intrarea în Alba Iulia domnul Țării Românești și Ardealului și a toată Țara Moldovei - Mihai Viteazul - cel ce a făurit, chiar dacă numai vremelnic, prima Unire a celor trei țări române; cu imnuri și cântece naționale pătrundeau în București pandurii lui Tudor din Vladimiri, cu imnuri și cântece naționale au fost întovărășite marile mișcări ale anului 1848, ale Unirii din 1859, ale războiului de independență, ale Unirii cea mare din decembrie 1918.

muzică: **Pui de lei** de Brătianu.

La împlinirea visului de milenii, a luat parte activă marele muzician George Enescu, gândurile sale exprimându-le și prin viu grai, și pe calea artei sunetelor, căci el fusese copleșit de eroismul fără egal al oștenilor români și își dădea seama că încheierea procesului de formare a statului român marca o etapă nouă în evoluția națiunii noastre. Este mișcătoare mărturisirea rămasă anonimă a unei profesoare care, în cuvinte simple, redă freamățul lăuntric al muzicianului la chemările patriei. „Vreau să arăt, zice profesoara, atâta cât am putut afla - cum a înțeles Enescu să-și slujească țara și neamul, de la izbucnirea războiului mondial. Într-adevăr, deși lumea era larg deschisă geniului său muzical, Enescu - în așteptarea celor ce erau să fie - și-a luat, încă de la izbucnirea războiului mondial din apus, drumul spre țară, socotind că aci îl chema datoria.... Din câte am văzut, n-a fost clipă, n-a fost putere a sa pe care să nu ne-o fi închinat...” Din aceste tulburătoare vremuri și din împrejurările dramatice la care a fost nevoit să asiste, se ridică impresionanta mărturie sonoră pe care Enescu o cânta lui Caudella la pian spre sfârșitul anului 1918, și anume: **Simfonia a III-a** - pagină străbătută de contraste violente, de momente dramatice afișate. Impresionează tema de debut a simfoniei, cu inflexiunile sale modale, caracterul improvizatoric al celei de a doua idei tematice, coloritul misterios al părții a doua cu cele două triouri distincte și cu acel unison ce marchează punctul culminant al mișcării, atmosfera senină din final care cunoaște o amplificare a aparatului orchestral prin prezența orgii, a clopotelor și a corului ce încununează trasee sonore ce au brăzdat o dramă a omenirii, o teribilă dramă din care națiunea română a ieșit

biruitoare.

muzică: **Simfonia a III-a** de Enescu.

## 6 decembrie 1983

Când Brahms terminase **Simfonia a IV-a** - acest monument al romantismului muzical - opera sa măsoară o imensitate de valori, o imensitate de genuri și forme, cu arcuri și deschideri dintre cele mai îndrăznețe. Universul sonor căruia îi pune punct după finalul **Simfoniei a IV-a**, el însuși considerat un monument de arhitectură sonoră simfonică, este un univers de mare frumusețe și noblețe care a intrat definitiv în patrimoniul cultural al omenirii. Cu apariția celor patru simfonii, a concertelor pentru pian și orchestră și a celui pentru vioară și orchestră, cu apariția lucrărilor sale camerale, vocale sau instrumentale - orizonturile gândirii și artei europene se largesc neconținut, problematica practicii componistice și cea a științei muzicii îmbogățindu-se considerabil. La scurt timp după încheierea **Simfoniei a IV-a** concepe **Sonata în fa major pentru violoncel și pian, ópus 99**, ce reînvie concepția beethoveniană a înfruntării contrariilor, în așa fel încât nici unul din sentimentele general umane nu se poate detașa de celelalte. Există aici un impuls primar care pune totul în mișcare pentru ca, în final, să dispară violența distructivă a contrariilor. În vara aceluiași an - 1866 - când își petrece vacanța în Elveția, compune **Sonata în la major pentru vioară și pian, ópus 100**, care s-a impus prin scriitura specific camerală, prin seninătatea ce se revărsă din belșug. Tot acum, Brahms scrie **Trio în do minor, ópus 101** dedicat pianului, viorii și violoncelului, pentru această tonalitate vădind o preocupare aparte, mai cu seamă în paginile de mare frământare dramatică. Îi urmează trei grupuri, fiecare cuprinzând câte **cinci lieduri pentru voce și pian - ópus 105, 106 și 107**, care preced surpriza anului 1887: **Dublul concert pentru vioară, violoncel și orchestră, ópus 102**, lucrare dedicată prietenului său, violonistul Josef Joachim. În această ultimă lucrare, marele Brahms se manifestă cu intensitate, cu violență chiar, dar și cu voință și cu pasiune, căci muzica **Dublului concert** exprimă tot ce este mai ascuns în inima muzicianului.

muzică: începutul părții a II-a a **Dublului concert** de Brahms.

Această muzică este nobilă, rafinată, populară, ea aparține unei întregi colectivități și nu numai unui individ, ascultătorul se cufundă într-o astfel de muzică, percepându-i obârșiile, dar și sensurile superioare strâns legate de existența umană, de valorile și năzuințele ce însuflețeau viața socială în vremea lui Brahms. Pagina brahmsiană pe care v-am oferit-o spre audiție se impune prin simplitatea nobilă și grandoarea calmă, după audierea ei rămâi cu impresia că face virtutea îndrăgită și viciul respingător - cum ar fi zis un mare filozof francez. Compozitorul nu este deloc preocupat de latura virtuoasică a discursului, agilitatea instrumentală și combinațiile complicate fiindu-i străine temperamentului său. Însuși profilul lucrării pledează pentru o evoluție de tip simfonic dezvoltător ce se îmbină cu particularități ale scriiturii camerale. Expunerea temelor principale din prima mișcare este încredințată orchestrei, reluarea lor amplificată revenind celor două instrumente soliste, care pun în lumină un șir de elemente cadențiale enunțând astfel o nouă și mare reușită artistică. După un scurt moment cu elemente învolburate, instrumentele protagoniste își reunesc vocile într-un duet care se distinge prin natura sa clasicizantă. Pagina orchestrală care urmează are menirea să reformuleze cele două teme ale primei mișcări ce vor cunoaște neconținute metamorfoze în secțiunea dezvoltătoare până spre punctul culminant al acestui moment agitat. **Andantele**, conceput pe o frază muzicală asemănătoare liedului, poate fi asemuit cu un portal al ultimei părți a **Dublului concert pentru vioară, violoncel și orchestră** arcuită în formă de rondo, primul cuplet înrudindu-l cu cântecele instrumentale maghiare atât de mult îndrăgite de compozitor.

muzică: **Dublul concert** de Johannes Brahms.

## 13 decembrie 1983

Evoluția creației brahmsiene este însoțită de o multitudine de mentalități componistice care conferă întregii vieți muzicale europene un caracter competitiv, toate marile personalități ale veacului comunicând idealuri îndrăznețe în forme artistice desăvârșite. Se petrec mari ansambluri de fenomene, au loc precizări de etape aflate în permanentă devenire, se deslușesc alte linii dominante care se depărtează de clasicism, pulsul epocii fiind subordonat unor coordonate și polarități de o varietate inepuizabilă. Câțiva compozitori își teoretizează propriile principii de creație, expun puncte de

vedere pătrunzătoare asupra trecutului sau noilor descoperiri în domeniul limbajului sau arhitectonicii, raportându-le fie la evenimentele anterioare, fie la cele posibile ulterioare. În scrierile lor exprimă și crezul nestrămutat în vraja muzicii, și crezul în drumul pe care și l-au ales, așa procedează Robert Schumann în scrisoarea adresată maestrului său Wieck înainte de a părăsi localitatea Heidelberg spre a se îndrepta spre Leipzig, după ce primise încuviințarea să-și urmeze propriul drum: „Mi-au trebuit câteva zile ca să-mi potolesc bucuria și să ajung la un echilibru - scrie Schumann maestrului său la chemarea muzicii. Nu întrebați cum a clocotit în mine bucuria la primirea răspunsului ce i l-ați dat mamei mele. Acum sunt liniștit. Primul sentiment care m-a cuprins a fost curajul și hotărârea. ...Nu te împotrivi naturii, altfel geniul se poate îndepărta pentru totdeauna. Drumul spre știință urcă peste stânci abrupte, piscuri înghețate; drumul spre artă are și el munții lui, dar înălțimile sunt mai blânde, presărate cu flori, speranțe și visuri ...”

muzică: **Studii după „Capriciile” de Paganini, ópus 3** de Schumann.

În continuarea scrisorii, Schumann precizează că vrea și trebuie să rămână la artă, că știința - inclusiv cea juridică - nu-l tenta. „Îmi iau rămas bun, spune compozitorul aflat la vârsta maximei receptivități, fără nici o lacrimă de la o știință pe care n-o pot iubi și prețui. Nu fără teamă privesc însă la calea cea lungă pe care trebuie să o străbat ca să ajung la capătul ei, așa cum mi-am pus în gând.” Schumann exprimă în continuare păreri proprii despre firea sa, stăruie asupra unor laturi particulare ale sensibilității și sufletului său, precizând printre altele: „Credeți-mă, vă rog, că sunt modest; am și toate motivele să fiu, dar sunt și curajos, răbdător, plin de încredere și educabil. Mă încredințez și mă dăruiesc cu totul dumneavoastră; primiți-mă așa cum sunt și aveți toată răbdarea cu mine. Nici o dojană nu mă va deprima și nici o laudă nu mă va face mai leneș ... Aș vrea să pătrundeți în intimitatea sufletului meu, e atâta liniște și în întreaga lume plutește ușor mireasma proaspătă a dimineții..”

muzică: **Kreisleriana, óp. 16** de Schumann.

Schumann a revenit adesea asupra acestor păreri inițiale, fără să le dezică, fără a se contrazice, cum adesea se observă la artiștii mediocri, capabili oricând să-și găsească un loc sub soare îmbrâncind pe alții.

Înainte de a i se conferi un înalt titlu științific de către Facultatea de filozofie din Jena - și aceasta se petrecea la 24 februarie 1840 - consemna următoarele: „Faptul că în decurs de ani și ani am rămas credincios mie și părerilor mele, mă întărește deseori în credința mea în aceste păreri; căci greșeala nu poate dăinui mult timp ... În calitate de compozitor merg poate pe un drum deosebit de al celorlalți; e greu să vorbești despre lucrurile cele mai tainice

ale sufletului ... Primiți, vă rog, cu bunăvoință, ceea ce v-am pus la dispoziție și aveți încredere în viitor și în vârsta de maturitate, pentru că numai atunci se poate vedea limpede ce a fost miez sau ce a fost numai speranță.” Mai mult, Schumann se numără printre cei mai generoși muzicieni față de colegii săi, chiar și atunci când nu împărtășește aceleași vederi artistice.

Iată ce scria el Clarei despre Liszt, după întâlnirea ce a avut loc la Leipzig între cei doi mari muzicieni: „... Cu Liszt sunt aproape toată ziua împreună. El mi-a spus ieri că are impresia că mă cunoaște de douăzeci de ani și eu am aceeași impresie. Ne purtăm brutal unul cu celălalt și am deseori motive să mă port așa, deoarece el este prea capricios și răsfățat din cauza Vienei. Cât de extraordinar cântă! Îndrăzneț și nebunește, și din nou delicat și nuanțat cum n-am mai auzit niciodată: Dar, Clara, această lume nu mai este a mea. Arta, așa cum o profesezi tu și eu adesea, la pian și în compoziții, această frumoasă și caldă intimitate nu o dau pe strălucirea lui!”

Intimitatea caldă și frumoasă, menționată de Schumann, se revarsă cu generozitate în mai toate compozițiile sale, printre ele înscriindu-se la loc de frunte **Concertul pentru pian și orchestră** interpretat cu atâta farmec și strălucire de marele pianist român Dinu Lipatti.

muzică: **Concertul pentru pian și orchestră** de Schumann, cu Dinu Lipatti și Karajan.

## 20 decembrie 1983

Puncte de vedere îndrăznețe asupra unor probleme fundamentale ale culturii muzicale clasice și romantice au fost date la iveală în scrierile lui Richard Wagner - unul dintre cei mai controversați muzicieni ai veacului trecut, contestat de unii, aclamat de alții fără rezerve. Despre Wagner s-au scris și pamflete, unul dintre ele constituindu-se într-un aspru și nemeritat rechizitoriu la adresa noilor sale principii de creație în cuprinsul cărora compozitorul lua în seamă melodia considerată unica formă a muzicii, fără melodie această artă neputând fi concepută, cum el însuși se exprima; lua în seamă nu orice fel de melodie ci pe aceea care transformă stilul ariei cantabile într-un flux continuu căci, precizează Wagner, „... Eu doresc o melodie liberă, independentă, specificând prin conturul ei caracteristic nu numai fiecare personaj, astfel încât să nu poată fi confundat cu altul, dar și un anumit fapt, un anumit episod, cuprinse în contextul dramei. O melodie cu formă precizată care - supunându-se prin multiplele ei inflexiuni textului poetic - se poate extinde sau restrânge, urmând condițiile impuse de efectul muzical pe care compozitorul dorește să-l obțină.” Wagner prevede totul, notează și anticipă totul înainte de ridicarea

cortinei, acestea fiind rosturile superioare ale melodiei infinite, ale acordurilor aflate în continuă transformare, ale leit-motivelor prin mijlocirea cărora ascultătorul urmărește pas cu pas peripețiile acțiunii. La fiecare pas pe care îl facem, prin muzica wagneriană, rămânem surprinși de tensiunea interioară pe care o degajă înlănțuirile armoniilor, de relieful provocat de leit-motive, de continuitatea spre infinit a melopeei declamatorii wagneriene. Că totul este prevăzut și anticipat de Wagner, o dovedește următoarea întâmplare povestită de compozitor, care poate părea pură fantezie doar celor îndepărtați de specificitatea fenomenului sonor: „Înapoiindu-mă într-o după amiază acasă - m-am culcat așteptând somnul dorit. Simții cum alunec într-o somnolență, în timpul căreia mi se păru că mă cufund într-un curent de apă. Murmurul acestei ape luă curând un caracter muzical: era acordul lui mi bemol major răsunând și plutind în arpegii neîntrerupte. Mai târziu, aceste arpegii se schimbă în figuri mai accelerate, dar acordul în mi bemol major nu se modifică și persistența lui părea că dă o semnificație profundă elementului lichid în care mă cufundasem. Deodată, povestește Wagner în continuare, avui senzația că undele mă acoperă în cascadă și, înspăimântat, mă trezii. Îmi dădui seama imediat că îmi apăruse motivul **Preludiului din Aurul Rihului**, așa cum îl purtam în mine, fără să fi izbutit a-i da până atunci o formă.”

muzică: **Preludiul din opera Aurul Rihului** de Wagner.

Reforma fundamentală pe care o săvârșește Wagner în domeniul operei, aventura extraordinară preconizată stârnește invidii de tot felul pe măsură ce triumful său se apropia de apogeu. Așa se face că în jurul compozitorului se strânge o întreagă literatură care îl decretează decadent, problematica muzicii wagneriene fiind considerată o problematică a isteriei. Mai mult, se scria negru pe alb că pasiunile sale aveau un caracter convulsiv, că sensibilitatea sa exacerbată, „...gustul care cere excitante tot mai puternice, instabilitatea ridicată la rangul de principiu, dar mai ales alegerea eroilor și eroinelor, concepuți ca tipuri fiziologice - (o galerie de bolnavi) - toate acestea reunite, se precizează într-un foileton intitulat cazul Wagner, ne oferă un tablou patologic care nu lasă nici un fel de îndoială.” Cât de nedrepte sunt aceste acuzații adresate genialului Wagner, muzicianului vizionar care a reformulat din temelii principiile dramei muzicale! Înfățișarea wagneriană nu numai că nu poate fi considerată patologică, „...dar ea este și una din cele mai cristaline din câte cunoaște istoria muzicii. Auziți-l comentând **Uvertura la opera Tannhäuser**: „La început orchestra execută singură tema pelerinilor; ea se apropie, se intensifică până la revărsări puternice și, în sfârșit, se îndepărtează. Amurg: se sting ultimele acorduri ale cântecului. La căderea serii se petrec fenomene stranii: o pulbere străbătută de o lumină trandafirie se învolburează, voluptoase cântece de bucurie ajung la urechea noastră; se pot vedea mișcările confuze, încâlcite, ale unui dans plin de

senzualitate ș.a.m.d.”

muzică: **Uvertura la opera Tannhäuser** de Wagner.

Aceeași luciditate și acuratețe a gândului străbat din paginile dedicate de Wagner **Uverturii la opera Olandezul zburător**: „Fantomaticul vas al **Olandezului zburător** - zice marele compozitor - se ivește năvalnic, apropiindu-se de țărm și ancorând acolo unde odinioară stăpânul ei spera să aibă parte de ajutor și salvare. Auzim sonoritățile încărcate de milă ale ecoului acestei salvări, ele ne învăluie precum ruga și tânguirea osânditului le ascultă abătut până la deznădejde. Istovit și dorindu-și moartea, el cutreieră plaja în timp ce echipajul, sleit și de o viață pradă nesomnului, căznindu-se în tăcere, aduce corabia la un liman al tihnei ...” ș.a.m.d.

muzică: **Uvertura la opera Olandezul zburător** și începutul operei.

## 27 decembrie 1983

Frenetica pulsație a vieții ce caracteriză societatea românească în primii ani de după Eliberare, inclusiv în zilele proclamării Republicii, a fost transpusă, cu mijloace specifice artei sunetelor, în opere muzicale durabile care au răsunit de-a lungul și de-a latul țării, căci atunci au fost stabilite relații trainice între creația artistică și spiritul actualității, relații ce s-au adâncit și diversificat până în zilele noastre. Sentimentul prezentului și al actualității a fost mereu fierbinte în conștiința creatorului de valori spirituale, chiar și atunci când a evocat trecutul mai îndepărtat sau mai apropiat pe care l-a „descoperit” într-o nouă viziune, pentru că fiecare epocă își are propria sa viziune asupra epocilor trecute. Mai mult, unele momente semnificative sub raportul înnoirii și transformării revoluționare a societății, devin „teme simbol” pentru creatori, revenirea lor periodică în centrul actualității creatoare având darul să fixeze mai bine cursul împlinirilor prezente și viitoare, cursul transformărilor ce vizează noua condiție umană care nu poate fi concepută fără neliniști și fără efort considerabil. De atunci, de la Eliberare, de la proclamarea Republicii, compozitorii au căutat și au găsit prin opera lor spiritul epocii, căile fiecăruia fiind diferite. Unii s-au împotmolit în formule prăfuite, alții însă - mă refer la compozitorii adevărați au devenit deschizători de drum prin îndrăzneala promovată fără rezerve. N-a fost un experiment în sine pentru că tradiția românească în domeniul cântecului patriotic militant este bogată, ea a rodit în anii de mare avânt, cum au fost cei de la mijlocul secolului trecut și cei din anii războiului de independență, când

Alexandru Flechtenmacher dădea la iveală mobilizatorul **cântec intitulat Sfântă zi de libertate**,

muzică: **Sfântă zi de libertate** de Alexandru Flechtenmacher.

sau când Ciprian Porumbescu răspânda lumina anilor încărcăți de patriotism, compunând **Tricolorul, Pe-al nostru steag ori Tabăra română**.

muzică: **Pe-al nostru steag** de Ciprian Porumbescu.

La Iași, Gavriil Musicescu realizează vibrantul îndemn **Trompetele răsună**, la Lugoj, Ion Vidu compune admirabilele sale **Răsunete**, apoi **Preste deal și Lugojana**, la București, Dumitru Georgescu Kiriac dă la iveală **Cântecul libertății**, interpretat cu atâta simțire de vestita **corală Carmen** în fruntea căreia se afla clasicul muzicii noastre corale.

muzică: **Cântecul libertății** de D. G. Kiriac.

Tradiția aceasta validează o anume continuitate de metodă și concepție capabile și sprijine procesul de transfigurare a bogăției inepuizabile în exemple ale vieții, în imagini diversificate și într-o sinteză întemeiată pe o solidă conștiință și pe o sensibilitate artistică de relief. Demn de menționat este și faptul că fiecare generație de compozitori nu și-a lăsat inspirația să rătăcească, cu alte cuvinte muzicienii nu s-au aplecat asupra neghinei sau asupra putregaiului din pădure, ci asupra copacilor tineri, propunându-și drept consecință lărgirea registrului de sensibilitate umană și angajarea unui dialog veritabil cu lumea. Perioada de înflorire a cântecului este deci marcat de efervescența din anii proclamării Republicii, acestui eveniment dedicându-i-se reușite evidente, numeroase lucrări cu caracter militant aflându-și izvorul de inspirație în această nouă filă scrisă cu majuscule în istoria contemporană a patriei noastre. Fila este însoțită de verbul înaripat al poezilor, de acel verb vizionar care, în zilele noastre, va da naștere unor poeme străbătute de un vibrant patriotism, cum este fragmentul următor:

*Suntem cu mult mai tineri decât am fost vreodată  
Suntem păduri și holde, suntem belșug și zbor*

muzică: **Republică, măreață vatră** de I. D. Chirescu.

Verbul înaripat l-a inspirat pe clasicul muzicii noastre corale - Ioan D. Chirescu - în compunerea impunătorului imn **Republică, măreață vatră**, mai

înainte ascultat. Același verb cu numeroase trimiteri în trecut l-a inspirat pe Nicolae Oancea în realizarea piesei corale intitulată sub forma îndemnului **Sus inima, români!**

muzică: **Sus inima, români!** de N. Oancea.

De la verbul lapidar și îndemnul muzical, aparținând lui Nicolae Oancea - un salt în istorie, verbul lui Adrian Păunescu și Nichita Stănescu, cu rezonanțe imnice, sugerându-i lui Ioan D. Chirescu cadrul adecvat de desfășurare sonoră:

*Frumoasă țară, dulce Românie  
Mai tânăr te-nalță an de an*

muzică: **Frumoasă țară, dulce Românie** de I. D. Chirescu.

Elogiul Republicii este îmbrăcat în arhitecturi de mare amploare ce culminează cu simfonia, gen cu valoare intrinsecă, el neputând deci ilustra exterior o temă oarecare. În **Simfonia** dedicată **Republicii**, Gheorghe Dumitrescu apelează la versurile grave ale lui Nicolae Labiș, discursul sonor dobândind accente solemne sau patetice, tinzând prin aceasta la redimensionarea unor motive fundamentale cu rădăcini permanente și durabile. Scrisă pentru orchestră, soliști și cor, **Simfonia a II-a** de Gheorghe Dumitrescu depune mărturie despre istoria țării, despre istoria contemporană, socialistă a României.

muzică: **Simfonia a II-a** de Gheorghe Dumitrescu.

### 3 ianuarie 1984

Acuzațiile care i se aduceau lui Wagner nu-l intrigau nici măcar atunci când verbul este violent și vădit denigrator. Era considerat artistul decadentei, i se spunea că nu este cu adevărat un om, ci e mai degrabă o maladie, el îmbolnăvind tot ce atinge, îmbolnăvind chiar și muzica. Lui Wagner i se spunea că este „Un decadent tipic, care se simte necesar împreună cu gustul lui corupt și care pretinde că elaborează unul superior, ce parvine să-și pună în valoare corupția ca pe o lege, ca pe un progres, ca pe o împlinire.” Iată-l, deci, pe genialul muzician, care a desfășurat o activitate clocotitoare pe tărâm compo-

nistic, dirijoral, teoretic și literar biciuit la rând cu nechemații sau răufăcătorii. Fantezia wagneriană, nesesizată de unii din contemporanii săi, s-a manifestat în domeniul unității de expresie dramatică, în domeniul dezvoltării libere a discursului sonor, al amplificării monologului, dialogului și a impunătoarelor construcții simfonice, în domeniul adâncirii și extinderii sistemului leit-motivelor, al tematismului și temelor simboluri, al simfonismului, orchestrației și armoniei. La fel de valoroasă este opera literară wagneriană, adesea compozitorul aplecându-se asupra principiilor diriguitoare ale creației și vieții muzicale, elogiind valorile nepieritoare ale trecutului mai îndepărtat sau mai apropiat, reliefând liniile de forță ale mersului evolutiv al artei sunetelor. Îl preocupă istoricul diferitelor tipuri de uvertură începând cu cele ce se reduceau la o simplă introducere de dimensiuni restrânse și ajungând până la amplele desfășurări poematice beethoveniene. Atenția îi este atrasă de uverturile la operele lui Gluck, și mai ales de uvertura la **Ifigenia în Aulida** ale cărei ultime măsuri fac direct legătura cu prima scenă, lucrarea nebeneficiind de un final pentru a putea fi interpretată în concerte de sine stătătoare, desprinse de operă. În tinerețe, Wagner ascultase această uvertură cu un final datorat lui Mozart, secțiunea adăugată, cum mărturisește compozitorul, nereușind să se acorde în chip satisfăcător cu ideile propriu-zise ale lui Gluck. De aceea, se hotărăște să elaboreze un final apelând la ideea principală continuată spre un punct terminus pe tonică.

muzică: **Uvertura la Ifigenia în Aulida** de Gluck.

Nu numai uvertura la **Ifigenia în Aulida** îl preocupă pe Wagner, ci întreaga operă a primului mare reformator al genului, căci Gluck se bizuie cu precădere pe libertatea și rigoarea discursului muzical, glasul său purtând farmecul spontaneității și demnitatea preciziei. Printr-o reformă profundă, Gluck restituie operei, dramaturgiei acesteia, adevărata ei semnificație. Din acest punct de vedere, opera **Alceste** a devenit simbolul reformei gluckiene, premiera acesteia având loc la Viena, în decembrie 1767. Prefața operei, completată cu unele scrisori ale compozitorului, ne introduce în miezul reformei: „Când am început să scriu muzica pentru **Alceste**, preconizează menționata prefață, mi-am propus să o descotorosesc pe deplin de toate acele abuzuri care, introduse de vanitatea rău înțeleasă a cântăreților sau de o complezență exagerată a compozitorilor, desfigurează de multă vreme opera italiană și care, din cel mai frumos și mai solemn dintre spectacole, îl fac cel mai ridicol și mai plictisitor. Am căutat, zice Gluck în continuare, să readuc muzica la veritabila ei menire, care este aceea de a servi poezia prin redarea expresiei și situațiilor subiectului, fără să întrerup acțiunea sau să o fac să lânzească prin ornamente inutile.” Wagner descoperă în următoarea idee a lui Gluck propriul său țel în realizarea dramei muzicale: „unirea între cuvinte și cântec trebuie să fie atât de strânsă,

încât poemul să nu pară mai puțin croit pentru muzică decât muzica pentru poem.” Căci ce altceva reprezintă legenda despre **Tannhäuser**, spre exemplu, decât un admirabil poem dedicat frumuseții și iubirii, tabloul central al întregii opere constituindu-l întrecerea cântăreților iubirii. În comentariul lui Wagner, dedicat uverturii acestei opere, sunt reliefate tocmai aceste elemente poematice: „Atrași de vraja ademenitoare, se apropie o zveltă siluetă bărbătească: e **Tannhäuser**, cântărețul iubirii. Prin cântecul său închinat dragostei, care jubilează mândru, voios și sfidător, el apropie de sine farmecul amețitor. I se răspunde cu chiote nestăpânite: în jurul său, tot mai strâns, se rotesc norii trandafirii, miresme ispititoare îl împresoară și ele, îmbătându-i simțurile într-un seducător crepuscul, privirea sa nefirească de limpede zărește, ca turnată înainte-i, o siluetă feminină de un farmec ales; aude glasul care, într-un dulce tremur, pare ecoul unor chemări ale sirenelor. Vocea îi făgăduiește - lui, cutezătorului - împlinirea celor mai aprige dorințe. În fața sa se află Venus ..”

muzică: selecțiuni din opera **Tannhäuser** de Wagner.

## 10 ianuarie 1984

În scrierile sale teoretice, Wagner mânuiește cu virtuozitate verbul, rămânând atașat marii tradiții clasice ale cărei principii nu le neagă. Ci le potențează spre noi trepte evolutive. În mai multe rânduri se referă la reforma lui Gluck, așa cum menționez în emisiunea trecută, evidențind faptul că acesta a exprimat în mod conștient și sistematic necesitatea unei expresii corespunzătoare textului, în arie și recitativ. La succesorii lui Gluck, compozitori de origine italiană și franceză care au realizat opere pentru teatrele pariziene, Wagner sesizează fenomenul de lărgire a cadrului arhitectonic existent, de amplificare a secțiunilor destul de înguste ale ariei tradiționale și de mai firească asociere a recitativului principalei forme a operei, și anume – ariei. Fenomenul - observă Wagner - este însoțit de consecințe dintre cele mai avantajoase, căci acum se impune ansamblul muzical-dramatic, discursul vocal nemaivând caracterul unui monolog. Mozart, precizează Wagner într-un amplu foileton dedicat operei și naturii muzicii, a descoperit în adevărul expresiei dramatice, infinita varietate a motivării ei. „El - zice Wagner despre Mozart - n-a făcut altceva decât să toarne în formele operei torentul de foc al muzicii sale, dar formele erau prea puțin rezistente pentru a reține acest torent în ele, și - după cerința sa naturală - el a curs într-acolo unde putea să se reverse tot mai liber și fără opreliști care să-l strâmtoreze ...”

muzică: uvertura la opera **Nunta lui Figaro** de Mozart.

În substanțiala contribuție intitulată **Opera și natura muzicii**, Wagner acordă o însemnătate aparte naturii ariei, prototipul ei descoperindu-l în cântecul popular izvorât din colaborarea directă și concomitentă a poeziei și muzicii, căci - precizează el - poporul nu cântă cântece fără text, ambele componente alcătuind un întreg. Și, fără nici un fel de prejudecată estetică, Wagner atrage atenția asupra divorțului ce se produsese între vers și viers, între cuvânt și muzică, aria de operă rezultând adesea dintr-o combinație arbitrară sau dintr-un proces experimental continuu. Verbul wagnerian este aici deosebit de convingător și chiar atractiv: „Cel care trăia o viață de lux - precizează Wagner - auzea cântecul popular numai din depărtare; din palatele nobile el asculta cosașii care treceau pe alături, și numai melodia era aceea care pătrundea din cântec până în încăperile sale somptuoase, în timp ce poezia se pierdea pentru el acolo jos. Dacă melodia era mirosul fermecător al florii, iar versul însuși corpul acestei flori, ... omul palatelor luxoase a extras acest miros al florii, a distilat artificial parfumul pe care l-a tras în flaconașe, pentru a-l purta după bunul plac cu sine, ca să-și parfumeze veșmintele splendide ori de câte ori poftea ...” După opinia lui Wagner, cam așa s-a născut aria de operă, arbitrară și silită, rămânând multă vreme în cadrul genului. El consideră că după Mozart, numai Rossini s-a ocupat de mirosul ademenitor al florii, extrăgându-i parfumul dintr-o catifea de mătase înobilatoare.

muzică: uvertura la opera **Wilhelm Tell** de Rossini.

Pe Wagner l-a încântat natura muzicală mozartiană care posedă acel miros melodic atât de fertil din care a răsărit frumoasa floare de artă autentică, prin aceasta înțelegând aria de operă adevărată, cultivată de natura artistică echilibrată, ce-i era specifică lui Mozart. Pe Rossini îl preocupă, după cum precizează Wagner, numai melodia pură, absolut melodică, agreabilă urechii, adică melodia care era numai melodie și nimic altceva, care pătrunde în ureche - nu se știe de ce - pe care o simți - nu se știe de ce - pe care o înlocuiți azi cu ceva de ieri și pe care o vei uita mâine din nou - iar nu se știe de ce - care sună melancolic când suntem veseli, și vesel când suntem deprimați, și pe care o fredonăm fără să știm de ce. Wagner urmărea cu totul altceva și, în primul rând, realizarea unității expresiei ce are la bază acordul deplin cu intenția poetică înlăturând astfel incoerența ce a dominat opera tradițională atâtea veacuri. Unitatea expresiei presupune existența unei perfecte unități arhitecturale, presupune îndepărtarea arbitrariului - rezultat al conceperii izolate a fiecărei piese vocale, considerată o formă încheată doar pentru sine, deoarece nu era pusă în legătură cu celelalte piese vocale ale operei respective. Unitatea expresiei va înflori - precizează Wagner - „...numai din motivele cele mai importante ale dramei, și cele mai importante dintre ele, la rândul lor, vor

corespunde numeric acelor motive pe care poetul - în calitatea lor de motive principale condensate și identificate - le-a destinat unei acțiuni de asemenea concentrate și intensificate, folosindu-le ca pilaștri ai construcției sale dramatice, și anume, din principiu, nu într-o pluralitate deconcertantă, ci în număr mai mic, stabilit în mod necesar spre a putea fi cuprinse fără dificultate într-o privire de ansamblu.” Care sunt motivele cele mai importante din **Maestrul cântăreți**? Ele pot fi grupate în jurul a două sfere de interese, prima dintre ele reprezentând principiul acțiunii, iar cea de-a doua principiul contraacțiunii. Leit-motivul tinereții și leit-motivul dragostei se înscriu în sfera noului, leit-motivul maestrilor și leit-motivul steagului se înscriu în sfera tradiției.

muzică: selecțiuni din opera **Maestrul cântăreți** de Wagner.

## 17 ianuarie 1984

Simbolul cântecului este admirabil întruchipat de Wagner în cea mai populară operă a sa - **Maestrul cântăreți din Nürnberg**, și ea înțeleasă numai parțial, căci mai toate operele sale au fost eronat percepute, fiind astfel falsificate sensurile lor inițiale sau ridicol tălmăcite. Prin 1845, ideea viitoareii opere, terminată în toamna lui 1867, începe să încolțească, actul de gestație și finisare a partiturii durând deci 22 de ani. Rațiunea de existență a muzicii este abordată frontal în această operă din unghiuri de vedere proaspete, inedite, în totală opoziție cu părerile degenerative asupra artei sonore. Prin scrierile sale teoretice, Wagner nu a alergat după scandal și senzație, nu urmărirea iluzii ieftine sau amuzamentul caracteristic păturilor trândave din vremea sa. Muzica o considera cea mai nobilă dintre arte, esența ei constituind-o sublimul iubirii, ei revenindu-i misiunea să exprime cu intensitate adevărul vieții, să evedențieze cu putere mari idei umane. Dintre toate genurile, acordă primordialitate dramei muzicale, acelei drame care apelează la un libret gândit la intensitatea celei mai savante literaturi. Poate acesta este motivul îndelungatei elaborări a operei **Maestrul cântăreți** în cadrul căreia Hans Sachs reprezintă spiritul creator popular, dar lucrarea are și numeroase aluzii autobiografice, căci îndrăznelile creatoare ale lui Wagner întâmpinaseră o prea mare rezistență și opacitate. Rezistența continuă și față de **Maestrul cântăreți**, care este tratată în presă cu ostilitate, spunându-se că muzica ei este grosolană, că introducerea este un exemplu prost de polifonie, un model de contrapunct otrăvit; un cronicar susținea că singură **Cavatina din Bărbierul lui Rossini** face mai mult decât toți **Maestrul cântăreți** luați împreună ș.a.m.d. Cel mai autoritar teoretician al muzicii Eduard Hanslick, s-a înfuriat fără temeii, dezvăluind înverșunarea

neîmpăcată față de Wagner, a cărui operă o privea cu evidentă ostilitate scriind: „Preludiul e o piesă de intenție mediocră; lasă impresia de grosolanie. Apelul lui Pogner străbate ceata muzicală ca o rază de soare. Dialogul Sachs - Eva e greoi și monoton. Cântecul cizmarului Sachs ar fi comic, dar amintește mai curând o hienă înfuriată, decât un cizmar vesel; poanta - bătăile de ciocan în tocul cizmei - e stupidă la extrem. Scena bătăii de la sfârșitul actului II devine țipăt și un zgomot pe cât de grosolan, pe atât de insuportabil. În monologul lui Sachs din actul III sunt detalii interesante, fără ele ai adormi.” Critica severă și neînțemeiată a vienezului Hanslick continuă cu un aspru rechizitoriu la adresa lipsei de umor a lui Wagner, la caracterul inexpressiv al cântului vocal și la elementele diforme ale numerelor muzicale. În acest sens, Hanslick precizează: „Te izbește lipsa de umor a lui Wagner. În materie de umor, muzica lui Wagner e nefericită: în asemenea ocazii ea devine pretențioasă, țipătoare, chiar neplăcută. Scena bătăii, din cauza aceasta, nu e cătuși de puțin comică, ci pur și simplu vulgară, urâtă. În operă, vocea nu numai că nu e expresivă, dar nu prea are importanță în general. Și lucrul cel mai grav: partitura nu respectă nici o formă muzicală. E o moluscă fără schelet, Avem de-a face cu o surprare conștientă a formelor stabilite, niște melodii informe sunând urât. .. Luată ca model, opera **Maestrii cântăreți din Nürnberg** ar însemna sfârșitul muzicii.” Noutatea concepției wagneriene este deci nesesizată de unele din cele mai luminate minți ale celei de a doua jumătăți a veacului trecut, prea obișnuite cu locurile comune. Nu este sesizată îndrăzneala creatoare a lui Wagner, etalată chiar în uvertura la **Maestrii cântăreți**, comparată cu un imn înălțat naturii și iubirii.

muzică: uvertura la **Maestrii cântăreți** de Wagner.

Fiecare pagină wagneriană etalează o vitalitate rar întâlnită, etalează calitățile neîntrecute de dramaturg ale compozitorului, precum și spiritul său inventiv, neastâmpărul afișat de-a lungul întregii sale vieți. Ar fi suficient să amintim în acest sens de modalitatea aparte a lui Wagner de aplicare a principiului leit-motivului, de repetare a unor episoade muzicale, de realizare a diferitelor proporții între secțiuni și de împlinire a unor construcții complexe, de lărgire a principiilor armoniei clasice și de apelare la elemente intens cromatizate, care vor duce la negarea sistemului logic al tonalității.

Toate elementele discursului muzical wagnerian sunt elastic folosite pentru a se asigura unitatea scenelor, actelor și apoi a întregului edificiu dramatic, compozitorul pornind adesea de la construcțiile restrânse ca dimensiuni pe care le amplifică într-o impunătoare voltare simfonică, cum procedează în **Maestrii cântăreți**, cu precădere în scenele de ansamblu.

muzică: scene de ansamblu din opera **Maestrii cântăreți** de Wagner.

**24 ianuarie 1984**

### **Imnele Unirii**

Cu 125 de ani în urmă, în Moldova și Muntenia, se înfăptuia trainica Unire, act de largă semnificație care a marcat încununarea luptelor de secole a tuturor românilor și a însemnat încununarea năzuinței lor de a-și clădi propriul viitor într-o țară independentă și suverană. Unirea de la 24 ianuarie 1859 se întemeiază pe un motiv fundamental al sensibilității și cugetării românești formulat cu atâta claritate de cel mai de seamă promotor al Revoluției de la 1848 - Nicolae Bălcescu - și anume, pe idealul unității naționale surprins de el cu atâta incandescență patriotică: „Ținta noastră - spunea Bălcescu în decembrie 1846, la întrunirea studenților români din Paris, organizați într-o societate distinctă - socotesc că nu poate fi alta decât unitatea națională a românilor. Unitatea mai întâi în idei și sentimente, care să aducă apoi, cu vremea, unitatea politică [ ... ], să facă un trup politic, o nație românească, un stat de șapte milioane de români. La crearea acestei naționalități, la o reformare socială a românilor, bazată pe sfintele principii ale dreptății și ale egalității, trebuie să țintească toate silințele noastre. Româanismul, dar, e steagul nostru, supt dânsul trebuie să chemăm pe toți românii.” Unitatea în idei și sentimente, concepută de Nicolae Bălcescu, cuprinsese toate straturile sociale și toate domeniile de manifestare a spiritualității, inclusiv domeniul culturii muzicale, ai cărui reprezentanți dau la iveală patriotica chemare intitulată **Deșteaptă-te, Române!**

muzică: **Deșteaptă-te, Române !**

Încă de la jumătatea secolului trecut, compozitorii români s-au plasat în miezul fierbinte al actualității vremii lor, transformând creația muzicală într-o pârghie importantă în efortul demonstrării unității neamului, continuității lui pe pământul vechii Dacii. Muzica, alături de literatură și artele plastice, se transformă într-o vibrantă chemare spre unitate națională, făcând să ardă nestinsă făclia unității și libertății neamului. Aspirația fundamentală a poporului român, de dreptate și libertate națională, este cântată în mobilizatorul marș intitulat **Apelul moldovenilor de la 1848**, aparținând lui Alexandru Flechtenmacher, devenit mai apoi **Sfântă zi de libertate**.

muzică: **Apelul moldovenilor de la 1848** de Flechtenmacher.

Mai este cântată în **Imnele Unirii** și în amplele lucrări dedicate înaintașilor care, de-a lungul veacurilor, și-au consacrat viața pentru apărarea ființei noastre naționale, pentru apărarea dreptului sacru asupra pământului străbun. Cu câțiva

ani înainte de Unirea de la 1859, Nicolae Bălcescu atrăsese atenția asupra necesității înfăptuirii unității naționale, ca și asupra rădăcinilor seculare ale acestei aspirații, precizând printre altele: „Unitatea națională fu visarea iubită a voievozilor noștri cei viteji, a tuturor bărbaților noștri cei mari, care întrupară în sine individualitatea și cugetarea poporului spre a o manifesta lumii. Pentru dânsa, ei trăiră, munciră, suferiră și muriră. Pentru dânsa, Mircea cel Bătrân și Ștefan cel Mare se luptară toată viața lor îndelungată, atraseră asupra-le năvălirea îngrozitoare a turcilor, pentru dânsa, Mihai cel Viteaz cade ucis în Câmpia Turzii, pentru dânsa Șerban Cantacuzino bea otravă, pentru dânsa Horia moarte cumplită suferi.” Glasul lui Bălcescu și strigătul străbunilor a fost auzit printre alții de Gheorghe Dima, de mintea și inima acestui luminător care concepe ampla baladă vocal-simfonică intitulată **Mama lui Ștefan cel Mare**, lucrare care relevă un crâmpei din epopeea bătăliilor eroice ale marelui voievod pentru păstrarea neștirbită a ființei neamului.

muzică: **Mama lui Ștefan cel Mare** de G. Dima.

Epoca Unirii Principatelor Române a aflat în inima și conștiința compozitorilor români un puternic ecou, admirabil surprins cu câteva decenii în urmă de George Breazul, de profesorul și cercetătorul care a aprofundat ca nimeni altul izvoarele trainice ale Unirii de la 1859, vocea lui imprimată pe bandă de magnetofon păstrându-se în fonoteca de aur a Radiodifuziunii Române. Să o ascultăm cu luare aminte, căci George Breazul indică un drum în muzicologia noastră.

George Breazul despre Unirea din 24 ianuarie 1859.

### **31 ianuarie 1984**

În scrierile lui Wagner, un loc aparte îi este rezervat Titanului de la Bonn, câtorva dintre operele sale fundamentale, printre acestea înscriindu-se **Simfonia „Eroica”** și **Uvertura la Coriolan**. O călătorie imaginară este mărturisită în scrierea intitulată **Pelerinaj la Beethoven**, nuvelă dată la iveală în anul 1840, în cuprinsul căreia Wagner comunică cele mai alese gânduri față de Titan, dar își etalează estetica propriei sale creații, ideile către care își mână gândurile. Se vede și se consideră el însuși Beethoven, discută cu marele său înaintaș cu o cordialitate aparte, tonul discuției arătându-se familiar, cum lesne se poate observa din următorul dialog:

fond muzical: **Imperialul** de Beethoven.

B. Mi-ați scris că ați fost mulțumit de compozițiile mele. Asta mă bucură deoarece acum mă bizui prea puțin pe șansa ca lucrările mele să placă publicului - zise Beethoven lui Wagner, după ce l-a privit o clipă tăcut.

W. Familiaritatea cu care mi s-a adresat avu darul să înlătore pe dată sfiala ce mă stânjenea - mărturisea în sinea sa Wagner, a cărui inimă o simțea străpunsă ca de un pumnal, după ce Beethoven, imaginarul, i-a întins o coală de hârtie și un creion pentru a-i scrie, căci Titanul nu auzea. Apoi gândul imaginar al lui Wagner continuă: I-am răspuns, în scris, că totuși, nu sunt singurul admirator stăpânit de un înflăcărat entuziasm pentru fiecare creație a sa, că n-aș dori nimic mai fierbinte decât, de pildă, să pot hărăzi orașului meu natal fericirea de a-l găzdui într-o zi; s-ar convinge el însuși de efectul pe care opera sa l-ar avea asupra întregului public.

fond muzical: continuă **Imperialul**.

B. Da, și eu cred, se adresează imaginarul Beethoven lui Wagner, că lucrările mele ar interesa mai mult în Germania de nord. Vienezii mă supără adeseori; ascultă zilnic prea multă muzică îndoielnică, în loc să fie neconținut preocupați - cu seriozitate - de realizări cu adevărat valoroase.

fond muzical: continuă **Imperialul**.

W. Am încercat să-l contrazic, mărturisește din nou Wagner, adăugând că în ajun am asistat la o reprezentație cu Fidelio și că publicul vienez își manifestase foarte deschis însuflețirea.

muzică: aria Leonorei din **Fidelio** de Beethoven.

Wagner, imaginarul, asistase la Viena, în căutarea lui Beethoven pierdut pentru totdeauna, la o zguduitoare reprezentație cu opera Fidelio, pe care o laudă fără rezerve după cum urmează:

W. ...într-adevăr, în seara aceea i-am surprins pe vienezi atât de superficiali, răpiți de un nestăvilent entuziasm. În ceea ce mă privește, părea că cerul s-a deschis în fața mea! Eram transfigurat de adorație pentru geniul care, întocmai ca pe Florestan, mă călăuzește spre lumină și libertate, smulgându-mă din beznă și robie.

B. Eu nu sunt compozitor de opere, replică Beethoven, în orice caz nu cunosc vreun teatru din lumea asta pentru care aș fi dispus să mai scriu o operă. Dacă m-aș apuca să scriu una - zice Beethoven în spiritul celui mai autentic wagnerism - dar una pe placul meu - publicul ar rupe-o la fugă; în opera mea n-

ar descoperi nici urmă de arii, duete, terțete, nimic din lucrurile acelea cu care, în ziua de azi, ceilalți își cârpăcesc creația. Și ceea ce aș scrie eu, nici un cântăreț nu s-ar încumeta să interpreteze, nici un auditoriu n-ar fi dispus să asculte! Cunoscut cu toții doar minciuna strălucitoare, prostia scilicet și plictiseala siropoasă. Cel care ar realiza o adevărată dramă muzicală ar fi denunțat drept nebun - și de fapt drept nebun ar fi dacă o asemenea creație n-ar păstra-o pentru sine, ci s-ar aventura s-o prezinte publicului.

W. Și cum ar trebui să concepi lucrarea ca să izbutești o astfel de dramă muzicală - întreabă Wagner pe Beethoven, cu aceeași imaginație, dar și cu aprindere.

B. Întocmai ca Shakespeare, când și-a scris piesele, sună răspunsul aproape violent al imaginarii Titan. Apoi Beethoven continuă: Cine ține cu tot dinadinsul să recurgă la femei cu voci apte să interpreteze felurite fleacuri, în dorința de a avea parte de „bravo” și de aplauze, ar face bine să devină croitor parizian - pentru cucoane - nu compozitor dramatic. În ceea ce mă privește, nu sunt făcut pentru asemenea hazuri. Știu prea bine că oamenii „inteligenti” socotesc că eu, în cel mai fericit caz, m-aș pricepe la muzica instrumentală, dar că într-ale muzicii vocale nu m-aș simți în largul meu. Am dreptate de vreme ce prin muzică vocală ei înțeleg numai muzica de operă.

muzică: selecțiuni din opera **Fidelio** de Beethoven.

## 21 februarie 1984

Cum ați putut observa într-o emisiune trecută, partea a doua a **Simfoniei a IV-a** de Brahms este concepută în formă de lied și conține particularități ale formei de sonată și ale temei cu variațiuni. Parcurgând această noutate arhitectonică, gândul ne zboară spre cea de a treia mișcare a simfoniei realizată într-un autentic spirit tradițional. Cei mai mulți comentatori ai operei brahm-siene au sesizat marea întoarcere spre clasicism, spre acest izvor nesecat al artei sonore din întreg secolul trecut. După multiplele aspecte improvizatorice și tonul de baladă al părții a doua, după impunătorul contrast emoțional relevat în cea de-a doua secțiune a mișcării, când prima temă este intens prelucrată, întoarcerea la clasicism devine reconfortantă, așteptată chiar, nu ca element de șoc ci de contrast, de izbitor contrast. Deși forma este de rondo, apropiindu-se chiar de rondo-ul popular, mișcarea seamănă mai degrabă cu un fel de intermezzo cu caracter virtuosic, caracter pus în valoare chiar din debutul temei inițiale, alcătuită din trei idei distincte ca înfățișare, prima bărbătească, energică, atacată de întreaga orchestră, a doua jucăușă dintr-un dans popular; a treia croită

în chip de marș cu nelipsitele triole dinamizatoare. În mijlocul trepidantului scherzzo, al cărui refren este alcătuit pe tema inițială atacată de întreaga orchestră, își face apariția un admirabil trio, prea scurt pentru a-l savura în tihnă. „De-a dreptul fantastică este apoi împrăștierea motivelor în înaltul și adâncul spațiului orchestral, deasupra unui prelung punct de orgă ritmat de timpan și de contrabași, precizează Wilhelm Berger în studiul dedicat creației marelui muzician. Scherzzo-ul simfonic, zice el, se încheie cu un brio fără precedent, în marșul viguros emfatic și triumfal condus cu mână fermă de șagalnicul Brahms. Dar gluma ia sfârșit odată cu subliniata, convenționala formulă de încheiere a violinelor prime. Ultimele acorduri enunță de fapt partea următoare, finalul.”

muzică: partea a III-a din **Simfonia a IV-a** de Brahms.

Ultima mișcare a Simfoniei a IV-a de Brahms este considerată o culme a creației romantice, un monument arhitectonic conceput sub forma unei passacagliei care alternează cu principiile constructive ale ciacconei în așa fel încât, în final dispunem de o construcție tripartită având următoarea desfășurare: teză-antiteză-sinteză. O alcătuire deci severă, care apelează la gândirea muzicală preclasică, la formele polifonice caracteristice unei întinse perioade istorice. Passacaglia și Ciaccona se supun unor principii noi de creație care ordonează materia sonoră în perioada clasicismului vienez, extinzându-se apoi asupra romantismului și etapelor ce-i urmează. Este vorba de principiile formei libere de rondo, care sunt prezente și în această ultimă pagină brahmsiană. Tema passacagliei este un împrumut din trecutul îndepărtat, **Cantata nr. 150 de Bach**, marele compozitor preclasic preluând ideea din alte surse. Brahms îi modifică ritmul, îi extinde dimensiunile, cromatizează una din trepte pentru a înlătura senzația de echilibru împietrit. Tema este încredințată instrumentelor de suflat, expunerea ei extinzându-se pe spațiul a opt măsuri, în interiorul cărora se produce o primă culminație sonoră. Tema este în așa fel gândită și construită încât prilejuiește înlănțuirea a 30 de variațiuni diferite ca expresie.

## 28 februarie 1984

Din vremuri imemorabile, de-o parte și de alta a Carpaților, „oamenii pământului” au rămas neclintiți în marea și generoasă lor bătălie pentru păstrarea ființei naționale, pentru apărarea drepturilor fundamentale ale poporului, pentru o viață mai bună, liberă și demnă, pentru cultivarea limbii și a obiceiurilor din străbuni. Limba și obiceiurile din străbuni s-au impus ca dominante ale gândirii românilor, ele fiind consemnate în izvoarele scrise și

nescrise, constituindu-se într-o făclie care a luminat, generație după generație, drumul spre dreptate, progres, spre unitate și continuitate în vechea vatră strămoșească. După cercetări îndelungate, astăzi se știe că prin intermediul latinei populare s-au transmis limbii române un număr de 160 sau 170 de cuvinte de origine traco-dacică, se știe de asemenea că, spre mijlocul secolului al treilea al erei noastre, Dacia avea înfățișarea unei provincii puternic romanizată, datorită conviețuirii autohtonilor daci cu coloniștii Romei, care a dus la acea extraordinară simbioză a lor și la împletirea celor două civilizații: dacică și romană, că s-au descoperit numeroase obiecte și monumente care ilustrează continuitatea daco-romană în fosta provincie imperială, că mărturiile lingvistice nu lasă nici o urmă de îndoială asupra limbii vorbite - limba latinofonă. Edificarea noii muzici este un proces îndelungat, prin fondul său sonor și prin sensibilitatea muzicală transmisă, muzica populară românească fiind dacică, și latină - ca și limba - prin modul de organizare a melodiei și a ritmului și prin frecvența preferențială a anumitor intervale. Cercetări muzicologice aprofundate relevă, fără putință de tăgadă, că străvechiul fond muzical al dacilor conține și relicve ale artei sonore a stăpânilor romani, prin asimilarea și fuziunea lor organică realizându-se acea sinteză daco-romană, sinteză ce a avut un rol de seamă în procesul de geneză a culturii muzicale românești, în apariția și cristalizarea unor simboluri și unor motive fundamentale ale muzicii românești cum ar fi motivul mioritic, motivul neatârării țării, motivul unirii și independenței, motivul unității naționale, motivul eliberării, motivul ridicării României pe cele mai înalte trepte ale progresului și civilizației, echivalentul lor simbolic.

muzică: **Miorița** de Tiberiu Brediceanu.

Specificul muzical, originalitatea folclorului nostru în faza de etnogeneză, ca și semnificația sistemului de versificație au fost surprinse în asemenea termeni de cercetătorul avizat Gheorghe Ciobanu: „Pe baza modului de organizare a melodiei și a ritmului, pe de o parte, și a sistemelor tonal și de modulație, pe de altă parte, a luat naștere, în același timp cu poporul și limba română, un tipar propriu care a făcut să fie asimilate toate împrumuturile, de la alte popoare, ce au avut loc de-a lungul secolelor. Acest tipar alcătuiește adevărata tradiție folcloric-muzicală românească.” La rândul său, profesorul George Breazu a explicat apariția formulelor metrice atât de variate și cunoscute din muzica noastră populară. El preciza că „aceste tipare au origine străveche, atunci când și în poezie exista metrica întemeiată pe cantitatea silabelor, înainte deci de formarea limbii române. Versificația populară, preciza în continuare savantul român, se ivește în etapa când domină principiul accentic, iar măsurile eterogene sunt rezultatul unirii unor entități de genuri diferite - muzică și poezie - care aparțin la două categorii de concepții metrice. Din

această unire rezultă un raport specific între vers și viers, între versul poetic accentic al noii limbi romanice, care luase ființă și între muzica bazată pe o metrică și ritmică străveche, care persistă până azi în unele genuri de muzică vocală și instrumentală populară românească.”

muzică: **Hai, hai, murgule, hai** de D. G. Kiriac.

La scurt timp după formarea statelor românești de sine stătătoare, moment clădit pe conștiința originii comune, pe conștiința unității de neam și de limbă, se ivesc primele monumente ale culturii muzicale românești, cum sunt manuscrisele renumitei școli putnene, se consolidează cântecul de stil vechi sau cântecul dialectal din care vor fi răsărit **Lioara bihoreană**, **Dealul Mohului**, cântecele care amintesc de disputa dintre **Sora soarelui** și **Sora vântului**.

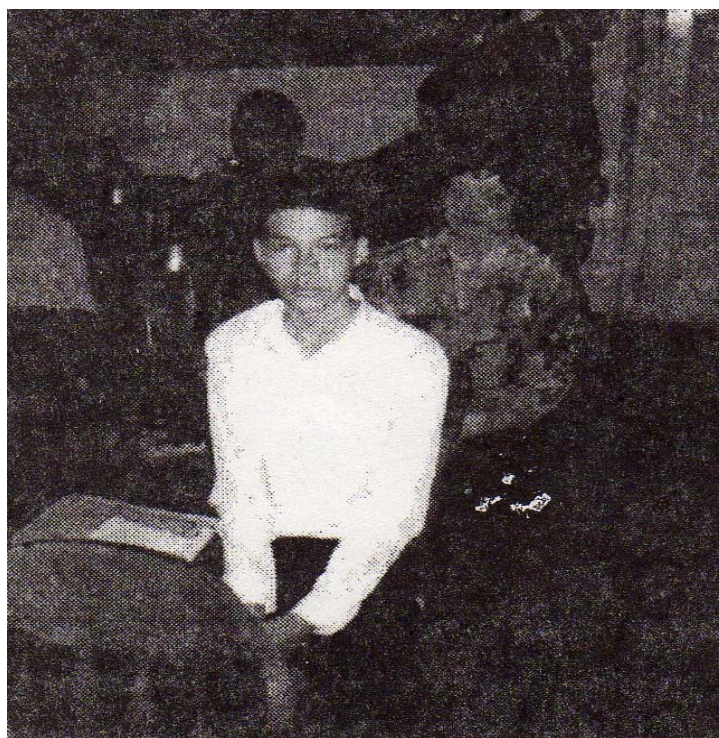
muzică: **Lioară, Lioari**.

Din același fond poetic și muzical a răsărit **doina**, a răsărit **Miorița** și apoi **balada Mânăstirii Argeșului** sau **balada Mama lui Ștefan cel Mare**, toate devenind mărturii asupra forței de dănuire a spiritualității poporului nostru. Vechiul simbol al sacrificiului, al jertfei zidirii, a dobândit înfățișarea unei lucrări de proporții oratoriale intitulată **Mânăstirea Argeșului**, ce aparține lui Iacob Mureșianu, lucrare realizată cu un remarcabil simț dramatic și cu un viu impuls creator, considerată cea mai importantă realizare muzicală din secolul trecut.

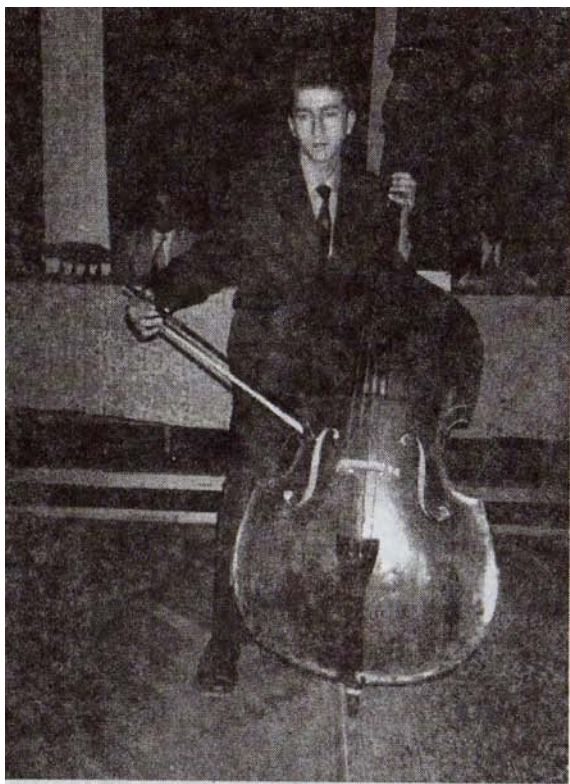
## IMAGINI DIN TIMPUL MANIFESTĂRILOR



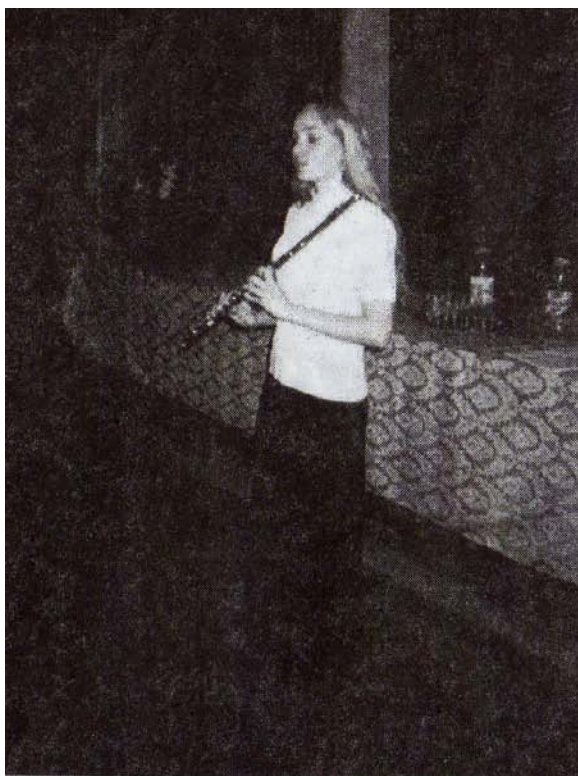
*Prof. Viorel Gârbaciu, prof. univ. dr. Cristian Brâncuși, ing. Titu Pânișoară*



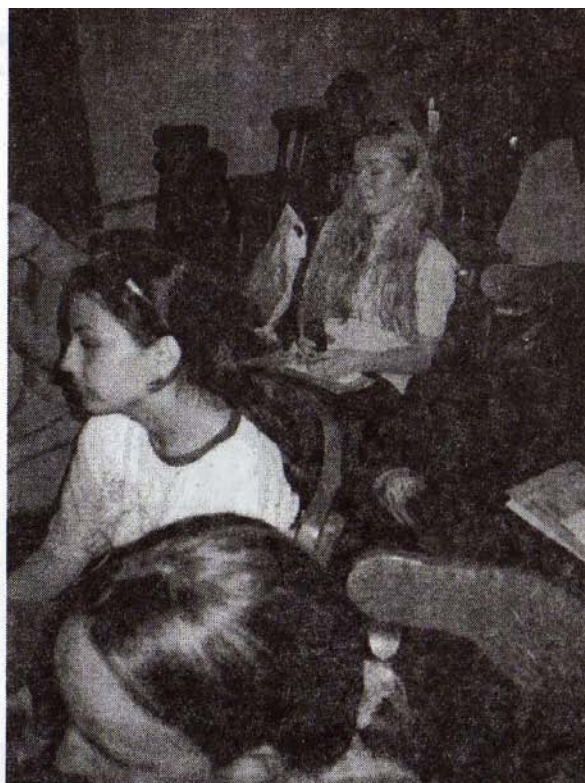
*Elevul Chiru Cristian*



*Elevi ai Liceului de muzică și arte plastice “Constantin Brăiloiu” - prezențe active la Simpozion*



*Maria Constantin –elevă a Liceului “Constantin Brăiloiu” a încântat asistența cu flautul său*



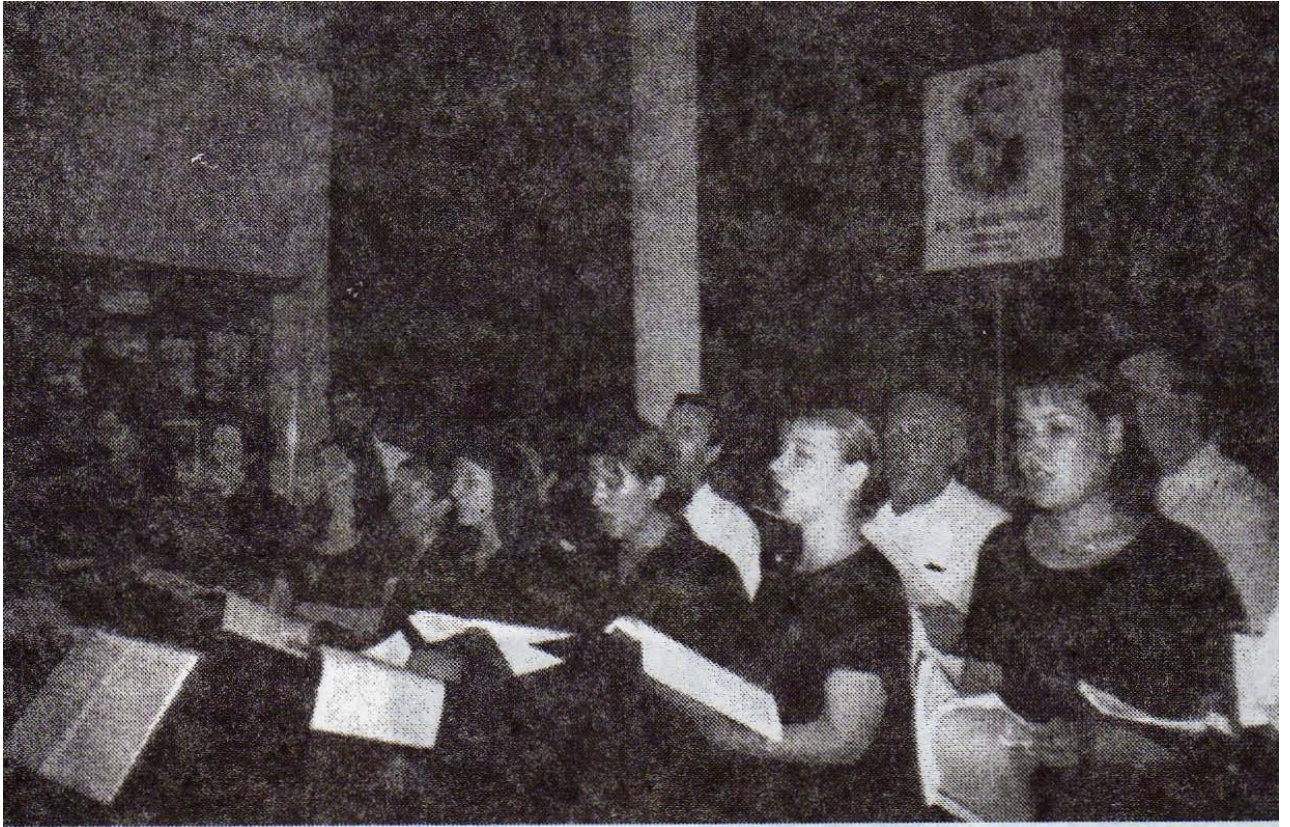
*În sală, elevi ai Liceului de muzică și arte plastice din Târgu-Jiu*



*Elevul Cristian Chiru primind premiul și diploma de onoare*



*Grup coral interpretând piese ale compozitorului Petre Brâncuși*



*Corala Liceului "Constantin Brăiloiu" interpretând lucrări din creația  
compozitorului Petre Brâncuși*



## CUPRINS

În loc de prefață.....	5
Capitolul I - LANSARE DE CARTE: „Prof. univ. dr. muzicolog Petre Brâncuși” .....	7
Capitolul II - AMINTIRI DESPRE PETRE BRÂNCUȘI .....	41
Capitolul III - Simpozionul Național prof. univ. dr. muzicolog Petre Brâncuși, ediția a II-a, Tg-Jiu, 17 iunie 2004 .....	74
Capitolul IV – „Poemele eterne ale muzicii” de Petre Brâncuși, Ciclul de emisiuni radio în perioada 4 ian. 1983 - 28 febr. 1984.....	130

## Anexă

În ziua de 16 iunie 2004, cu prilejul celei de-a II-a ediții a Simpozionului Național Prof. univ. dr. muzicolog Petre Brâncuși, familia maestrului a donat Liceului de Muzică și Arte Plastice „Constantin Brăiloiu” următoarele cărți și partituri:

		buc.
1. Ludovic Paceag, Petre Brâncuși	Noțiuni elementare de teoria muzicii	2
2. Ludovic Paceag, Petre Brâncuși	Noțiuni elementare de teoria muzicii	2
3. Sigismund Toduță	10 Coruri mixte - Caietul II	1
4. Sigismund Toduță	15 Coruri mixte - Caietul III	1
5. Vasile Iliuț	De la Wagner la contemporani (vol. I-II)	2
6. Sabin Drăgoi	Coruri	1
7. George Enescu	Simfonia de cameră Op. 33	1
8. „	Sonata nr. 3 pentru pian	1
9. „	Impresii din copilărie pt. violină și pian	1
10. „	Sonata nr. 2 pentru pian și violoncel	1
11. „	Dixtour	1
12. „	Suita Op. 9 pentru orchestră	1
13. Hanon	Pianistul virtuos	1
14. Paul Constantinescu	O noapte furtunoasă	1
15. Sabin Drăgoi	Năpasta	1
16. J. S. Bach	Clavecinel bine temperat	1
17. Paul Constantinescu	Tocata	1
18. Gherase Dendrino	Lysistrata	1
19. Ion Dumitrescu	120 Solfegii	1
20. Timotei Popovici	Coruri	1

21.	J. Haydn	Sonate	1
22.	Paul Constantinescu	Două studii + știme	1
23.	J.S. Bach	12 Preludii mici	1
24.	Gheorghe Dumitrescu	Tudor Vladimirescu - Oratoriu	1
25.	Mihail Jora	Demoazela Măriuța	1
26.	Mihail Jora	Studii muzicologice	1
27.	Petre Brâncuși, Popescu Nicolae	Muzică, manual clasa a VII-a	1
29.	J. S. Bach	Partituri	1
29.	D. G. Kiriac	Coruri	1
30	Carol Niculi	Lucrări instrumentale	1
31.	Paul Constantinescu	67 Cântece din ulița noastră	1
32.	Paul Constantinescu	Cântați cu noi	1
33.	Iacob Mureșianu	Opere alese	1
34.	Iacob Mureșianu	Piese pentru pian	1
35.	George Bălan	Marile epoci ale muzicii	1
36.		Muzică și contemporaneitate	2
37.	Album	Coruri pentru copii – vol. III	1
38.	Album	Coruri pentru copii – vol. IV	1
39.	Lucia Ștefănescu	Piese pentru pian vol I- II	2

I.S.B.N. 973 - 7847 - 00 - 8  
Editura CENTRULUI JUDEȚEAN AL CREAȚIEI GORJ  
Tehnoredactare:  
Luminița Tudorescu  
Pre-press și tipar:  
Tipografia PROD COM Târgu-Jiu