



CAPITOLUL IV

*Articole din presa vremii și
câteva emisiuni radiofonice
realizate de prof. univ. dr.
muzicolog Petre Brâncuși*

În sala de concert să răsunе mai distinct

Muzica de astăzi, în marea ei diversitate

În domeniul Muzicii, afirmarea forței creatoare se realizează printr-o vastă rețea de instituții profesionale repartizate judicios pe teritoriul țării și prin miile de formații artistice de amatori. Lor li se adaugă rețeaua de școli și licee de artă, de școli populare de artă, precum și institutele de învățământ superior - conservatoarele - toate susținând stagioni permanente în cluburi, case de cultură, pe marile scene de concert ale țării, mijlocind contactul permanent al publicului cu acele opere care se dovedesc a fi inepuizabile în semnificații. O activitate bogată desfășoară cele câteva zeci de cercuri de prieteni ai muzicii, universitățile de educație muzicală, precum cea de pe platforma industrială „23 August” din Capitală sau cea din comuna Scornicești, județul Olt, inițiate și organizate de Uniunea compozitorilor și muzicologilor și Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu” din București, cu sprijinul organelor locale de partid și sindicale. Spațiul nostru social și existențial, lumea propriu-zisă a omului de azi sunt redimensionate pe plan muzical de emisiunile radioteleviziunii, care, din multe puncte de vedere, se identifică în vremea din urmă cu gusturile și exigențele milioanei de iubitori ai artei sunetelor. Avem, într-un cuvânt, toate condițiile materiale capabile să asigure transmiterea largă și continuă către public a lucrărilor clasice și contemporane, ale creatorilor de azi.

Întreaga rețea de instituții muzicale se află în fața unui examen de mare profunzime și cutezanță. Nu cu multă vreme în urmă, secretarul general al partidului adresa instituțiilor profesionale chemarea de a fi mai des prezente în mijlocul oamenilor muncii, cărora trebuie să le ofere mai multe și mai bune concerte și spectacole. Această chemare dobândește dimensiunile unui comandament moral. Ea deschide perspective luminoase pentru întregul front muzical, inclusiv pentru compozitori și muzicologi, care văd în noile așezăminte de cultură din centrele județene ale țării tribune de la care mesajul artei adevărate poată răsună puternic, în beneficiul milioanei de spectatori.

Pentru aceasta, o condiție decisivă a noii stagiuni este transformarea fiecărui concert sau spectacol într-un eveniment artistic, eliminarea elementelor neconvingătoare, fastidioase sau festive. Ținând seama de rolul imens al artei în societate, în viața și experiența umană (nici în spațiul cosmic omul nu se poate lipsi de binefacerile muzicii), de metamorfozele petrecute în tipologia genurilor muzicale, de tabloul viguros al vieții muzicale actuale, de imensul potențial interpretativ - dirijori, soliști, instrumentiști, coriști, regizori, dansatori și balerini - a cărui ținută impune respect pe toate meridianele globului, nu ne mai sunt îngăduite comoditatea, sărăcirea tipurilor de manifestări, susținerea unor concerte și spectacole cenușii, uscate, fără expresie și culoare. Concertul simfonic, semisinfonic, cameral, spectacolul de operă, balet, opereta, cel folcloric sau de estradă nu sunt abstracțiuni nedeterminate; fiecare gen de manifestare artistică dobândește un profil aparte, dobândește noi valențe condiționate de marile probleme cu care se confruntă timpul în care trăim. În unele centre culturale asistăm la stagiuni muzicale dominate de o gândire statică, manifestările instituțiilor artistice devenind șablonarde și fiind adesea ocolite de public. Se face prea puțin pentru cunoașterea principalelor direcții, școli, tendințe din istoria muzicii și din actualitate, pentru promovarea valorilor contemporane românești și universale. Trăsăturile cele mai caracteristice ale muzicii secolului nostru ar putea căpăta relief și timbru propriu dacă activitatea de perspectivă nu ar fi neglijată, dacă ar fi prospectată (de către A.R.I.A.), mai temeinic, viața muzicală internațională. Să nu observe factorii vieții muzicale din Capitală că două instituții de nivel republican – Filarmonica „George Enescu” și Orchestra simfonică a Radioteleviziunii – susțin concerte în aceeași seară, obligându-i pe pasionații acestei arte să renunțe la una din manifestări, deși opțiunile lor n-ar exclude, în condiții raționale de programare, pe nici una? Câteodată nu se respectă condițiile elementare ale izbânzii artistice, necunoscându-se decât de la o lună la alta profilul manifestărilor artistice, repertoriul concret de concerte și spectacole. Stagiunile și evenimentele muzicale semnificative se cer însă anunțate publicului cu un an sau doi înainte: neintegrarea concertelor și spectacolelor într-o perspectivă cuprinzătoare duce la prezentarea incompletă, schematică a valorilor dirijorale și solistice

din țară și de peste hotare, la prezența întâmplătoare a tineretului în viața de concert. E de la sine înțeles că asemenea situații se repercutează și în activitatea Casei de discuri „Electrecord”, care nu a izbutit să editeze, în condiții competitive impecabile, măcar un disc al Filarmonicii „George Enescu”, în cuprinderea parțială în emisiunile Radioteleviziunii a operei muzicale sau interpretative a creatorilor noștri. Discul, banda de magnetofon, filmul muzical se cere să apeleze mai atent la ultimele creații ale compozitorilor noștri care se străduiesc să reliefeze convingător noua condiție umană, idealurile, frământările și aspirațiile omului nou, la acele formații profesioniste sau alcătuite din artiști amatori care cunosc realizări deosebite în țară și peste hotare.

În ultimii ani, categorii umane numeroase și variate manifestă interes crescând față de comorile muzicii românești și universale, instituțiile artistice dispunând de mijloace și posibilități nelimitate pentru îndeplinirea acestei nobile aspirații. Acțiunea educativă și socială a artei oferite publicului poate fi însă considerabil diminuată de gândirea infantilă care domină uneori montarea scenică a creației lirico-dramatice românești. Abordarea lucidă a repertoriului național din domeniul teatrului muzical, spre exemplu, ar putea contura și multitudinea problemelor mereu noi pe care le ridică azi spectacolul de operă, balet sau operetă, cele legate de formele noi, moderne de montare și interpretare, fiind precumpănitoare. Există și lucrări mediocre, care se uită odată cu căderea cortinei finale. Dispunem însă și de lucrări puternic angajate în problematica trecutului istoric mai îndepărtat sau mai apropiat care încă nu au văzut lumina scenei sau sunt reprezentate doar de câteva ori pe stagiune. Câte mari scene ale teatrului muzical s-ar mândri cu reprezentarea unor titluri ca: Orfeu, Meșterul Monole și Vlad Țepeș de Gheorghe Dumitrescu, Hamlet și Jertfirea Ifigeniei de Pascal Bentoiu, Iona de Anatol Vieru, Orestia II de Aurel Stroe, opera pentru copii Cartea cu Apolodor de Ștefan Niculescu opera-balet Regăsirea lui Ulisse de Liviu Glodeanu, Trepte ale istoriei de Mihai Moldovan, baletul Miorița de Petra Carmen Basacopol. Este de observat că și lucrări care se înscrieseră în repertoriul curent, ca Decebal și Răscoala de Gheorghe Dumitrescu, O noapte furtunoasă de Paul Constantinescu, Năpasta de Sabin Drăgoi, baletele La piață, Când strugurii se coc și

Întoarcerea din adâncuri de Mihail Jora, precum și opere de Doru Popovici, Tudor Jarda, Teodor Bratu etc. apar prea rar pe afișele teatrelor noastre muzicale. Alte opere compuse de Aurel Stroe, Nicolae Brînduș etc, nu au beneficiat până acum de înțelegerea unor teatre muzicale.

Spre deosebire de creația simfonică românească prezentă în repertoriul tuturor orchestrelor din țară, muzica de cameră nu a devenit încă un element activ și înrâuritor al practicii noastre artistice. Muzica de cameră este un domeniu de maximă luminozitate și densitate al culturii artistice, la care au acces toți cetățenii țării, inclusiv tineretul. Se mai spune încă, nejustificat, că muzica de cameră este un gen inaccesibil, că puntea de legătură între acest gen și marele public este redusă. Nu voi da întâietate propriilor mele convingeri, ci voi apela la părerea lui Pablo Casals referitoare la descoperirea, într-un magazin din Barcelona, a suitelor pentru violoncel solo de Bach, când viitorul mare solist împlinise doar 13 ani, dar nimeni nu-i vorbise niciodată de ele: „...Această descoperire a fost marea revelație a vieții mele. Plin de o curiozitate fără margini, am început să lucrez suitele... un studiu care avea să se prelungească timp de 12 ani înainte să iau hotărârea de a le cânta în public... Compozițiile acestea erau socotite pe vremea aceea ca fiind pretențioase și lipsite de căldură... lipsit de căldură Bach, cu strălucitoarea sa poezie! Pe măsură ce continuam studiul suitelor, o lume necunoscută, de o nebănuită frumusețe se deschidea în fața ochilor mei. Emoțiile pe care le-am simțit în timpul acestui studiu îndelung au fost dintre cele mai înalte și mai intense din viața mea de artist”.

Nu numai creația camerală a lui Bach revarsă asupra noastră asemenea raze de lumină, ci și cea a lui Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Ceaikovski, Stravinski, Debussy Ravel, Enescu, lucrările tuturor corifeilor muzicii care nu-si dezvăluie frumusețile numai după o primă audiție. Frumuseți și profunzimi izvorâte din umanismul caracteristic etapei actuale conțin și lucrările camerale românești contemporane. Va fi cu atât mai valoroasă munca interpreților cu cât se vor apropia mai mult de sensul profund uman al muzicii noastre actuale, căreia sunt chemați să-i dea viață.

Apropierea permanentă a publicului de muzică este calea indubitabilă de sporire a eficienței social-educative a creației con-

temporane. La aceste acțiuni, compozitorii și muzicologii participă cu o continuitate fructuoasă, cunoscând că astăzi nu mai este suficientă antrenarea unui public restrâns la manifestările ce au loc în sălile de concerte și spectacole. Se impun manifestări specifice, complexe și diverse care să se constituie într-un proces educațional desfășurat la nivelul întregii țări, susținut de cele mai competente cadre de muzicieni.

Opinii ale prof. univ. dr. Petre BRÂNCUȘI
(«SCÎNTEIA» - vineri, 29 august 1980)

A IX-a ediție a Festivalului internațional „George Enescu”

Arta înnobilării cunoștințelor

Astăzi, Filarmonica bucureșteană va inaugura, într-un cadru sărbătorec, cea de-a IX-a ediție a Festivalului internațional „George Enescu”, moment care marchează și aniversarea a 100 de ani de la nașterea genialului muzician. Timp de 10 zile, instituțiile muzicale ale Capitalei și ale principalelor centre culturale ale țării, formații și ansambluri de renume de peste hotare, soliști și dirijori de renume, posturile de radio și televiziune vor mijloci reîntâlnirea cu marea muzică enesciană și universală, clasică și contemporană, ce va fi tălmăcită în versiuni de referință. Opere, balet, simfonii, lucrări camerale, vocale și instrumentale, creații corale de substanțialitate artistică incontestabilă sunt armonios reunite în spectacole, concerte și recitaluri ce se vor situa la înălțimea exigențelor milioanei de iubitori ai muzicii. Registrului amplu de manifestări muzicale i se alătură Simpozionul de muzicologie ce se va desfășura la București în zilele de 18 și 19 septembrie a.c. care reunește comunicări de apreciat nivel științific ale unor cunoscuți muzicieni din țară și de peste hotare. Așadar, vom lua parte la o adevărată sărbătoare a muzicii, prevăzută și în calendarul marilor aniversări UNESCO, sărbătoare ce va lumina, din noi unghiuri de vedere, valori ale culturii românești și universale al căror destin s-a îndreptat și se îndreaptă către luminile viitorului.

Opera componistică a lui Enescu este o pledoarie pentru omenesc, pentru luciditate și echilibru, ea descinde dintr-o puternică

vibrație sentimentală care înregistra pulsul lumii contemporane lui. Pe măsura trecerilor anilor, dimensiunile acestei constelații enesciene, tipărită și editată pe discuri aproape integral, sunt nemăsurabile, dovedindu-se că el a înțeles pe deplin frumusețea și noblețea misiunii pe care și-a asumat-o: de a se exprima pe sine și de a exprima idealurile celorlalți, de a rosti adevărul despre semenii săi, de a acționa – cu bagheta, cu vioara, cu sfatul pedagogic sau cu condeii – pentru înnobilarea conștiințelor.

Forța vitală a muzicii lui George Enescu constă în caracterul ei național general românesc, probat de însuși faptul că muzicianul a dat contur distinct și substanță proprie sentimentului demnității și identității noastre spirituale. Opera sa a fost configurată nu printr-o ruptură violentă cu trecutul, ci printr-un proces lent de asimilare și sinteză relevabil în Poema română, în cele două rapsodii, în primele lucrări camerale dedicate pianului sau pianului și viorii, în Suita întâi pentru orchestră în do major, cu acel neasemuit de original Preludiu la unisoll, model de stilistică devansatoare, de știința muzicii și de arta sunetelor, sau în Simfonia întâi în mi bemol major. Încă din această perioadă, Enescu, ca purtător al unei bogate și valoroase tradiții, și-a dat seama că muzica era o componentă de seamă a conștiinței naționale, că această ramură a artei era adânc înrădăcinată în gândirea și practica muzicală a oamenilor de pe meleagurile noastre, că în ea se regăsește felul lor aparte, inimitabil de a se exprima despre natură, despre spațiile în care s-au născut.

Contactul cu țara și poporul său, trainica legătură pe care a avut-o cu oamenii și cu locurile natale, atitudinea demnă, lucidă, marcată de mândrie patriotică sunt prezentate în modalități specifice artei sunetelor, din primul opus – Poema română – până la ultimele lucrări; poemul vocal-simfonic „Vox Maris”, Cvartetul de coarde cu pian op. 30, nr. 2, Uvertura de concert pe teme cu caracter popular românesc. Simfonia de cameră pentru 12 instrumente soliste op. 33. Dacă în lucrările din prima perioadă de creație legătura cu folclorul se manifesta sub forma citatului, prilejuindu-i depășirea a tot ceea ce a fost încercat de compozitorii români dinaintea lui, operele ulterioare nu mai apelează la citat. În aceste lucrări, folclorul este sublimat, este subînțeles, este explorat din adâncuri, este recreat sub formulă imaginară. Temele inventate de Enescu și evoluțiile lor dobândesc

acel iz folcloric care depășește tărâmul obișnuitului, ele țâșnesc din memoria sa fenomenală ca dintr-un rezervor ce păstra intactă zestrea muzicală dobândită în preajma țăranilor și lăutarilor satului; peste această pulbere de aur a artei adevărate s-a așternut o nouă realitate sonoră – cea provenită din puternicele centre muzicale ale Europei – Viena și Paris. Asimilarea creatoare a tradiției europene, absorbirea conștientă a muzicii populare au favorizat apariția acelei sinteze integratoare, inconfundabile, observată spre exemplu în cele trei simfonii. Enescu sparge tipare, iese din scheme, eliberându-se treptat de rigorile formelor tradiționale, așa cum procedează în Sonata a III-a pentru pian și vioară „în caracter popular românesc” și în lucrările ce i-au urmat.

În ultima perioadă de creație, George Enescu lărgeste și adâncește conceptul național de compoziție și realizează o largă deschidere valorică prin integrarea elementului cromatic, a succesiunilor de intervale mari, prin folosirea frecventă a ritmului parlando-rubato, prin emanciparea ritmului, prin apelarea la eterofonie, prezentă nu numai în Simfonia de cameră pentru 12 instrumente soliste, op.33, cum se credea până de curând. Din sursele folclorului urban sau rural, pe care l-a cunoscut și prețuit în egală măsură, extrage componente ale recitativului și elemente de rubato, componente modale, ritmice, infracromatice, sugestii plurilineare de tipul eterofoniei. I-a atras atenția prospețimea modurilor populare care exprimă ethosul cântecului românesc. De această inepuizabilă sursă de inspirație, George Enescu se va simți permanent legat, coordonatele creației populare luminându-i frumusețile patriei, răgazurile de meditație, tainele propriului său univers lăuntric, destinul oamenilor.

În această ordine de preocupări se cer privite și înțelese particularitățile arhitectonice ale creației enesciene, care deseori se ridică la grade supreme de universalitate, viziunea personală asupra formelor și limbajului, efortul depus de compozitor pentru a reduce la esență problemele cardinale ale artei sunetelor, de a adapta arhitecturile genurilor camerale și simfonice tradiționale la specificul graiului muzical popular.

Nobila căutare a idealului artei muzicale a avut o importanță decisivă atât pentru iluștrii săi contemporani, cât și pentru dezvoltarea de astăzi a gândirii și practicii muzicale. Întrâurirea exercitată,

ce nu poate fi îndeajuns prețuită, imboldurile sădite de-a lungul deceniilor sunt evidente în activitatea unor compozitori ca: Pascal Bentoiu, Ștefan Niculescu, Wilhelm G. Berger, Theodor Grigoriu, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Anatol Vieru, Valentin Gheorghiu, Cornel Țăranu, Dan Constantinescu, Corneliu Dan Georgescu, Doru Popovici, Dumitru Bughici, Dumitru Capoianu, Nicolae Beloiu, Myriam Marbé, Remus Georgescu, Lucian Mețianu, Petra Carmen Basacopol, Mircea Istrate, Sergiu Sarchizov, Felicia Donceanu, Anton Zeman, Irina Odăgescu-Țutuianu, Ștefan Zorzor, George Draga, Liana Alexandra, Corneliu Cezar, Vasile Herman, Vasile Spătărelu, Octavian Nemescu, Nicolae Brânduș, Nicolae Coman, Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan precum și în activitatea unor mai tineri compozitori – toți percepând substraturile emoționale, poetica sonoră enesciană de evidentă finețe și distincție, cuceirile din domeniul tehnicii componistice și construcțiilor sonore. Cu unele dintre lucrările reprezentative ale contemporanilor săi, ale compozitorilor noștri ajunși în anii deplinei maturități sau aflându-se în pragul maturității, precum și cu operele valoroase ale generațiilor mai tinere ne vom reîntâlni, cu firească emoție, în cadrul acestei ediții a festivalului, care este generoasă sub raportul cuprinderii muzicii românești.

George Enescu realizează confluența dintre diferitele filoane și straturi ale muzicii românești și simfonismul european, arta sa impulsionând procesul de conturare a chipului nou al muzicii universale. Piramida pe care o ridică în domeniul teoriei și practicii artistice, al pedagogiei muzicale este astfel ferm angajată pe platforma gândirii înaintate a epocii, muzicianul remarcându-se ca întemeietor de școală componistică și interpretativă, ca făuritor al unei noi mentalități despre vocația artei de a înfrunta timpul, despre implicarea artistului în realitățile vremii sale. Revenirea neconținută la filonul muzicii populare românești, la această inepuizabilă sursă de inspirație, dobândește semnificațiile unor virtuți patriotice pilduitoare.

Cu arcușul și bagheta a cântat și a dirijat prin toate orașele României, prin toată Europa și peste Ocean, afirmându-se ca o mare personalitate a veacului, ca un titan al muzicii moderne. De la primul debut concertistic și până în ultimii ani ai vieții sale, creația ma-

rilor compozitori preclasici, clasici, romantici, postromantici și contemporani a răsunit sub bagheta sau arcușul lui Enescu, vestind lumii noblețea sa sufletească, plinătatea și prospețimea inspirației, frumusețea universului sonor pe care îl aborda spre a dobândi măsura perfecțiunii.

**Însemnări de Petre BRÂNCUȘI,
președintele Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor
(«SCÎNTEIA» - miercuri, 16 septembrie 1981)**

MUZICA – artă a atitudinii

Arta muzicală – ca domeniul aparține al spiritualității – a exprimat de-al lungul evoluției sale milenare, marile probleme ale umanității într-o uimitoare varietate de genuri și maniere stilistice.

Spiritele nobile și fecunde, sensibile și originale, creatori de genuri au gândit arta și din interiorul ei, cu uneltele proprii compozitorului, luminându-i sensurile, mesajul din cele mai felurite unghiuri. Coordonatele estetice fundamentale ale artei muzicale s-au aflat într-un permanent raport de paralelitate și atunci când creatorii au abordat teme istorice sau și-au propus să se inspire din natură și atunci când, în trecut, au redat gândurile și aspirațiile celor mulți și obidiți.

Epocile cele mai frământate ale istoriei omenirii au inspirat o întinsă parte a creației muzicale, compozitorii simțindu-se legați, cu toată ființa lor, de destinul răscolitor al poporului pe care îl reprezentau. Dincolo de stilul sau maniera componistică, asemenea opere exprimă imaginea realistă a societății, creația muzicală definindu-se ca artă a atitudinii față de viață și consacrată vieții. Ideile și aspirațiile superioare care au înnobilit ființa umană au fecundat opere memorabile, prin autenticitatea lor, cum sunt cele rămase de la Mozart, Beethoven, Wagner, Mussorgski, Chopin, Enescu.

Aria tematică a creației muzicale – ca artă a atitudinii – a avut și are un câmp nelimitat de referințe. Numai spiritele simplificatoare sau ignorante mai pot formula teze care nu țin seama de particularitățile artei, de caracterul nuanțat al exprimării prin sunete. Conceptul larg, viziunea complexă asupra muzicii ca artă a atitudinii pot fi defi-

nite prin prisma raporturilor creatorilor cu comandamentele fundamentale ale luptei sociale, prin pasiunea pentru nou, actual și frumos, prin simțul observației asupra mediului înconjurător, asupra problematicii civice, aparent prozaice. O asemenea atitudine este comună creatorului de simfonii, de opere, dar și compozitorului de muzică ușoară, care refuză banalul, simplismul, rapida perisabilitate.

Talentele adevărate și inteligențele sclipitoare au surprins în forme sintetice, esențializate, mișcarea de idei a timpului lor care a frământat mintea omului în lupta cu vicisitudinile vremii, tinzând spre idealul de progres și fericire.

Modele de inegalabilă frumusețe întâlnim în literatura muzicală populară. Remarcabilul monument Miorița, a cărui vârstă nu o mai măsurăm, a dobândit înfățișarea unei pagini muzicale geniale în varianta lui Paul Constantinescu. Pasiunea și plăcerea de a descoperi frumosul, cu splendorile care îl însoțesc, l-au călăuzit pe același compozitor în realizarea bijuteriilor corale, unice în felul lor, Doină și joc sau Se ceartă cucul cu corbul. Arta aceasta este un minereu prețios, extras dintr-un polivalent conținut de viață, reprezintă o imensă investiție de imaginație și efort creator, de dragoste nețărmuită pentru comorile artistice nepieritoare ale folclorului. Iată de ce și timbrul vocii lui Paul Constantinescu este atât de distinct în muzica noastră.

Sensibilitatea particulară a neuitatei Maria Tănase a fost dublată de aceeași pasiune și plăcere pentru redarea frumosului din cântecul popular. Maria Tănase a descoperit apa limpede a izvorului mereu cristalin al cântecului autentic, pe care l-a recreat într-o unică modalitate interpretativă. George Folescu, întrebat de ce nu continuă imprimarea cântecelor populare, care erau așteptate de iubitorii genului, a răspuns: „După ivirea interpretei ideale a muzicii noastre populare, Maria Tănase, cred că misiunea mea s-a încheiat. S-o ascultăm numai pe ea și, încântați de cum le zice, să ne regăsim în albia sufletului românesc”.

Poetica și câmpul metaforei sonore au fost considerabil lărgite în creația lui George Enescu. El a descoperit și valorificat sentimentul dorului și al naturii, al peisajului natal, murmurul frunzei și al izvoarelor. Le-a turnat în formele complexe ale operei vieții sale, Oedip, în Sonata a III-a pentru pian și vioară în caracter popular românesc, în Impresii din copilărie și Suita sătească.

Sensurile etice și estetice ale creației muzicale de azi, definite într-un concept larg și fundamentate ideologic, stimulate de climatul fertil și de profunda stimă pentru talentele autentice, au ca suprem scop înnobilarea morală a ființei umane. În acest context, muzica nu mai poate fi neutră în înfățișarea vieții, creatorul nu se mai poate opri doar la aspectele periferice ale existenței sau la exprimarea unor adevăruri neasimilate. Creația muzicală – ca artă a atitudinii – atunci când este realizată de artiști-tribuni, trezește un puternic interes în conștiința maselor și un ecou care poate deveni peren și prefigura viitorul.

Arta muzicală contemporană românească înregistrează o veritabilă noutate în galeria sonoră universală prin forța mesajului pe care îl exprimă în formele cele mai diverse, prin modalitățile particulare de structurare a materiei sonore ce are numeroase puncte de contact cu spiritualitatea specifică poporului nostru.

Criza pe care o semnaleză tot mai mulți teoreticieni de peste hotare în domeniul structurilor, în planul tehnic și al ideilor, va putea fi evitată prin reelaborarea firescului expresiei muzicale, raportată la o anumite identitate estetică. Cu siguranță, prejudecățile nu vor mai stânjeni actul creației. Nici în trecut, și nici azi, compozitorii noștri nu s-au dezis de crezul lor în marea forță de înrâuire a muzicii, de modelare a conștiințelor. Coordonatele sociale și educative ale creației muzicale se conjugă plenar cu nevoia acută de comunicare, de transmitere a unui mesaj prin mijloace specifice. Este însăși rațiunea de a fi a muzicii ca artă de atitudine.

Petre BRÂNCUȘI

(«SCÎNTEIA» - miercuri, 7 februarie 1973)

Melodia patriei

„Credința în valorile superioare ale spiritualității poporului român, certitudinea că prin revenirea la «melodia patriei» creația populară dobândește un timbru distinct în concertul popoarelor; studierea și reactualizarea datinilor și obiceiurilor străvechi puse în slujba unui ideal estetic; orientarea național-patriotică; demonstrarea muzicală a vechimii poporului român, a originii sale daco-latine, aducerea în actualitate a tradițiilor profesional-componistice românești, ca puncte

de sprijin pentru școala modernă de compoziție”. Citim câteva dintre temeiurile activității lui George Breazu, peste a cărui personalitate nu poate trece nici o referire la cunoașterea muzicii românești și a cărui statură de erudit este cu folos reconstituită de către muzicologul Petre Brâncuși în lucrarea recent apărută la Editura Muzicală: „George Breazu și istoria nescrisă a muzicii românești”. Rememorăm și redescoperim îndreptarul metodologic în cercetarea și culegerea științifică a cântecului popular, felul în care se poate demonstra existența „unui idiom muzical autentic românesc” de o deosebită vigoare în raport cu celelalte culturi muzicale naționale, unitar pe întreg teritoriul țării; tragem învățăminte din studiul înrudirii folclorului muzical românesc cu muzica veche (modurile diatonice antice, „cantus planus”) și cromatisme orientale; deslușim temeiurile etnice și sociale ale folclorului muzical cât și funcția sa psihologică.

Capitole bine definite sunt închinare eforturilor lui George Breazu de instituționalizare a muzicii românești în forme contemporane – de exemplu înființarea arhivei fonogramice, care l-a ajutat la clasificarea diferitelor genuri de muzică populară în raport cu funcția lor psihologică și socială dovedind astfel originalitatea gândirii științifice românești într-un timp în care alte metode, cum ar fi metoda de clasificare gramaticală a lui Béla Bartók – aveau întâietate. Sunt arătate căile educației muzicale propuse de acest mare profesor, dintre care amintim reforma radicală a învățământului muzical la toate nivelurile, înființarea de societăți corale, cărți de cântece pentru popor, biblioteci muzicale.

Același George Breazu dovedea și o arzătoare pasiune de critic muzical adânc implicat în realitățile prezentului său, sprijinea activitatea filarmonicii și operii din București, întemeia catedra de enciclopedie și pedagogia muzicii.

Iată de ce discernerea liniilor de forță ale gândirii și ale concepției lui Breazu ne par un pas important în cercetarea muzicologică românească, discernere datorită muncii științifice a lui Petre Brâncuși care prin selecția și ordonarea materialului cât și prin tratarea lui ne oferă nu numai un instrument de lucru, ci și o pasionantă întregire a „istoriei nescrise”.

Grete TARTLER
 («FLACĂRA» - 8 mai 1976)

PROLETARI DIN TOATE ȚĂRILE, UNIȚI-VĂ!

SĂPTĂMÎNA

CULTURALA A CAPITALII

SERIE NOUĂ, NR. 40 (877), VINERI 2 OCTOMBRIE 1987 — 8 PAGINI, 2 LEI

REVISTA CULTURALĂ A COMUNISMULUI ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE AL MUNICIPIULUI BUCUREȘTI



Prof. univ. dr. PETRE BRÂNCUȘI a fost alce membru al Consiliului de conducere al Societății Internaționale a Teatrelor Lirice

SĂPTĂMÎNA

CULTURALA A CAPITALII
revistă editată de Comitetul
pentru Cultură și Educație
Socialistă al Municipiului
București

Redactor șef:
EUGEN BARBU

Comitetul de redacție:
CRISTINA ANGELESCU,
RALUCA BUNGARZAN,
ILEANA LUCACIU
(secretar responsabil de redacție),
M. N. RUSU,
GHEORGHE FLOREA-STANGIU,
NARCIS ZĂRNESCU
Fotoreporter: CLEMENT PETER
Redacția: Str. Brezoianu 13-21
et. IV, cod 19785 București
tel. 13.73.81
Administrația: Editura „Știința”
Piața Școlilor 1, tel. 17.50.19

Cititorii din străinătate se pot abona
prin „ROMPRESFILATELLA” — sec-
torul export-import presă P.O. Box
12-201 tel. 16376 printr București
Calea Griviței nr. 64-68

TIPOGRAFIA
„I. P. INFORMAȚIA”



Elogiu muzicii naționale

Un studiu consistent dedică Petre Brâncuși personalității multilaterale a lui George Breazul (1887 - 1961). Figura marelui muzicolog român e privită în perspectiva dominantelor folclorului muzical (și literar) românesc: originalitatea și prin aceasta, universalitatea mesajului uman al creației noastre populare. Teoretician comparatist, istoriograf, pedagog, în fine, gânditor profund în materie de folcloristică, George Breazul este privit într-un mod pe care cercetarea l-a abordat mai rar: revelarea contribuției muzicologului prin „lectura” textelor sale. Sub această formă de o frumoasă modestie se ascunde în realitate o operă de amploare, condusă cu intuiție sigură și cu o nedezmințită pasiune.

Omagiindu-l în felul acesta pe George Breazul, cercetătorul aduce, implicit, un elogiu de substanță folclorului românesc, incomparabil ca bogăție de motive și variat ca gamă expresivă. Studiul pe care-l semnalăm este, în esență o pledoarie pentru conservarea și îmbogățirea folclorului românesc autentic. Cercetător al obârșiiilor muzicii noastre (muzica traco-dacilor), analist al muzicii din vremea sa, George Breazul a scrutat ca nimeni altul „sufletul muzical al poporului”. A afirmat, cu argumente devenite clasice pentru cercetarea muzicologică, specificul, tiparul structural-melodic inconfundabil al muzicii populare și culte românești. Are mari merite de organizator (a inițiat arhiva fonogramică) și de pedagog, de culegător etc.

Petre Brâncuși ne oferă imaginea lui George Breazul multilateral, pasionat pentru valorile perene ale artei românești, patriot de nobilă stirpe. Cartea pe care i-o închină, de o mare bogăție factologică și de o pătrundere exegetică remarcabilă, se numește George Breazul și istoria nescrisă a muzicii românești și a apărut la Editura Muzicală.

Ion LOTREANU
(«INFORMAȚIA BUCUREȘTIULUI»,
anul XXIII, nr. 7049 - miercuri, 12 mai 1976)

**Petre Brâncuși, George Breazul și Istoria nescrisă a muzicii
românești, Editura Muzicală, București, 1976, 465 p.**

În partea introductivă intitulată «Argument», autorul cărții arată foarte succint liniile directe ale activității profesorului, folcloristului și savantului de renume mondial, George Breazul.

Cartea este împărțită în trei mari capitole și o anexă.

La rândul său fiecare capitol are mai multe subcapitole în care autorul prezintă contribuția esențială pe care George Breazul a adus-o diferitelor laturi ale culturii muzicale europene în general și culturii muzicale românești, în special.

I. Imaginea valorică a folclorului

a) Relativ la muzica populară românească, p. 12—22.

Aici se arată pe larg problemele ce s-au dezbătut în jurul culegerii de folclor muzical, citând cunoscuta dispută dintre Gavriil Musicescu și Gh. Scheletti, autorul cântecului «Ce te legeni codrule», privitor la armonizarea cântecelor populare.

În continuare, autorul vorbește despre sesizarea făcută de George Breazul cu referire la folclorul muzical, care asemenea lui D. G. Kiriac, «întrezărise aspectele negative ale procesului de contaminare folclorică». De asemenea George Breazul enunțase conceptul de folclor comparat, asupra căruia nu stăruie, ci îl utilizează pentru a ajunge la concluzia de netăgăduit a originalității noastre populare.

Scrisul lui George Breazul definește acea trăsătură caracteristică a spiritualității românești ce demonstrează puterea de asimilare a elementelor străine fără a-și pierde propria identitate.

b) Arhiva fonogramică, p. 22—51.

În acest subcapitol, autorul cărții remarcă prezența lui George Breazul în muzicologia românească cu articolul «Pentru muzica populară» și primul studiu amplu intitulat «Culegerea cântecelor populare, o arhivă fonogramică în țara noastră». Lucrarea este semnalată pentru că, «este primul studiu temeinic apărut cu o asemenea problemă» și totodată pentru «amploarea și profunzimea considerațiilor». În continuare, se arată cadrul folcloristicii universale, cu realizările lui Carl Stumpf și ale elevului său Hornbostel, conducătorul

faimoasei Phonogramm-Archiv, de la care George Breazul «își însușește practica înregistrărilor cu fonograful ca audient al cursurilor lui Hornbostel».

Fiind de asemenea la curent cu activitatea de cercetare pe teren a Seminarului de sociologie condus de Dimitrie Gusti, George Breazul realizează în august 1928 înregistrările melodiilor populare din comuna Fundul Moldovei, județul Câmpulung.

În anul 1925 publică «Schița Arhivei fonogramice», care devine terenul unor noi direcții de cercetare științifică, de o amploare necunoscută în trecut. Se realizează, de asemenea, principiile teoretice ale lui Gavriil Musicescu expuse în revista *Astra*, privitoare la culegerea de folclor muzical, precum și activitatea de folclorist a lui D. G. Kiriac orientată asupra «laturii practice, de creație, de valorificare artistică a cântecului popular». Tot aici se arată activitatea folcloristică a lui Dimitrie Vulpian, Pompiliu Pârvescu, Tiberiu Brediceanu, Sabin V. Drăgoi etc. În 1928, datorită străduințelor cu timp și fără timp ale lui George Breazul, Arhiva fonogramică ia ființă. Apare totodată și broșura strict necesară scopului cultural și științific urmărit, intitulată: «Îndrumări pentru culegerea de folclor muzical cu ajutorul fonogramului».

În privința catalogării melodiilor, George Breazul, deși cunoștea catalogările lui Béla Bartók, Zoltan Kodály, Hans Mersmann și a lui Harold Batlow, el propune ca soluție un dublu catalog fișier: I. Catalog geografic, II. Catalog pe genuri.

Este arătat de asemenea rolul major pe care George Breazul l-a jucat în cercetarea de folclor muzical, «deschizând o perspectivă clară continuității ulterioare», fără a estompa meritele gândirii științifice ale lui Constantin Brăiloiu care, dacă nu s-ar fi iscat nefericitul conflict dintre ei, «contribuția lor în cadrul folcloristicii muzicale, ar fi progresat mult și rapid».

c) *Colindele ... întâmpinare critică*, p. 52—73.

Autorul scoate în relief contribuția de seamă pe care George Breazul o aduce culturii muzicale românești prin publicarea unor colecții de colinde culese și întocmite personal și a unor colecții publicate de Sabin Drăgoi (303 colinde), Constantin Brăiloiu (200 colinde populare), Gh. Cucu (218 colinde culese de la elevii Seminarului Nifon în perioada 1924-1927).

Concepția lui George Breazul privitor la creația folclorică religioasă este cu totul diferită de cea până la el. Pentru prima dată când în muzicologia românească se exprimă un punct de vedere care a fost perpetuat în cercetările ulterioare, conform căruia, «poporul nu acceptă ceea ce nu se potrivește firii și sensibilității sale».

În cercetările sale, George Breazul corelează principiile pedagogiei sociale și culturale cu ethosul particular al cântecului popular românesc. El analizează critic toate colecțiile de colinde apărute, arătând bogăția melodico-ritmică ce se degajă din aceste micro-creații de folclor religios. În continuare, autorul cărții insistă asupra considerațiilor de ordin științific pe care le face George Breazul în cartea sa, cu privire la bogăția ritmică și la posibilitatea unor «analogii în redarea grafică a colindelor cu scriere psaltică».

De asemenea, se insistă asupra aprecierilor făcute de către muzicienii vremii - români și străini - cu privire la publicarea cărții, precum și asupra concepției lui George Breazul privitor la raportul dintre sunet și cuvânt, arătând că în colinde, «prioritatea din raportul versiers revine viersului, melodiei cu ritmica ei particulară».

d) Temeiuri etnice și sociale ale folclorului muzical, p. 73—90.

În acest subcapitol, autorul cărții scoate și mai mult în evidență finețea analizei estetice a cântecului popular îmbinată cu rigoarea științifică, făcută cu deosebită competentă de George Breazul. Autorul arată că savantul român face comentariul estetic și istoric asupra unor domenii neexploatate, dovedind familiaritate cu universul spiritual al fenomenelor muzicale, «orânduite în patrimoniul de bunuri spirituale ale umanității ca o categorie deosebită de valori culturale. Arată de asemenea punctul de vedere al lui George Breazul privitor la substratul de viața sufletească al tuturor popoarelor pe care-l consideră «comun și sub dependența acelorași condiții de soartă și cultură», se arată apoi cum George Breazul tratează problematica folclorului muzical dintr-un alt unghi optic datorită deosebirilor pe care le face dintre «cântarea individuală și cea colectivă, abordarea variației regionale stilistice, definirea idiomului muzical etc». Se precizează, de asemenea, contribuția esențială a lui George Breazul asupra ritmicii muzicii populare românești, arătându-se cum în lucrările sale insistă asupra caracterelor specifice având în vedere, în primul rând, unitatea folclorului muzical românesc.

Ospețele, petrecerile, șezătorile, revenirea țăranilor de la lucru în sat, hăulitul prin livezi și dealuri, George Breazul le consideră «eminentemente sociale». O altă latură a cercetătorului George Breazul este preocuparea sa pentru legende și basmele populare pe care autorul cărții o expune cititorului cu o riguroasă considerație analitică.

e) *Funcția psihologică a cântecului popular, p. 91-108.*

Aici arată cum George Breazul bazat pe cuceririle muzicologilor Albert Ferder, Carl Stumpf, Curt Sachs etc. în domeniul creației folclorice, afirmă că atât melodiile oligocordice cât și unele moduri, «au caracter neutral sunt ambigue ori ambigene».

De asemenea, arată că realitatea folclorică raportată la teoria bunurilor culturale căzute este «deformată și schilodită întrucât muzica occidentală este clădită pe armonie, iar cântecul popular, pe melodie». Cunoscând clasificările făcute de Hugo Rieman, Curt Sachs, Werner Dachert, Cecil Schorp etc. în domeniul pentatoniei, George Breazul arată că, cvintete fa și si rămân neutralizate.

Se arată, de asemenea, cum George Breazul, studiind îndeaproape melodica muzicii populare românești, descoperă melodii cu pentatonica anhemitonice fa, sol, la. Preocupându-l natura și viața cântecului popular, George Breazul nu a pierdut din vedere perspectiva istorică a fenomenelor și producțiilor artistice populare, fiind considerat astfel, pe drept cuvânt, «întemeietorul etnomuzicologiei românești». El oferă pentru prima dată în muzicologia românească explicații științifice despre conceptul de sociologie muzicală. El arată, de asemenea, că elementele modale prezente în melodia populară pot fi socotite «fie ca ancestrale, străvechi, fie medievale, fie modificate sub influența practicilor tonale».

f) *Idei curente în cercetarea cântecului popular, p. 109-129.*

În partea introductivă a acestui subcapitol, autorul cărții analizează în mod amănunțit marea contribuție pe care muzicianul român a adus-o științei muzicii - al cărei întemeietor, la noi, a fost - precum și concepția sa cu privire la cea mai controversată problemă a timpului «gesunkenes Kulturgut» - teoria bunurilor culturale căzute.

În continuare se arată rezultatele descoperirilor lui George Breazul privind existența celor trei categorii de oligocordii în melodiile populare românești: bicordii, tricordii și tetracordii care pot fi hemitonice sau anhemitonice. Având în vedere în continuu perspectiva istorică a

proceselor și fenomenelor producțiilor artistice populare, autorul îl consideră pe George Breazu «întemeietorul etnomuzicologiei românești».

Descoperind natura sociologică a muzicii populare și culte românești, George Breazu este prezentat de către autor ca fiind primul muzician român care oferă «explicații științifice despre conceptul de sociologie muzicală».

II. Căile educației muzicale

a) *Critică, cultură, educație, p. 132-181.*

Autorul prezintă foarte succint concepția lui George Breazu privitor la educația muzicală a poporului, considerând-o ca «necesitate primordială a progresului social». Pentru el, spune autorul, «tânără generație, de la cea mai fragedă vârstă constituie subiect și obiect al artei». În continuare, se arată contribuția cercetătorului român cu privire la locul și rolul muzicii în viața socială și în sistemul celorlalte arte. Activitatea sa de critic de artă a fost vastă, cuprinzătoare și plină de foloase pentru afirmarea unor talente remarcabile ca: G. Folescu, N. Secăreanu, Petre Ștefănescu-Goangă etc.

El a surprins momentele de expansiune ale vieții muzicale românești, de creștere a prestigiului cultural al artei muzicale, ca și pe cele de criză și de involuție. Interpreți ca Dinu Lipatti, Constantin Silvestri, Ionel Perlea, George Enescu, precum și viața muzicală a capitalei în general, au determinat pe critic să ia atitudine fermă în promovarea artei interpretative românești orientând creația cultă sau populată spre un înalt crez artistic. El abordează creația românească muzicală a vremii sale prin prisma educației, dar nu o separă de caracterul inedit al modalităților artistice, timbrul specific și glasul particular al valorilor naționale. O altă idee scoasă în relief de către autor din critica lui George Breazu este ideea patriotică care ocupă un loc de seamă în creația compozitorilor români și stă la temelia expresivității particulare a muzicii românești. «Muzica noastră din trecut (scrie autorul) exprimă plener setea de libertate a poporului, dârzenia și eroismul, noblețea sufletească a acestuia».

Stăpânind cu autoritate realitățile muzicale din țara noastră, George Breazu propune măsuri de regenerare a întregii vieți muzicale românești. Inițiază audiții muzicale care aveau drept scop «educarea sistematică a poporului, pentru a-l introduce, în tainele frumoasei arte a sonurilor».

O importantă latură a activității lui George Breazul scoasă în relief de către autorul cărții este inițierea unui amplu ciclu de prelegeri despre marile perioade ale istoriei muzicii, forme și stiluri orânduite în cartea sa. Poziția sa fermă a fost și în privința învățământului unde muzica era privită ca, «o disciplină tehnică», iar principiile de învățare ale ei «nu aveau la temelie nici capodoperele artei universale și nici instinctul muzical și modelul de exprimare oferit de popor».

Trasează de asemenea idei înnoitoare privind planul de învățământ pentru grădinițele de copii, desprinzând materialul muzical din lumea artistică a copilului, din cântecul de leagăn, din jocurile muzicale ale celor mici etc. Participând la Congresul Internațional de Educație Muzicală de la Praga, împreună cu corul de fete de la Azilul Elena Doamna, minuțios pregătite de profesoara Leon Margareta, care avea în repertoriul acestuia, o doină, o baladă, o colindă, o horă, și un alunel oltenesc, George Breazul reușește prin comunicarea prezentată să demonstreze străinilor că «măsura tactul și combinațiile metrice ale cântecelor sunt specifice creației folclorice românești».

b) Școala și virtuțile ei social-educative, p. 182-234.

Încă de la început autorul cărții precizează vocația de profesor a lui George Breazul precum și permanenta sa preocupare pentru învățământul muzical românesc. Dispunând de serioasele documente privitoare la învățământul muzical românesc de-a lungul veacurilor, precum și alte documente de epocă, George Breazul contribuie din plin la punerea în valoare a acestora și aduce un serios aport muzicii universale prin publicarea monumentalei sale lucrări *Patrium Carmen*. Comentează, de asemenea, înființarea unei școli muzicale instrumentale la București care a fost determinată de cerințele epocii și de entuziasmul unor patrioți înflăcărați, în frunte cu Alexandru Flechtenmacher. În continuare este prezentat pe larg punctul de vedere al lui George Breazul privitor la predarea muzicii în școlile de toate gradele, locul creației folclorice în învățământul secundar și universitar precum și atitudinea sa față de avântul creației muzicii bizantine - psaltice în Țările Române de-a lungul veacurilor.

c) Catedra de enciclopedia și pedagogia muzicii, p. 235—253.

În partea introductivă autorul cărții arată nenumăratele eforturi depuse de George Breazul în conceperea profilului catedrei de enciclopedia și pedagogia muzicii precum și primul curs predat de către savant

în anul școlar 1928. Se arată, de asemenea, concepția lui George Breazul cu privire la raportul estetic dintre obiect și subiect, la noțiunea de cunoaștere în muzică precum și la rolul deosebit ce revine audiției muzicale în învățământ.

Se arată, de asemenea, contribuțiile noi, inedite, pe care le aduce George Breazul în lărgirea conceptului despre originea muzicii, în clarificarea străvechilor straturi ale culturii noastre muzicale, în definirea scărilor prepentatonice precum și depistarea primelor manifestări muzicale ale copilului.

Prelegerile din anul școlar 1934 - 1935 sunt analizate amănunțit de către autor scoțându-se la iveală contribuția lui George Breazul pe care o aduce la stabilirea coordonatelor învățământului muzical românesc precum și rolul și locul muzicii în ansamblul celorlalte discipline. Se arată de asemenea rolul și importanța catedrei de enciclopedia și pedagogia muzicii pentru studenții conservatoarelor.

III. Istoric erudit

a) *Muzica Traco-dacilor*, p. 256-272.

În acest subcapitol autorul reliefează pregnant concepția lui George Breazul privitor la originalitatea și durabilitatea culturii noastre muzicale arătând meritul pe care l-a avut savantul român în înlăturarea teoriei așa-numitelor «bunuri culturale căzute», după care, «spiritul poporului s-ar hrăni din disprețuitele firimituri căzute de la masa celor bogați spirituali ai clasei suprapuse». Comentând planul calendaristic al cursului de istorie a muzicii românești pentru anul universitar 1958-1959, ținut de George Breazul la Conservatorul de Muzică din București, autorul cărții prezintă concepția superioară și rolul determinant pe care l-a avut savantul în definirea contribuției poporului nostru și a strămoșilor lui la apariția și cristalizarea unui limbaj muzical original. În continuare este expusă concepția lui George Breazul cu privire la legătura intrinsecă a muzicii noastre populare cu structura tehnică a muzicii străvechi a tracilor. El arată că potrivit serioaselor și ineditelor cercetări ale lui George Breazul, «originea tracică a sistemului muzical stă la temelia folclorului românesc».

b) *Premise ale etnogenezei. Muzica cultică la Proto-Români*, p. 273 - 292.

Citând opiniile istoricilor și muzicologilor de renume mondial privitor la etnogeneza muzicii românești, autorul cărții scoate în relief concepția lui George Breazul care ulterior s-a impus în muzi-

cologie, potrivit căreia viața muzicală a romanilor cuceritori nu era atât de originală și de puternică încât să impresioneze populația tracică. Autorul comentează destul de succint contribuția lui George Breazu la stabilirea legăturii intrinsece a creației populare românești cu melodia veche sinagogală și cea ebraică contemporană.

Se reliefează de asemenea contribuția slavonă la formarea și dezvoltarea lexicului muzical românesc, precum și contradicțiile existente între muzica bisericească română și cea populară mai ales cu privire la ritm.

c) *Patrium Carmen - Date istorice și culturale*, p. 293 - 311.

În partea de la început autorul cărții precizează motivele istorice care l-au determinat pe George Breazu să dea cărții sale numele de Patrium-Carmen. În continuare sunt expuse pe larg cercetările savantului român cu privire la prezența muzicii vocale și instrumentale în cult precum și a meterhanelei turcești pe teritoriul românesc. O altă latură a activității lui George Breazu prezentată de către autor este aceea a preocupării sale pentru muzica gregoriană, muzica bisericească-psaltică și pentru armonizarea modală a melodiilor populației prezente în tabulaturile de epocă mai importante.

d) *Dimitrie Cantemir*, p. 312—319.

În acest subcapitol autorul cărții precizează contribuțiile lui George Breazu aduse culturii muzicale românești prin comentarea științifică a valoroaselor lucrări ale lui Dimitrie Cantemir, care datorită vastei sale activități depuse ca istoric, filozof, scriitor, etnograf și muzician, a fost declarat membru al Academiei din Berlin. În Cursul de istorie a muzicii românești, George Breazu vorbește despre aportul cărturarului român cu privire la teoria și practica muzicii turcești precum și despre rolul său covârșitor în muzica clasică turcească. Cunoscând scrierile elinilor, latinilor, perso-arabilor, ale autorilor mai noi germani, francezi, italieni, turci etc., George Breazu a pătruns în tainele muzicii orientale și prin intermediul actului interpretativ și pedagogic și a susținut superioritatea artei sonore turcești.

e) *Alte aspecte ale culturii muzicale din secolul al XVIII-lea*, p. 320 - 331.

Citând din importantele sale lucrări care cuprind viața muzicală a Principatelor române din secolul al XVIII-lea, autorul cărții arată bogatele informații muzicale pe care le-a adus George

Brezul culturii românești prin scrierile sale de notorietate ce au trecut cu repeziciune granițele țării. Astfel, se răstoarnă ideea greșită care domina cercetările muzicologice românești, cum că, savantul român «s-a ocupat sporadic de muzica transilvăneană, de complexul factorilor interni și externi, de raporturile dintre centrele culturale din Transilvania cu celelalte provincii românești». Cercetarea atentă și minuțioasă făcută de către autorul cărții scrierilor lui George Breazu publicate în revista «Acțiunea» în 1942, a făcut să fie înlăturată această părere greșită ce persista în muzicologia românească de multă vreme. În continuare, se arată contribuția savantului român cu privire la pătrunderea influențelor muzicii europene pe teritoriul țării noastre. De asemenea este prezentată contribuția lui George Breazu la întregirea culturii românești prin realizarea celei dintâi sistematizări, «cu privire la pătrunderea influențelor muzicii europene pe teritoriul patriei noastre».

f) Un secol de prefaceri, p. 332-400.

Și aici ca și în celelalte capitole, autorul cărții scoate în relief aportul considerabil pe care l-a adus George Breazu muzicologiei românești prin comentarii valoroase asupra operelor originale și de certă valoare artistică care aparțin compozitorilor din prima fază a dezvoltării muzicii corale și simfonice. Nu-i scapă cercetătorului român nici activitatea creatoare a vestiților psaltichiști Macarie și Anton Pann, precum nici rolul de seamă pe care l-au avut în răspândirea «noii sisteme în Țările române, și «românirea cântărilor» acte culturale înfăptuite cu mult sacrificiu moral și material și un deosebit zel patriotic. În continuare, se arată pe larg activitatea muzicologică a lui George Breazu privind compozitorii autohtoni și creația lor care au contribuit la încheierea unei bogate literaturi muzicale corale românești și a unui repertoriu liturgic autohton împrumutat fiind atunci din literatura corală rusă și italiană.

Între aceștia pot fi enumerați: Gavriil Musicescu, Gheorghe și Eusebie Mandicevschi, Iacob Mureșianu, Ciprian Porumbescu, Gheorghe Dima, Ion Vidu, Timotei Popovici etc.

În încheierea subcapitolului, autorul arată orizontul larg al cercetărilor lui George Breazu care, «descifrase preocupări timpurii în toate genurile muzicale autohtone din secolul trecut».

g) *Istoric al epocii sale*, p. 400 - 449.

În acest ultim subcapitol al cărţii, autorul îl prezintă pe George Breazul ca, fiind o personalitate ce deschide, «un câmp nou în ştiinţa istorică românească». În continuare se arată contribuţia pe care a adus-o savantul român atât muzicologiei româneşti cât şi celei universale prin comentarii extrem de valoroase ale creaţiei compozitorilor români şi străini.

Perioada creaţiei româneşti dintre cele două războaie mondiale a fost urmărită cu viu interes de către George Breazul şi cu autoritatea-i recunoscută în ţară şi străinătate încurajează creatorii autentici care-şi găsesc sursa de inspiraţie în folclorul muzical şi are rezerve faţa de cei care neglijează această comoară de mare preţ a fiecărui popor. Duce de asemenea o luptă susţinută pentru înfiinţarea operei române unde se vor auzi marile capodopere ale lui Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Wagner, Debussy, Musorgski etc. Perioada de după cel de al doilea război mondial este amplu comentată în revistele de specialitate, fiind puşi în atenţia lumii muzicale compozitori autentici ca: M. Jora, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu etc., care prin creaţia lor corală, simfonică şi vocal-sinfonică au făcut să se afirme pe plan internaţional şcoala naţională de compoziţie.

În partea Anexă (p. 452 - 465) - autorul cărţii dă o listă a cărţilor existente în biblioteca «George Breazul» cărţi care prezintă un deosebit interes pentru oamenii de cultură români şi străini.

Prin cartea „George Breazul şi istoria nescrisă a muzicii româneşti”, scrisă de către muzicologul Petre Brâncuşi şi publicată de Editura muzicală, se aduce o contribuţie foarte valoroasă muzicologiei româneşti şi străine, punându-se în faţa lumii muzicale valoarea de necontestat a comentariilor pline de vervă artistică, sobrietate ştiinţifică şi profund patriotism ale profesorului român de renume mondial George Breazul.

Timp de aproape o jumătate de secol, George Breazul a slujit muzica românească, ca profesor, dirijor, folclorist şi muzicolog, pregătind muzicieni, culegând folclor muzical şi încurajând talente autentice care abia se afirmau şi care vor juca un mare rol în şcoala românească de compoziţie.

Diac. Prof. Marin VELEA
 («GLASUL BISERICII» - 7-9 iulie-septembrie 1977)

Joi, 4 noiembrie 1969

Programul II, ora 14³⁰ - 14⁵⁹

**Lexiconul compozitorilor români. Litera E
George Enescu (I)**

Prezintă muzicologul Petre Brâncuși

Apariția lui George Enescu în istoria culturii noastre muzicale se produce într-un moment de răscruce. Compozitorii înaintași, pornind de la elementele fundamentale cântecului popular, puseseră bazele școlii naționale de compoziție, mai cu seamă în genurile muzicii corale și liedului. Enescu, intuind ca nimeni altul resursele expresive ale folclorului, amplifică principiile de creație ale precursorilor în Poema română și în cele două Rapsodii, dând la iveală pagini de o uimitoare prospețime și vitalitate. Despre Poema Română scrisă în 1897 și interpretată un an mai târziu în primă audiție în capitala Franței, Enescu spunea: „Aveam 15 ani și jumătate când am compus-o. Încercasem să pun în această mică suită simfonică câteva impresii și amintiri din copilărie, transpuse sau, dacă preferați, stilizate. Era o evocare foarte îndepărtată, un mijloc pentru mine, care îmi părăsisem țara de baștină de opt ani - de a reînvia câteva imagini care îmi fuseseră familiare”. Poema este prima lucrare enesciană în care compozitorul izbuteste să armonizeze elementele stilistice naționale cu structurile de proveniență clasică. Procesul acesta este adâncit în cele două Rapsodii române hrănite din solul fertil al muzicii populare. Prelucrarea rapsodică a folclorului vădește interferențele și filiația cu creația înaintașilor dar și marele salt săvârșit de Enescu în selectarea și dezvoltarea materiei sonore de proveniență folclorică. Ascultând aceste geniale pagini enesciene, unice în literatura noastră muzicală, nu putem să nu relevăm considerațiile marelui nostru compozitor cu privire la valorile nepieritoare ale folclorului românesc despre care spunea: „nu numai că este sublim, te face să înțelegi totul. E mai savant decât toată muzica așa-zisă savantă, și asta într-un fel cu totul inconștient, e mai melodic decât orice melodie, dar asta fără să vrea, e duios, ironic, vesel, grav...” sau: „Țăranul

român poartă muzica în el. Ea este tovarășa lui în singurătatea munților și câmpiilor; ea îi liniștește spaimile, îl ajută să-și spună dorul, nostalgia inexprimabilă care îi umple sufletul”.

Desigur, în Rapsodii Enescu apelează la aceeași sursă folclorică la care apelaseră și compozitorii înaintași, la melodiile de proveniență orășenească, cu ritmul lor măsurat și suportul armonic tonal. Păstrează legătura cu tradiția și prin faptul că în Rapsodia a II-a valorifică o veche melodie pe care Gheorghe Dima o utilizase în cunoscuta baladă „Mama lui Ștefan cel Mare” și care cunoscuse o largă circulație în momentele de avânt patriotic din secolul trecut. Sinteza realizată de Enescu este vizibilă în concepția simfonică evoluată care îl călăuzește, în amplele și ingenioasele tratări orchestrale și timbrale la care este supus materialul folcloric, integrat organic discursului simfonic.

(Exemplu: Rapsodia a II-a)

Etapa aceasta reprezintă sinteza trecutului, dar și puntea de legătură cu viitorul când în concepția compozitorului se produce fuziunea deplină între conceptul simfonic național și cel universal. O primă tentativă în acest sens ne este oferită în Suita I pentru orchestră în Do major, op. 9 cu acel genial Preludiu la unison caracterizat astfel de Zeno Vancea: „Idea și curajul realizării unei părți întregi dintr-o lucrare simfonică, exprimând conținutul ei doar cu ajutorul unei singure voci, renunțând la toate mijloacele armonice, polifonice și de orchestrație, nu o putea avea decât un compozitor capabil să înțeleagă valoarea cântecului nostru popular de structură universală. Întregul Preludiu, cu toată amploarea sa, se reduce astfel la o linie melodică, care, prin lărgimea suflului ei, reprezintă un caz unic în toată literatura muzicală universală. Exprimarea melodică a cântecului popular a fost ridicată la rangul de principiu simfonic - cu totul remarcabilă fiind măiestria cu care Enescu a construit arcul larg al melodiei din câteva celule generatoare”.

(Exemplu: Preludiu la unison)

Lumea de idei a Suitei, cu acel final dezlănțuit, prevestește deja apariția primei Simfonii enesciene, scrisă în anul 1905 și prezentată în primă audiție de Eduard Colonne la Paris, în ianuarie 1906. Concepută în trei părți, lucrarea se impune prin fluiditatea discursului simfonic, prin pregnanța temelor folosite, prin logica

arhitecturii, varietatea procedeeelor polifonice și instrumentale. Suflul dinamic și exuberant al tematicii a determinat pe unii comentatori să denumească lucrarea „eroica enesciană”, denumire pe deplin motivată dacă avem în vedere modul în care sunt concepute părțile extreme ale Simfoniei. Partea a doua a Simfoniei, poate una dintre cele mai lirice pagini enesciene, reține atenția prin suflul poetic intens pe care îl degajă, prin profunzimea de idei și originalitatea procedeeelor utilizate.

(exemplificare: începutul părții a II-a)

La jumătatea celui de al doilea deceniu al secolului nostru Enescu elaborează cea de a doua Simfonie despre care spunea: „De două ori în viața mea m-am lipsit de pian. Neavând instrument am compus aproape toată Simfonia a II-a la masă. Mi-am impus un efort teribil și mi-am jurat să nu-l mai reîncep niciodată, căci această lucrare nu m-a satisfăcut deplin!” Acesta să fie oare motivul principal care l-a determinat pe Enescu să închidă definitiv paginile Simfoniei? Căci este știut, compozitorul nu a mai îngăduit reluarea lucrării în concerte publice. Nu este exclus ca această hotărâre să fi fost determinată de acea lipsă de unitate stilistică resimțită în unele din paginile Simfoniei. Abia după moartea compozitorului, Simfonia a fost repusă în circulație într-o interpretare demnă de relevat. Simfonia a II-a lasă impresia unui flux neîntrerupt, materialul tematic este continuu supus unor ingenioase prelucrări, sunt frecvent folosite procedeele variaționale și modulațiile neașteptate, principiul critic se impune ca element semnificativ al discursului muzical.

Scrisă după fructuoasa experiență dobândită în timpul compunerii Dixtuorului, la temelia căruia stă inspirația folclorică integrată marelui discurs cameral, Simfonia a II-a este plăsmuită într-un moment de aspră încercare pentru omenire, asupra căreia se abate greaua primejdie a războiului. Receptiv la frământările umane, Enescu înalță în finalul lucrării un cântec de slavă omenirii, crede nestrămutat în triumful binelui și adevărului.

După compunerea Suitei a II-a pentru orchestră, Enescu atrage atenția lumii muzicale cu cea de a III-a Simfonie, terminată în anul 1918, una dintre cele mai importante lucrări ale maestrului și ale întregii noastre literaturi muzicale. Viziunea enesciană apare

considerabil îmbogățită, stilul său componistic este matur. În adevăratul înțeles al cuvântului, mijloacele de expresie sunt dintre cele mai rafinate și moderne căci, este știut, Enescu niciodată nu a ignorat marile experiențe ce se desfășurau în câmpul componistic european. Profilul stilistic al simfoniei enesciene se revarsă asupra tuturor componentelor discursului muzical: unitatea tematică, principiul ciclic, utilizarea formulelor ritmice libere, asimetria, accentuarea polifonismului, folosirea intensă a eterofoniei, tratarea liberă a formelor clasice din care izvorăsc acele sinteze arhitectonice specific enesciene. Demn de relevat este faptul că, începând cu aceasta etapă, Enescu pune în lumină, cu o forță de generalizare unică, procedeele simfonizării totale a elementelor stilistice de obârșie populară. Simfonia a III-a pentru orchestră, orgă, pian și cor a fost primită elogios de cercurile muzicale din țară și de peste hotare. După prima audiție ce a avut loc în capitala Franței în 1921, cronicile pariziene remarcă: „Cea de a treia Simfonie a lui Enescu este o operă considerabilă, atât de imensă încât șovăi să exprim o judecată ce poate fi temerară, după o singură audiție. Ideile sunt pline de lirism, de măreție și căldură, stilul este nobil și convingător” sau: „Se află în Simfonia a III-a o clocotire genială, o abundență de muzică, o forță, o grandoare, o poezie, o gingășie și o expresie care încântă”. În această monumentală lucrare se impune cu deosebire principiul ciclic ca factor unificator al întregului discurs muzical al fluxului melodic care apare continuu transformat. Referindu-se la limbajul armonic și polifonic enescian, ajuns în această etapă de maturitate, Emanoil Ciomac preciza în revista „Muzica” nr. 5-6 din 1921: „Pefeând nesfârșitele combinațiuni polifonice căutării de acorduri noi, armoniile lui Enescu, fără îndoială foarte îndrăznețe, uneori aspre sau acide, tind desigur să inaugureze un nou limbaj armonic. Ele sunt de cele mai multe ori rezultatul mersului liber al diferitelor părți de contrapunct ce se combină, se împletesc sub fantezia cea mai capricioasă a compozitorului”.

(exemplificare: fragment din Simfonia a III-a - prima parte)

După o perioadă de aproape 20 de ani de intensă activitate creatoare și interpretativă, Enescu reia genul simfonic scriind Suita a III-a „Săteasca” pentru orchestră, o retrospectivă a anilor copilăriei. Tablourile acestei Suite programatice sunt sugestiv intitulate:

Reînnoire câmpenească, Ștregari zburdând în aer liber, Casa veche a copilăriei în asfințit, Păstor, Păsări călătoare și corbi, Clopote de seară, Pârâul sub lună și Dansuri țărănești. Lucrarea se deosebește fundamental de suitele anterioare scrise pentru orchestră simfonică. Această suită încorporează întreaga experiență de creație a muzicianului, este fructul căutărilor sale care se îndreptau spre zonele stilistice cele mai complexe și savante, eliberate de influențele prezente în lucrările similare anterioare. Succesiunea de imagini trezește asociații dintre cele mai nobile care apar talmăcite într-o luxuriantă fantazie orchestrală. Iată, de exemplu, câtă vibrație și bogăție de nuanțe remarcă academicianul Mihail Jora în cea de a treia parte a Suitei Casa veche a copilăriei în asfințit, Păstor, Păsări călătoare și corbi, Clopote de seară: „Partea a treia, în care cu adevărat revin aducerile aminte ale casei părintești, ale visării din pridvor cu ochii la cer, urmărind trecerea cocorilor în amurg de seară, te mișcă și te zguduie cel mai mult. E un crâmpei de viață, pe care muzica nicidecum n-a știut s-o zugrăvească cu atât simțire, cu atâta înțelegere, cu atâta nooutate de nuanță sonoră”.

(exemplu: partea a III-a a Suitei)

Către sfârșitul vieții, cu o uimitoare prospețime, Enescu revine la preocupările sale din prima perioadă de creație. În legătură cu aceasta, nu se poate să nu ne amintim ideile care îl preocupau: „Viața oricărui om - spunea Enescu - este ca o coardă care împinsă, oscilează și revine încet la poziția simplă și dreaptă din care a plecat. Eu revin de unde am luat-o; faptul că acei care au prezidat primii mei pași au dispărut, asta mă îndurerează, dar nu mă înstrăinează de locul meu natal, unde vreau să mă întorc o dată și o dată, pentru odihna cea mare”. Uvertura de concert scrisă în anul 1948 este o continuare a sintezelor de creație îndeplinite o dată cu apariția Sonatei a III-a pentru pian și vioară „în caracter popular românesc”. Marele nostru muzician se identifică cu esența muzicii populare pe care o transfigurează cu o scilpitoare vigoare și originalitate.

(exemplificare: Uvertura de concert).

Poema Română, Rapsodiile și Uvertura de concert, sunt unite prin acel arc de legătură care pune în lumină spiritualitatea nobilă a tradițiilor populare și relevă noul dinamism al școlii componistice românești, dimensiunile creației din zilele noastre.

Joi, 11 noiembrie 1969

Programul II, ora 14³⁰ - 14⁵⁹

Lexiconul compozitorilor români. Litera E **GEORGE ENESCU - Emisiunea a II-a**

Prezintă muzicologul Petre Brâncuși

Creația de muzică de cameră a lui George Enescu reprezintă unul dintre domeniile cele mai pasionante ale cercetătorului din zilele noastre. Tema este atât de vastă, încât timpul afectat acestei emisiuni nu ne îngăduie decât o succintă relevare a câtorva dintre lucrările enesciene fundamentale ale genului.

Primele lucrări de muzică de cameră se află sub influența marilor genii componistice ale secolului al XIX-lea. Căci este știut, după compunerea celei de a doua „Sonate pentru pian și vioară”, Enescu spunea în amintirile sale:

„Începând de la această sonată, deveneam eu însumi. Până atunci tatonam...”

Etapa tatonărilor o regăsim, de exemplu, în Sonata pentru pian și vioară nr. 1, în Re major” compusă în anul 1897 anul apariției „Poemei române” în al cărei limbaj se întrezăresc deja unele particularități ale evoluției compozitorului. Doi ani mai târziu Enescu compune cea de a doua „Sonată pentru pian și vioară în fa minor”, lucrare de o elevată și nobilă inspirație. Recunoaștem în această lucrare lirismul caracteristic enescian, revărsarea melodică ce se desfășoară liber, construcția impecabilă a întregului străbătut de o temă de bază expusă de vioară și pian».

(Exemplul din prima parte - începutul)

Următoarea lucrare de proporții destinată ansamblului instrumental de cameră este „Octetul în Do major opus 7”, una dintre cele mai impunătoare pagini enesciene atât ca proporții cât și în privința densității emoționale. Concepția care a stat la baza edificiului, marele efort creator sunt astfel explicate de compozitor: „Eram preocupat de o problemă de construcție voind să scriu acest «Octet» în patru mișcări înlănțuite, respectând însă autonomia fiecăreia în așa fel încât

ansamblul să formeze o singură mare mișcare de sonată, extrem de lărgită. Totul dura 40 de minute. Mă trudeam să fac să rămână în picioare o piesă muzicală articulată în patru segmente de o asemenea lungime, încât fiecare dintre ele risca în orice moment să se rupă. Un inginer lansând pe un fluviu primul său pod suspendat nu ar fi încercat o spaimă mai mare decât am simțit eu înnegrind hârtia cu portative. Dar căutarea aceasta a unei structuri atât de complexe era pasionantă. În unele momente - continuă Enescu - aveam impresia de a fi un miner care forează galeria sa, totdeauna gata să se prăbușească”.

Enescu preia procedeul reluării ciclice a ideilor tematice din muzica franceză pe care însă îl extinde asupra întregii arhitecturi muzicale. Pentru prima dată asistăm la apariția unei lucrări de monumentală respirație ale cărei părți sunt organic legate între ele, unite într-o mare formă de sonată, în care prima parte deține rolul de expoziție, părțile de mijloc constituie dezvoltarea, iar finalul reprezintă repriza întregului material. În această lucrare se impune cu evidență generozitatea melodică specific enesciană și ampla construcție polifonică - elemente definitorii ale stilului său componistic.

(Exemplificare - începutul)

De proporții monumentale este și „Dixtonul în Re major” compus în anul 1906, fiind considerat, încă de la prima sa audiție pariziană, o superbă simfonie în Re. În cele trei părți ale lucrării este amplificat un material tematic de proveniență folclorică, conceput fie în spiritul melodiei doinite, fie în spiritul ritmului de joc popular.

Cele șapte lieduri pe versurile poetului francez Clément Marot - reprezentant de seamă al Renașterii - redau spiritul epocii într-un limbaj de o fină și delicată muzicalitate. Ele definesc unele dintre Caracteristicile stilului vocal enescian care va dobândi deplina strălucire în opera sa și în poemul vocal simfonic „Vox Maris”. (Vocea Mării).

După apariția „Cvartetului pentru pian și coarde opus 16” și a „Trio-ului pentru vioară, violoncel și pian”, Enescu dă la iveală „Cvartetul în mi bemol major pentru instrumente de coarde” în care ideile muzicale sunt deseori străbătute de intonații populare iar armonia, polifonia și instrumentația dobândesc amploare orchestrală. Urmează prima „Sonată pentru pian” în care compozitorul apelează constant, mai cu seamă în prima parte, la secunda și cvarta mărită, intervale caracteristice și altor lucrări enesciene. Întâlnim

aici o atmosferă interiorizată precum și unele dintre cele mai ingenioase procedee de transfigurare a materiei sonore de proveniență folclorică.

Etapă aceasta de esențializare a elementelor de limbaj, de totală contopire cu spiritualitatea producțiilor populare culminează în „Sonata a III-a pentru pian și vioară” care sugestiv poartă indicația „în caracter popular românesc”. În legătură cu această capodoperă a muzicii românești de cameră, Enescu preciza: „În ultima mea sonată pentru vioară întrevăd o dezvoltare posibilă pentru viitor: a cânta în caracter popular, fără aservire la matrice”. Și, mai departe: „Nu întrebuițez cuvântul stil pentru că el arată ceva făcut, în timp ce cuvântul caracter exprimă ceva existent, dat de la început”.

Enescu, ajuns în plinătatea forțelor componistice, își făurise un stil absolut personal și original, capabil să exprime un conținut adânc și cuprinzător. Acest stil se revarsă în „Sonata a III-a pentru pian și vioară” asupra melodiei, ritmului, armoniei, polifoniei și arhitecturii. Formele tradiționale sunt îmbogățite prin desfășurarea melodică cu caracter improvizatoric, ceea ce conferă muzicii o cursivitate apropiată de structura intimă a cântecului popular. Întâlnim aici formule intonaționale ce poartă indicații de sferturi și trei sferturi de ton, preluate din practica violonistică lăutărească, alte formule imită acompaniamentul instrumentelor populare. Pe plan armonic apar momente de imprecizie tonală, formulele de acompaniament sugerează efectele țambalului sau cobzei, practici întâlnite de asemenea în arta lăutarilor. În cunoscutul studiu dedicat acestei monumentale lucrări, Tudor Ciorțea relevă, pe drept cuvânt, că ceea ce răsare pe prim plan, la o studiere mai atentă a „Sonatei a III-a pentru pian și vioară” de George Enescu, este unitatea stilului ei. Nici o notă, nici o frază sau vreun pasaj nu ies din albia adâncită de compozitor, pe drumurile căreia răsună când voios, când cu tristețe, frumusețile melosului românesc. Această aderență totală din arta populară crește și se rotunjește, aici, în cel mai frumos dar pe care George Enescu îl întoarce înmiit virtuților de obârșie care l-au zămislit”.

(Exemplificarea)

Un interval de 37 de ani desparte prima sonată pentru violoncel și pian de cea de a doua lucrare concepută pentru aceste două instrumente. Drumul imens străbătut de compozitor, evoluția spre per-

fecțiune sunt resimțite cu evidență în structura muzicală a lucrării, în derivările tematice cu profil distinct, în acel flux continuu al discursului care, în final, îmbracă forme apropiate de sursele folclorice.

(Finalul sonatei)

În moștenirea enesciană, un loc aparte îl ocupă suita „Impresii din copilărie”, lucrare cu caracter autobiografic care dezvăluie cele mai intime gânduri și sentimente ale compozitorului. Figura lăutarului este sugerată de vioara solistă care deapănă fie ritmul potolit al doinei, fie pe cel mișcat, de joc.

(Exemplu)

Următoarea mișcare este intitulată „Bătrânul cerșetor”; aici Enescu se dovedește un subtil mânuitor al celor două instrumente, rolul principal în redarea imaginii revenind pianului, în timp ce vioara subliniază cadrul acțiunii.

(Exemplificare)

„Pârâul din fundul grădinii” - în forma unui lied într-o singură, parte este una dintre cele mai delicate pagini enesciene. Despre acest pârâu al aducerilor aminte, Enescu spunea: „Îl văd și acum: Un fir subțire de apă care susură încetișor în fundul grădinii noastre, și care uneori, se lărgea într-o băltoacă lucitoare”.

Bogate în sugestii sunt și următoarele pagini intitulate „Pasărea din colivie și cucul din perete”, „Cântec de leagăn”, „Greerul”, „Lumina străbătând prin fereastră”, „Furtuna afară în noapte” și „Răsărit de soare” în care compozitorul dezvăluie întreaga măsură a talentului său în tratarea ansamblului pian-vioară, în creșterea dinamică a expresivității emoționale.

„Cvartetul nr. 2 în re minor” terminat în mai 1944, prezintă o semnificație sparte. Primele două părți sunt străbătute de imagini dureroase, de acea atmosferă apăsătoare care stăruie în memoria muzicianului patriot căruia nu i-au fost niciodată indiferente momentele grele prin care a trecut poporul nostru. Ultima parte reprezintă o explozie de lumină, este dominată de sentimentul încrederii nestrămutate în triumful binelui. Categorie, aici Enescu a avut și acea viziune dialectică asupra vieții, el a întrezărit evenimentul de istorică însemnătate din viața poporului nostru, ziua eliberării.

Către sfârșitul vieții, scrie „Cvartetul de coarde nr. 2, în Sol major” alcătuit din patru părți construite în forma liberă de sonată,

temă dublă cu variațiuni, lied și rondo-sonată. Lucrarea, reprezentativă pentru ultima perioadă de creație, revarsă cu generozitate o lume sonoră încărcată de multiple semnificații. Punctul culminant al creației enesciene îl reprezintă „Simfonia de cameră pentru 12 instrumente soliste” care concentrează întreaga experiență a creatorului. Aici sunt evidente particularități de limbaj și arhitectură unice în literatura noastră muzicală. Cele patru părți ale lucrării cu o tematică intens cromatizată, reprezintă, în realitate, o singură mișcare de sonată clădită pe trei teme fundamentale, reluate sub diferite înfățișări.

Armonia și polifonia sunt mult lărgite în comparație cu lucrările anterioare și se impune cu evidență principiul unității în varietate, dominantă a gândirii muzicale enesciene din ultima perioadă de creație. Aici sfârșește drumul lung străbătut de Enescu, despre care spunea: „Această poveste începe acolo, departe, pe plaiurile moldovene și se sfârșește aici, în inima Parisului. Pentru a merge din satul meu natal la marele oraș în care îmi închei drumul, am luat o cale plină de praf, străjuită de arbori care se duc, se duc la infinit. A fost lungă această cale, desigur. Cât de scurtă mi s-a părut!”

Vineri, 24 decembrie 1970

Programul II, ora 20⁰⁰ - 21⁵⁵

O sută de ani de la premiera unei capodopere: „Aida” de Giuseppe Verdi

Prezintă muzicologul **Petre Brâncuși**

Cu o sută de ani în urmă, Verdi concepea una din capodoperele teatrului liric, opera „Aida”. Istoria acestui gen consemnează astfel apariția miraculoasei opere de artă care de un secol a străbătut lumea prin forța mesajului întruchipat cu genialitate într-o formă artistică inegalabilă. Marele muzician italian rostea un cuvânt nou în peisajul artei lirice din a doua jumătate a secolului trecut pentru că el recompunea o lume de o simplitate clasică ținând seama de succesiunea și ordinea firească a legilor istoriei. Decantarea subtilă a semnificațiilor acestui subiect a realizat-o lent dar sigur, pătrunzând în straturile de

adâncime ale unei lumi ce părea definitiv dispărută dar care putea fi reconstituită nu prin aparențele pe care le oferea, căci aparențele sunt întotdeauna nedesăvârșite, ci prin adevărurile eterne pe care le transmite de la o epocă istorică la alta. Ideea compunerii acestei opere i-a fost sugerată lui Verdi și, după o îndelungată chibzuință, acceptă scenariul. „Am citit programul egiptean – afirma el în 1870. E bine făcut. Se pretează la o înscenare splendidă și are două sau trei situații în care, deși nu sunt absolut noi, sunt incontestabil superbe... Aici se simte o mână cu experiență, o bună cunoaștere a teatrului”.

Îl atrage, deci, subiectul – care are ca bază o străveche legendă egipteană – precum și modul în care a fost conceput.

Iată pe scurt datele acestui subiect și adevărurile pe care le ascunde: tânărul și cutezătorul Radames este ales comandantul oștilor egiptene care urmau să se dezlănțuie împotriva etiopienilor. Nu numai marele preot, faraonul și zeii determină desemnarea sa în fruntea oștilor, ci și dorința de a-și dovedi vitejia, de a obține mâna sclavei Aida, pentru care nutrește sentimentele unei iubiri pătimeașe. Fiica faraonului, Amneris, este însă îndrăgostită de Radames și astfel, gelozia nesăbuită încolțește și, treptat, ia amploare. Aida, fiica regelui Etiopiei, nu-și poate trăda patria dar nici nu poate învinge dragostea aprinsă pentru Radames. În cel de-al doilea act, conflictul conceput pe două planuri se adâncește. Amneris o ademenește pe Aida spre a-i mărturisi dragostea pe care o nutrește față de Radames și devine crudă, neîndurătoare. Reîntoarcerea învingătorilor, în fruntea cărora se află Radames este triumfal sărbătorită. Faraonul îi făgăduiește împlinirea oricărei dorințe. Viteazul comandant cere eliberarea prizonierilor, în rândul cărora se află și regele etiopian, tatăl Aidei. Dar Aida și tatăl său sunt reținuți la curte, lui Radames oferindu-i-se mâna lui Amneris. În cel de-al treilea act, planul conflictual al iubirii se estompează în favoarea celui de-al doilea fir dramatic, cel al sentimentului patriotic. Aida, la insistențele tatălui său, îi cere lui Radames divulgarea planului de luptă al oștilor și astfel acesta își trădează neamul și patria. În timp ce Aida și tatăl său dispar pentru a-și îmbărbăta propriul popor subjugat, Radames este prins de gărzile egiptene.

Ultimul act ne introduce în atmosfera sumbră care vestește moartea lui Radames. Îngropat de viu în subteranele unui templu, se va stinge alături de Aida, a cărei dragoste a rămas curată până la ultimele clipe ale vieții. Sentimentul demnității reapare deci transfigu-

rat în finalul acestei capodopere lirice care exaltă dragostea și condamnă asuprirea, cruzimea.

Eroii acestei opere nu au o comportare stranie, nefirească deși sunt desprinși dintr-o lume legendară. Linia realistă a operei produse se mutații fundamentale în concepția despre lume a marilor creatori.

Verdi continuă această linie realistă, o extinde asupra epocii sale, păstrându-i nealterată simplitatea ideală, clasică. Nu este un gest zadarnic, ci o opțiune izvorâtă din convingerea fermă că lumea în care trăim, va deveni mai bună, prosperă.

Adevărurile rostite de Verdi, nu se cufundă în elemente necunoscute, nu invocă neputință, contemplare, vis irealizabil. Radames și Aida sunt eroi investiți cu trăsături vii, convingerile lor sunt neștrămutate, ei nu-și potolesc setea de iubire prin imagini firave. Le sunt potrivnice legile sociale crude, violente pe care le înfruntă cu demnitate. Peisajul uman și natural al operei este electrizant pentru că Verdi descoperă, dincolo de aparențe care, așa cum spuneam, sunt nedesăvârșite, adevărurile de permanență ale vieții și demnității umane. Din punct de vedere muzical, Aida are unele similitudini cu ceea ce în mod curent numim „opera mare”; nu lipsesc ansamblurile, scenele ample de masă, baletul, numerele de sine stătătoare.

Sunt însă evidente elemente ale noului stil verdian care devin predominante în ultima etapă a creației sale și anume: diversificarea țesăturii orchestrale, sporirea rolului acesteia în dramaturgia discursului sonor, apropierea ei de ceea ce istoricii numesc „vocalism orchestral”, eficacitatea scriiturii vocale, substanța însăși a fluxului sonor, care se adaptează cu suplețe la cerințele dramaturgice, dramatismul multor scene care atinge pragul disperării, unitatea intonațională, individualizarea timbrelor, pregnanța contrastelor dramatice.

Din multitudinea de variante imprimare ale acestei opere, am ales pentru seara aceasta pe cea rămasă de la Ionel Perlea, considerând-o memorabilă. Sub bagheta sa, opera lui Verdi dobândește noi valențe, acest șef de orchestră fiind considerat cu drept cuvânt, printre puținii dirijori care s-au apropiat de spiritul verdian nu numai cu uneltele de dirijor, ci și cu tehnica sa componistică pe care abia în zilele noastre o redescoperim la adevăratele sale dimensiuni.

Aniversarea celor o sută de ani care au trecut de la premiera operei „Aida” constituie, deci, o dublă satisfacție: reîntâlnirea cu o

capodoperă a genului și cu un dirijor de o rară și pilduitoare forță interpretativă.

Miercuri, 4 august 1971

Programul II, ora 23⁰⁵ - 23⁵⁰

Enescu și sentimentul patriotic

Emisiune de Petre BRÂNCUȘI

În conștiința generației sale și a celor ce astăzi îi păstrăm admirația nemărginită și-l adorăm, George Enescu reprezintă simbolul tradiției pe care a înălțat-o pe cele mai înalte culmi ale contemporaneității, determinând acea mutație estetică cu implicații în întreaga evoluție ulterioară a culturii noastre muzicale.

Pentru muzica noastră actuală, aflată în plin proces de afirmare și dezvoltare, de efervescentă nemaiîntâlnită în trecut, creația enesciană este mereu proaspătă, constituie, alături de contribuțiile clasicilor muzicii noastre, garanția de permanență, de continuitate și de durată, prilej de confruntare cu trecutul dar și cu prezentul pe care îl edificăm cu luciditate și clarviziune.

Reputația de care se bucura în timpul vieții, de violonist și dirijor, a pus în umbră opera componistică, operă ce îi conferă luceafărului muzicii românești dreptul la nemurire și îl situează printre marile personalități creatoare ale secolului. A pornit de la filonul muzicii populare, (exemplu: Rapsodia I – începutul) – pentru a vesti lumii întregi mesajul său de generoasă umanitate izvorât pe plaiul românesc.

(exemplu: Rapsodia a II-a – începutul).

Aceste pagini rapsodice geniale, încă neegalate până în prezent, reprezintă în evoluția culturii noastre muzicale o treaptă a acelei mutații estetice pe care o evocam, spre împlinirile artistice plene ale neamului nostru, pentru că ele probează existența unui folclor, a unor produse artistice de mare frumusețe și virtuozitate.

(continuă muzica: Rapsodia a II-a)

Cu „Poema română” și cele două Rapsodii, Enescu intră în dialog cu Europa, căci nu-i era indiferent locul pe care țara noastră trebuia să-l ocupe în concertul european, după cum nu-i erau indiferente stă-

rile sociale ale timpului său. Elanul patriotic ce străbate aceste pagini memorabile este continuat și amplificat în prima suită pentru orchestră care se eliberează de citatul folcloric, dar nu-l reneagă, ci-i redă mai pregnant trăsăturile caracteristice în forme simfonice complexe. Elementele național-folclorice apar de data aceasta într-o viziune de o originalitate unică în peisajul începutului de veac, când se afirmau în lumea occidentală contraste, discrepanțe și orientări estetice zguduitoare. Melopeea infinită enesciană, de tipul doinei străbune, strălucește în toată splendoarea sa, senină și viguroasă ca sufletul poporului nostru.

(exemplu: Preludiu la unison)

Ascensiunea compozitorului se îndreaptă spre conceptul vizionar de tip beethovenian care este reactualizat în prima Simfonie denumită pe bună dreptate „eroica enesciană”. Admirația pe care George Călinescu o exprima în fața acestui spectacol al naturii a devenit proverbială: „De la grație până la strigăt, totul este bucurie și încredere. Acesta este Enescu, acesta este sufletul nostru”.

(exemplu: Simfonia I)

Sub impulsul fondului propriu de cultură, scrie monumentul Dixtuor, lucrare asemuită de unii cercetători cu o „poveste duioasă despre plaiurile natale”. Și aici acel inefabil sentiment al dorului, imemorabil ca vechime și frumusețe, strălucește în multitudinea îmbinării liniilor melodice.

(exemplu: Dixtuor)

Noutatea limbajului enescian stârnește entuziasmul specialiștilor care sesizează originalitatea acestei muzici inspirată din arta noastră populară. Un cunoscut muzician francez afirma de pildă următoarele despre Dixtuor: „La una din ultimele sale ședințe, societatea instrumentelor de suflat a executat un Dixtuor inedit de George Enescu. E în realitate o superbă simfonie în re, de o formă admirabilă; dar această perfecțiune a formei nu-i nimic pe lângă emoția adâncă, viața intensă de care pulsează noua operă a lui Enescu... Caut, fără să găsesc, un cusur acestei opere extraordinare. Ce varietate sonoră, ce minunată combinare de timbruri; aceste zece instrumente de suflat sună ca o orchestră mare. Ce mare maestru va îndrăzni să scrie o atât de amplă simfonie pentru timbruri relativ monotone și a cărui lucrare va putea, timp de o jumătate de oră, să intereseze un public puțin inițiat și mai mult răuvoitor operelor noi?”

(continuă muzica)

În preajma primului război mondial scrie cea de-a doua Simfonie, în care sentimentul eroic din prima Simfonie este amplificat și întregit cu o tensiune ce prevestește încheștări de o acuitate neobișnuită. Participă cu arcușul și bagheta la alinarea suferințelor răniților din spitale cărora vraja muzicii enesciene le redă dorința și voința de a trăi. În acest sens a rămas memorabilă confesiunea lui Mihail Jora: „Era pe la începutul lui noiembrie 1916, când George Enescu a venit la patul meu de suferință și, înspăimântat de starea în care m-a găsit și convins, ca toți aceia care mă înconjura, că nu mai aveam multe zile de trăit, s-a hotărât să-mi hărăzească o ultimă bucurie: să dea un concert la spitalul Sf. Spiridon. Concertul fusese sortit pentru după amiaza zilei de 8 noiembrie. Fusese o zi grea pentru mine. Temperatura peste 40 grade, iar la ora două după amiaza, doctorul a socotit necesară o intervenție chirurgicală grabnică, pe care mi-a făcut-o fără nici o anestezie, deoarece infecția răniilor mele nu ar fi suportat-o. Operația a durat două ceasuri. La orele trei și jumătate, toți ofițerii răniți din spital erau masați într-una din săli, iar George Enescu aștepta sosirea mea pentru a începe concertul. Mi-aduc aminte că am ieșit la orele patru de la operație, mai mult mort decât viu. O soră de caritate împingea încet căruciorul pe care stăteam întins, iar în clipa în care trupul meu însângerat era introdus în sala de concert maestrul s-a așezat la pian și, într-o tăcere de mormânt, a executat cele dintâi măsuri ale Noapții mele de vară. Zguduit de o emoție neașteptată, am fost podidit de lacrimi, ce n-au încetat nici după ce și-a luat vioara și a cântat Sonata primăverii de Beethoven și câteva bucăți de Kreisler, așa cum știa el să cânte. N-aș putea să explic puterea de reacțiune pe care vraja cântecului său a produs-o atunci în sufletul meu. Atât pot să spun că ziua aceea de 8 noiembrie 1916 a fost hotărâtoare pentru mine. El mi-a redat în clipele acelea, dorința și voința de a trăi, pe care le pierdusem. A dat putere organismului meu să lupte contra răului ce-l năpădise fără putință de scăpare și m-a înviat din morți”.

Teribilele încheștări din cea de-a treia Simfonie sugerează atmosfera apăsătoare a acestor ani de cruntă agresivitate.

(muzică: Simfonia a III-a)

Unul dintre cele mai interesante momente ale evoluției creației enesciene îl reprezintă elaborarea celei de-a treia „Sonate pentru pian și vioară în caracter popular românesc”. Inflexiunile caracteris-

tice muzicii populare sunt prezente aici într-o nouă viziune, ele sunt retopite și transfigurate atât de artistic, încât apar recreate și restituite aceleași surse generatoare: doinelor, baladelor și horelor de pe meleagurile natale.

(muzică: Sonata a III-a)

Dar opera vieții sale, „Oedip”? Iată ce declara Enescu despre acest subiect: „Ar fi banal să spun că m-am pus pe treabă când, în realitate, m-am năpustit asupra ei! Eram, literalmente, posedat. Un asemenea subiect! Să abordezi pieptiș antichitatea, în ceea ce are ea mai splendid, mai legendar și, în același timp, mai omenesc...” A acordat cea mai mare atenție cuvântului, acțiunii dramatice, căci, spunea el, opera trebuie să se desfășoare „fără patos, fără repetări, fără discursuri inutile, acțiunea trebuie să se lege repede...ascultătorul trebuie să înțeleagă textul. Convingerea mea este că nu mergi la operă pentru a asculta numai muzică”. Acestui crez estetic i-a subordonat o imensă paletă de mijloace expresive pentru a realiza acel flux continuu al muzicii, capabil să redea tumultul trăirilor și pasiunilor eroilor în nota specifică de gândire a secolului nostru.

(exemplu: Oedip)

Vasta experiență componistică acumulată de muzician apare într-o nouă sinteză în câteva dintre lucrările fundamentale scrise în ultima perioadă a vieții: suita „Impresii din copilărie” pentru vioară și pian, suita „Sătească”, poemul „Vox Maris”, „Cvartetul nr. 2 în Sol major”, „Simfonia de cameră”. O nemărginită dragoste de patrie, de oameni, de cântecul pământului natal, de atmosfera veseliei populare, dar și întrebări chinuitoare asupra destinului uman străbat aceste ultime pagini enesciene, idei și sentimente exprimate cu o limpezime clasică dar și cu uneltele artistului care era atent și receptiv la tot ce e nou în muzică.

(exemplu: Suita „Sătească”)

Numeroasele turnee întreprinse în țară se desfășurau sub semnul unei nemărginite încrederi în puterea de atracție a muzicii: „chiar dacă într-un colț îndepărtat al țării găsesc un singur ascultător care să guste o Partită de Bach, atunci țelul pe care mi l-am propus este atins”. Ideea propagării muzicii în cele mai îndepărtate colțuri ale țării, a frumosului sonor izvoara și din necesitatea ridicării spirituale a maselor căci, spunea el, doresc „să servesc de îndrumător ducând muzica în

cartierele mărginașe, în provincie, la țară”. Artistul umanist a promovat cu o dăruire rar întâlnită opera colegilor săi de generație și creația tinerilor muzicieni români fixând prin aceasta în istorie nu simple acte de binefacere, ci modele durabile ale unui fierbinte patriotism.

(muzică – Rapsodia I)

Duminică, 30 mai 1971

Programul III, ora 20⁰⁰ - 20⁴⁰

„Rezonanțe” - mari oameni de cultură, despre muzică și muzicieni (Bernard Shaw)

Prezintă muzicologul **Petre Brâncuși**

„Evident, criticul nu trebuie să aparțină nici unui club. Nu trebuie să cunoască pe nimeni, el trebuie să fie împotriva fiecăruia și fiecare împotriva lui. Artiști avizi după elogi, care nu știu cum să-și mai facă reclamă, oameni fără reputație, care încearcă s-o cerșească sau s-o cumpere de-a gata, vrășmași ai celor lăudați, prieteni, rude, partizani și prieteni ai celor ponegriți, toți aceștia îi poartă pică nefericitului Minos din stal, el însuși criticat în modul cel mai absurd. Unii au dat în vileag, în notele mele, exemple de sentimente personale, ca și cum m-ar învinui de o nelegiuire, neștiind că o critică scrisă fără sentimente personale nu merită a fi citită. Tocmai capacitatea de a face dintr-o piesă de artă, fie ea bună sau proastă, o chestiune personală, ridică pe om la rangul de critic”.

Am reprodus acest citat din cunoscuta carte a lui Bernard Shaw, „Despre muzică și muzicieni” pentru că mi se pare că autorul exprimă aici crezul esteticii sale, concepția sa despre critică, despre artă, atitudinea nepărtinitoare pe care o dezvăluie fără șovăire față de creatori și susținătorii sau denigratorii acestora. Debutul în domeniul cronicii muzicale este inteligent speculat: pentru semnătură născocoște un personaj fantezist – mai întâi Conte de Luna (din „Trubadurul” de Verdi) pe care îl înlocuiește cu Corno di Bassetto – denumirea italiană a instrumentului muzical englez - basset horn. Timp de doi ani – cu acest pseudonim – strălucește la săptămânalul „The Star” (Steaua). În peisajul noii ziaristici engleze își manifestă

admirația pentru muzica lui Wagner, devine un înflăcărat susținător al acestuia. Poate intuiția, poate viziunea viitoare evoluții a limbajului muzical îl apropie de zguduitoră reformă wagneriană. Este posibil să-l fi copleșit proșpețimea, actualitatea umană și artistică, tulburătoarea chemare spre trăirea plenară a vieții, întrebările zbuciumate ale conștiinței lui Wagner. Atracția spre acest Titan se produce în momentul când în Anglia se desfășoară disputa crâncenă dintre wagnerieni și antiwagnerieni. Unii îl ponegreau considerându-l „șarlatan în haine de mătase”, îl catalogau incapabil să scrie o măsură melodioasă. Alții considerau reforma wagneriană drept muzica viitorului, printre ei numărându-se și Bernard Shaw care, fără îndoială, se apropie de opera acestuia descoperindu-i nu numai noutățile de limbaj, ci, în primul rând, subtilitățile dramaturgice.

(muzică din „Walkiria” sau „Tannhäuser”)

Bernard Shaw, reconsiderând procesul evoluției operei de la Gluck la Wagner, precizează puncte de vedere în comparație cu majoritatea comentatorilor care situează fenomenul wagnerian drept continuatorul clasicului Gluck. Wagner este considerat de renumitul scriitor și dramaturg englez, autor de poeme dramatice în care utilizează resursele orchestrei și ale vocii pentru a atinge cel mai înalt grad de veridicitate și forță, precum și pentru realizarea unei noi arhitecturi denumită „dramă muzicală”.

(muzică în continuare)

Drama muzicală wagneriană solicită însă maximă precizie interpretativă, ceea ce îl determină pe ilustrul scriitor să fie violent în aprecierea spectacolelor pe care le viziona aprecieri ca acestea: „orchestra a sunat cât se poate de prost”, „muzica curcubeului, cu mulțimea-i de harpe, cu tot succesul ce l-a atins ducând la un splendid apogeu prologul unei drame viguroase, semăna foarte bine cu cine știe ce melodie plăcută, cântată pe puntea unui vaporeț într-o excursie”...

Bernard Shaw pune în lumină, cu uimitoare clarviziune, noutatea limbajului, bogăția interiorizării, intensitatea pasiunii din ultimele opere ale lui Verdi. Din nou stăruie asupra dramei muzicale când dezbate problematica operei „Falstaff”, ajungând la concluzia că „Verdi, prin competența sa admirabilă, este cel mai mare dintre compozitorii în viață”.

(muzică din „Falstaff”)

Pagini întregi sunt dedicate schimbărilor survenite în melodi-ca verdiană, în maniera de tratare simfonică a discursului muzical din ultimele sale opere. Sesizează umorul de nuanță dramatică, prezent în unele pagini ale lui Verdi, care se face simțit în „Trubadurul”, în „Othello”, în „Rigoletto”, virtutea aceasta atingând pragul unei explozii în „Falstaff”.

„În primul act din «Othello», acel stretto din cântecul de beție al lui Cassio, când acesta se îmbată, este plin de haz, fără a fi însă câtuși de puțin lipsit de muzicalitate. Umorul sinistru al lui Sparafucile, umorul teribil de ironic al lui Iago, umorul plin de suferință al lui Rigoletto, toate acestea reprezintă, desigur, dovezi ale capacității lui Verdi, cu atât mai mult cu cât operele în care apar sunt tragedii și nu comedii”.

(muzică)

Arta investigației critice, însemnările laconice dar sigure ale lui Bernard Shaw cuprinde întregul peisaj al vieții muzicale londoneze precum și referințe cu privire la creația, concertele și spectacolele din alte țări europene.

Nu-i sunt indiferente noile tehnici componistice, serialismul și atonalismul sau fluiditatea discursului din muzica lui Debussy. În lumea sonoră întrezărește și o modalitate de ieșire din starea de criză – mai bine zis contradictorie – din primele decenii ale secolului nostru. Anarhia post-wagneriană se reîntoarce la ordine, așa cum se întâmplă, mai curând sau mai târziu, cu orice anarhie. „Sper să aud, nu după multă vreme, revărsările wagneriene de melodii nesfârșite zăgăzuite în tiparul melodic al lui Bach și Händel”. Nu este exclus ca Bernard Shaw să fi întrezărit acea chemare spre sinteză, spre o nouă ordine a materiei sonore, tendință care, în zilele noastre, este atât de evidentă.

Din lectura scrierilor lui Bernard Shaw despre muzică și muzicieni se desprind clarviziunea scriitorului, arzătoarea pasiune pentru adevăr și dreptate: „N-am scris niciodată în viață o critică nepărtinitoare, și sper ca nici pe viitor să n-o fac. Atâta timp cât am o dorință și vreau să o văd împlinită, sunt în mod necesar părtinitor. Așa că trebuie să mă străduiesc, cu toată iscusința mea, să-i conving pe toți de acest lucru. Astfel, între mine și impresari se iscă o dușmănie de moarte, dat fiind că ținta lor este să satisfacă publicul, adesea

cu un preț și riscuri uriașe. Folosesc eforturile lor asidui drept exemple grăitoare ale defectelor care mă lipsesc de satisfacerea completă a arzătoarelor mele aspirații artistice”.

Duminică, 13 iunie 1971

Programul III, ora 20⁰⁰ - 20⁴⁰

„Rezonanțe” - Romain Rolland despre Beethoven Emisiunea I

Prezintă muzicologul **Petre BRÂNCUȘI**

Judecata limpede asupra operei lui Romain Rolland dedicată Titanului de la Bonn s-a desăvârșit timp de decenii, cititorul descoperind treptat efervescența ideilor acestei minți luminate, spiritul rațional și zbulciumul interior, pasiunea pentru adevăr, angajarea în istorie și artă, întrebările pe care scriitorul și esteticianul și le punea asupra creației artistice, asupra destinului estetic și social al operei de artă beethoveniene care a luminat marea epocă a clasicismului, căile tainice ale istoriei muzicii până în zilele noastre. Pe Romain Rolland nu l-a pasionat analiza tehnică sau formală a operei beethoveniene. El a clădit un sistem de referințe, de cugetări pe care a încercat să le reazeze „în inima istoriei căreia ele îi dezvăluie adâncimile” cum singur mărturisește. Depășind deci stadiul analizei pur formale a operei de artă, Romain Rolland dezleagă enigmatul creației, enunță judecăți de valoare care, se situează pe platforma umanismului. Programul său filozofic și estetic este limpede formulat în „Cântecul învierii” unde afirmă că opera de artă trebuie socotită „ca o expresie a unui întreg ansamblu de mișcări lăuntrice, ale cărui acțiuni și reacțiuni sunt legate de întregul Eu și de mediul care-l condiționează. Nici una, nici alta nu sunt stabilite o dată pentru totdeauna. Amândouă sunt în mers și nemaipomenita confuzie aparentă a acestor mișcări încâlcite ascultă totuși și de legile generale pe care trebuie să încercăm a le desprinde. Muzicienii, continuă Romain Rolland, au tendința, ca toți profesioniștii artei, să reducă acest câmp al spiritului, vast și multiplu, la cel al esteticii și al tehnicii artei lor. Nu vor să facă loc istoriei, particulare sau generale, istoriei artiștilor sau societății.

Li se pare o glorie să constituie o autarhie cu muzica lor – ca să nu spun un sistem cosmic aparte – care se conduce numai după legile ei. Ei exclud, ca străni din analiza formelor muzicale, toate elementele psihologice și istorice”.

(Exemplu: Simfonia a III-a)

În octombrie 1927, Romain Rolland semnează introducerea la cunoscuta lucrare „De la Eroica la Appassionata” care conține următoarele patru capitole: „O mie opt sute. Portretul lui Beethoven la 30 de ani”; „Eroica”; „Appassionata” și „Leonora”. Chipul lui Beethoven este asemuit cu un templu de o vigoare morală și fizică neobișnuite, care domină un bătrân și masiv munte, crestă de adâncituri, prăpăstii și râpe pe care le modelează în cântul său cu „voce de leu”. Chemarea înflăcărată și răspicată adresată studenților de la Bonn de Schneider cu prilejul căderii Bastiliei sau motto-ul culegerii de poezii revoluționare ale acestuia îi trezesc o trufașă răzvrătire declanșată împotriva înaltei aristocrații. Caută acum adevărul în înflăcărata chemare adresată lumii noi de Schneider: „A disprețui fanatismul, a frânge sceptrul prostiei, a lupta pentru drepturile omului, ehei! Asta nici o slugă de-a prinților n-o poate face. Pentru asta trebuie suflete libere, ce îndrăgesc mai degrabă moartea decât lingușirea, mai degrabă sărăcia decât robia... și află că dintre aceste suflete, al meu nu va fi cel din urmă...”

(continuă muzica)

Simbolurile acestor pătrunzătoare îndemnuri se furișează în cele mai ascunse cute ale sensibilității Titanului și încep să strige asemeni uriașei oștiri din marșul funebru al „Eroicei”.

(muzică)

„Eroica” beethoveniană reprezintă în concepția lui Romain Rolland un monument aflat în stare de erupție căci Titanul devine acum el însuși, se eliberează de normele trecutului, privește cu bună-tate spre cei din jur în fața cărora se destăinue, în cunoscutul testament, în termeni tragici: „O, voi oameni, care mă socotiți sau mă numiți rău voitor, îndărătnic, mizantrop, cât de nedreți sunteți cu mine! Voi nu cunoașteți pricina tainică ce face să apar astfel în fața voastră. Inima și mintea mi-au fost înclinate, încă din copilărie, spre sentimentul gingaș al bunătații...”

(continuă muzica)

Momentul eruptiv beethovenian este asemuit de Romain Rolland cu o Lume Nouă, cu o nouă descoperire: „Eroica este caravela lui Columb, care cea dintâi ajunge la coasta Continentului necunoscut, la noul stil, căruia viitorul i-a dat, pe bună dreptate, numele primului său explorator...” Divagațiile istorico-literare ale scriitorului revin la matca firească a lucrurilor, deslușind în modelul beethovenian aceeași superioară arhitectură străbătută de ecourile epocii tulburătoare. „Ceea ce ne uluiește aci este faptul că în rezultatul victorios, în echilibrul acesta, în această simetrie a maselor materiei suspendate, noi simțim, ca prin întuneric, eroicele pasiuni ale luptei. Și curios este faptul că Eroica – această simfonie care, dintre toate operele lui Beethoven a adus cel mai mult nou și care, prin urmare, ar fi trebuit să se lovească cel mai îndelung de neînțelegerea publicului – a devenit repede cea mai populară”.

Rezultatul final al acestei magnifice arhitecturi, dialectica discursului muzical și îndrăznelile de limbaj au revoluționat gândirea muzicală europeană. Direct sau indirect, Romain Rolland relevă dimensiunile neobișnuite ale Simfoniei, legile interne ale discursului sonor, simetria sau asimetria secțiunilor, diversitatea ipostazelor ritmice și armonice, fizionomia tipic germană a ideilor. Apelând la răspunsul pe care Beethoven l-a dat unui interlocutor cu privire la simfonia sa preferată, „Eroica”, Romain Rolland dezvăluie propria sa preferință: „La o depărtare de mai bine de o sută de ani, noi gândim ca și el. Această simfonie apare ca un miracol chiar și în opera lui Beethoven. Dacă ulterior el a mers prea departe, niciodată totuși nu a mai făcut dintr-o dată un pas așa mare. Căci este una din Marile zile ale muzicii. Ea deschide o eră”.

(muzică final)

O nouă lumină asupra creației lui Beethoven ne este oferită în prezentarea sonatei „Appassionata”. Este știut că Titanul începuse schițele pentru cel de-al doilea act al „Leonorei”, când, deodată, năvălesc ideile muzicale ale „Appassionatei”.

(Muzică)

Vigoarea și noutatea exprimării ideilor, străbat cele mai multe dintre sonatele beethoveniene. Violența și forța brutală, succedate de teme învăluitoare, umanizate se ciocnesc într-un clocotitor flux sonor. Romain Rolland se oprește asupra momentelor nodale ale discursului: dezlănțuirea motivelor principale, schimbarea bruscă a tonalităților, su-

prapunerea planurilor sonore. Scriitorul stăruie asupra momentelor de legătură pe care subtextul muzical le-ar avea cu „Furtuna” lui Shakespeare. Nu revendică însă caracterul ilustrativ al muzicii, nu trimite ascultătorul la personaje sau scene din „Furtuna”, ci relevă sugestiile, simbolurile conținute în partitura „Appassionata”, care le apropie ca atmosferă de gândirea shakespeariană. Pictura sonoră îi repugnă lui Romain Rolland. De aceea revine asupra unei idei esențiale: „care este atmosfera generală a Furtunii? Dezlănțuirea forțelor elementare, patimi, nebunii ale oamenilor și elementelor. Și, dominația spiritului vrăjitor care încheagă și spulberă iluzia după voia sa. Dar nu e oare tocmai aceasta definiția artei beethoveniene din epoca de care ne ocupăm?” Desigur, punctul de vedere al scriitorului precumpănește în analiza muzicală, dar calea aceasta proiectează noi raze de soare asupra muzicii Titanului.

(Muzica)

„De la Eroica la Appassionata” se încheie cu capitolul „Leonora”. Și aceasta este opera preferată a compozitorului: „Dintre toți copiii mei, pe ea am născut-o în cele mai grele dureri, ea mi-a pricinuit cele mai multe necazuri; și pentru aceasta, tot ea îmi este mai dragă. O socot, mai mult decât pe toate celelalte, demnă de a fi păstrată și folosită în știința artei”. „Leonora” sau „Fidelio” au avut o soartă asemănătoare multor lucrări beethoveniene. Opera a fost acuzată de dezlănare, de confuzie, compozitorului i se aducea învinuirea că nu știe să scrie pentru voci. Romain Rolland se descurcă cu dibăcie în toate aceste meandre, ia atitudine împotriva părerilor subiectiviste, a analizelor superficiale dedicate operei. Forma nouă abordată de Beethoven în teatrul muzical îl atrage în cel mai înalt grad și aceasta apare, în concepția lui Romain Rolland, grefată pe fundalul evenimentelor Revoluției: „Coborârea în prăpastie și apoi urcușul înapoi, dinspre noapte spre lumina soarelui, aceasta este impresia fundamentală pe care o produce Leonora”, afirmă scriitorul. Transformarea dramei personale a eroilor în destin, absența elementelor declamatorii devenite la alți compozitori rutină, clar-obscurul imaginilor, efectele dramatice neașteptate sunt subliniate în fiecare din subcapitolele dedicate acestei opere. „Prea des uităm – susține Romain Rolland – și trebuie să ne reamintim cât mai repede că Beethoven e în aceeași măsură maestrul energiei și al puternicilor efecte dinamice, cât și al penumbrei sau al clar-obscurului”.

(Muzică)

Romain Roland dezvăluie considerațiile sale estetice pe un ton vehement polemic. Spirit ardent, pătrunzător, el abordează sintetic fenomenul artistic beethovenian, confruntă bogăția de fapte istoriografice cu partitura, privește esența artei din interiorul discursului sonor și în strânsă corelație cu factorul social, cu mediul și ambianța în care se dezvoltă creatorul. Scrierile sale despre Titan dovedesc o unitate de concepție care îl situează printre personalitățile marcante ale acestui veac.

4 ianuarie 1972

Programul II, ora 21⁰⁵ - 21³⁰

O amplă monografie dedicată lui George Enescu

Emisiune de muzicologul **Petre Brâncuși**

În domeniul muzicii, sfârșitul anului trecut a marcat apariția unor lucrări care pot fi considerate evenimente semnificative ale culturii noastre muzicale. Cu o săptămână în urmă au fost prezentate cărțile „Imagine și sens” de Pascal Bentoiu și „Melodica palestriniană” de Liviu Comes. Astăzi semnalăm apariția amplei monografii dedicată celui mai mare muzician român, George Enescu, lucrare editată sub egida Institutului de Istoria Artei al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România.

Monografia „George Enescu” este rezultatul unor eforturi considerabile de cercetare multilaterală a vieții și activității creatoare enesciene depuse de un colectiv de specialiști ai Institutului menționat: Mircea Voicana, Clemansa Firca, Alfred Hoffman, Elena Zottoviceanu în colaborare cu Myriam Marbé, Ștefan Niculescu și Adrian Rațiu. Structura monografiei este cea clasică, primul volum cuprinzând Anii de formare, Afirmarea și Maturitatea iar al doilea volum – Împlinirea, Sinteze și perspective. Surprinde în primul rând efortul de investigare colectivă depus cu perseverență pe parcursul mai multor ani. Sub acest raport, investigația conține numeroase elemente inedite care au stimulat modalitatea particulară a autorilor de analiză a procesului firesc de formare a personalității complexe a lui Enescu. Pentru a sublinia caracterul particular și amploarea investigației autorilor am invitat la microfon pe muzicologul Gheorghe Firca.

„Obiectul monografiei îl constituie personalitatea celui mai mare muzician român. Contrar uzanțelor genului, întreprinderea se bizuie însă pe o contribuție colectivă, ceea ce o apropie mai curând de formula modernă de elaborare a istoriilor sau a tratatelor. Era singura modalitate de a aborda de plano, după atâta exegeză enesciană și în spiritul unei necesare sinteze, tema propusă. Faptul probează, în plus, responsabilitatea de care a fost animat colectivul de cercetători de la Institutul de Istoria Artei al Academiei de Științe Sociale și Politice și acela al colaboratorilor, coautori ai monografiei.

Dincolo de contribuțiile individuale, care, prin seriozitatea investigației, prin originalitatea viziunii și, implicit, a stilurilor de tratare se vor impune indiscutabil judecății critice, merită aici subliniată metodologia generală, care a impus găsirea unui punct de vedere științific unitar, privind utilizarea surselor documentare, tratarea biografică, selecția bogatului material muzicologic până atunci apărut. Principiile teoretice și aplicarea lor practică sunt, de altfel, pe larg și competent expuse în fruntea primului volum de către cercetătorul Mircea Voicana, coordonatorul monografiei. Nu trebuie văzut în aceste principii doar schema directoare a muncii de cercetare, ci însuși conținutului unei metode cu implicații gnoseologice, ce merg la esența faptului istoric, muzical - estetic sau axiologic.

Evenimentul trebuie salutat ca pe un succes al cercetării noastre muzicologice, ca pe unul editorial și totodată ca o primă reușită în acțiunea de elaborare a acelor lucrări cu caracter de sinteză pe care opinia muzicală românească le așteaptă de multa vreme”.

Desigur, monografia de față nu ignoră considerațiile istorice sau estetice expuse în lucrări anterioare, asupra cărora se fac și unele aprecieri critice. De altfel, autorii subliniază în partea introductivă această idee – citez: „întreaga documentație și bibliografie de până în prezent, editată sau nu, a fost supusă unui convergent analizator critic, pe cât se poate de metodic, din unghiuri de vedere pe cât posibil variate - istoric propriu-zis, analitic, tehnic, estetic, cultural general - în așa mod încât se poate afirma, la capătul acestei etape de exegeză enesciană, că lucrarea de față nu a preluat concluziile și concepțiile mai vechi, că ea se întemeiază riguros pe covârșitor de multe date noi care au fost de natură, solicitate metodic, să lumineze mai complet și în cele mai multe cazuri destul de diferit de ceea ce se știa

până acum, nu numai activitatea pe care Enescu a desfășurat-o, dar chiar personalitatea sa artistică intimă, pe care o ascundea de atâtea ori cu mare strășnicie, nelăsând să străbată spre public decât un prea mic număr de date factice și de opinii - ce au constituit de altfel și unicul material prelucrat de anterioarele lucrări”.

Un loc important în monografie îl ocupă partea dedicată anilor de formare a muzicianului - copilăria, studiile la Viena și anii de studii la Paris, fiind subliniate cu precădere acele etape prin care Enescu ia contact cu marile personalități ale vremii, cu marea muzică a epocii.

Cum era și firesc, fără a neglija celelalte laturi ale activității enesciene, autorii se opresc cu precădere asupra creației genialului nostru muzician. „Cu cea de a doua Sonata pentru pian și vioară și cu Octetul de coarde am simțit că evoluez repede, că devin eu însumi...”

(Muzică: Sonata a doua pentru pian și vioara - începutul)

Asistăm deci la unul dintre cele mai importante momente ale evoluției limbajului enescian, moment surprins în monografia recent editată cu perspicacitatea specifică cercetătorului. Este vorba, în primul rând, de tipul melodic ce, cu timpul, devine specific enescian, precum și de arhitectura muzicală. Desigur, autorii monografiei apelează în acest moment, ca și în altele similare, la concluzii anterioare ale cercetătorilor fenomenului melodic și arhitectonic enescian. Treptat investigația se adâncește, cititorul este introdus în lumea de idei a muzicianului gânditor. Astfel ne sunt prezentate multilateral împrejurările compunerii primei suite pentru orchestră cu acel unic și genial Preludiu la unison a cărui valoare este inestimabilă.

(Intră muzica)

Pe drept cuvânt autorii consideră acest opus „prima lucrare de anvergură din lista creațiilor tânărului compozitor”.

După această experiență care înglobează plener componentele naționale, autorii monografiei relevă semnificația primei simfonii enesciene. „O dată cu apariția lucrării, simfonia românească reușește să pătrundă cu succes în marele repertoriu al genului, recuperând astfel întârzierea intrării sale în arena muzicală internațională” - se afirmă în lucrarea citată.

(Muzică)

„Dixtuorul”, cele „7 cântece pe versuri de Clément Marot”, „Cvartetul cu pian”, pregătesc, treptat, parcurgerea unei noi etape de

creație. Aceasta, după părerea autorilor monografiei, începe cu Simfonia a II-a, opus 17, noua etapă fiind caracterizată printr-o superioară complexitate și originalitate. Concepția enesciană matură se manifestă plenar în Simfonia a III-a, lucrare contemporană de o mare complexitate care este considerată „un strigăt al vremii sale” adresat omenirii în acele momente de grele încercări prin care trecea bătrânul nostru continent.

(muzică)

Cercetătorii monografiei dedicată lui George Enescu surprind, din diferite unghiuri de vedere, momentele fundamentale ale creației enesciene ulterioare compunerii Simfoniei a III-a dintre care cităm: „Sonata a III-a pentru pian și vioară în caracter popular românesc”, opera „Oedip”, suita a III-a „Săteasca”, „Impresii din copilărie”, poemul „Vox Maris”, „Simfonia de cameră” și ultimele lucrări ale acestui gen. Metodologia abordată - respectarea punctului de vedere istoric în conexiunile sale firești - o considerăm aplicată cu consecvență, acesta fiind unul dintre principalele merite ale autorilor recentei monografii enesciene. Pe această cale ei ajung la concluzia logică, conform căreia „valoarea simbolică, de exemplu inegalabil, pe care a dobândit-o Sonata a III-a în ce privește pătrunderea lumii folclorice românești în creația componistică cultă, se datorește nu numai geniului intuitiv al lui Enescu, ci seriozității, am spune gravității, cu care maestrul își puna, la această etapă a maturității sale artistice, problemele utilizării intonațiilor populare. Departe de facilitatea, de banalizarea la care s-a ajuns, din păcate, nu odată, în acest domeniu, George Enescu a stabilit pentru totdeauna un etalon de o neprețuită însemnătate estetică”.

(Muzică: Sonata a III-a)

Sensul unitar al evoluției creației enesciene, transformarea unidirecțională a limbajului, dar atât de subtilă și diferențiată încât înlătură orice urmă de monotonie, sunt relevate cu precădere în cel de al doilea volum al monografiei.

Autorii nu neglijează latura estetică a creației enesciene, acordă un amplu spațiu activității sale interpretative, inițiativelor întreprinse pentru popularizarea capodoperelor muzicii universale în rândul celor mai largi categorii de ascultători, pentru stimularea creației naționale și dezvoltarea vieții noastre muzicale.

Nu putem încheia aceste sumare considerații fără a aminti că anexele au fost elaborate de Elena Zottoviceanu, ajutată de Brândușa Căplescu, Anca Jalobeanu și Vladimir Popescu – Deveselu.

Monografia „George Enescu”, așteptată de mai mulți ani, a văzut, în sfârșit, lumina tiparului. Este omagiul cel mai de preț pe care autorii îl dedică memoriei celui mai mare muzician român.