



CAPITOLUL III

Din presa vremii
(3 iulie 1959 - 1960)

Probleme ale muzicologiei noastre

Argumente pentru o istorie a muzicii românești

Sunt mulți ani de când în conservatoarele noastre s-a introdus cursul pe care trecutele regimuri nu-l considerau demn de a figura în programele analitice ale învățământului muzical superior: cursul de istoria muzicii românești. Nu intră în preocupările acestui articol intenția de a face o analiză sau a formula aprecieri asupra acestui curs; uneori interesant, alteori mai puțin, uneori documentat, alteori mai puțin - fapt este totuși că, datorită acestui curs, interesul pentru istoria muzicii românești s-a înrădăcinat ca o preocupare statornică în viața conservatoarelor noastre, în activitatea Uniunii Compozitorilor. Din ce în ce mai mult, trecutul nostru muzical se impune ca o realitate ce merită dăruirea pasionată a cercetătorilor noștri.

Și totuși, după atâția ani de predare a istoriei muzicii românești de la catedrele conservatoarelor, de continue și nesfârșite discuții în jurul problemelor trecutului nostru muzical, nu ne aflăm încă în posesia unei lucrări de istorie a muzicii românești.

Cum poate fi explicat acest lucru?

În principal, explicația trebuie căutată, fără îndoială, în lipsa de interes a unei mari părți a muzicologilor față de trecutul muzicii noastre. O istorie a muzicii românești nu este un lucru ușor, alcătuirea ei presupune eforturi colective, și n-ar putea fi concepută altfel decât ca rod al strădaniilor unei echipe de muzicologi îndrăgostiți de ideea valorificării trecutului nostru muzical.

Asemenea preocupări apar din păcate extrem de rar, iar la muzicologii tineri, care alcătuiesc astăzi detașamentul de bază al mișcării noastre muzicologice, ele nu există aproape de loc. Desigur, este mult mai comod, și dintr-un punct de vedere mai plăcut, să te consacri analizei muzicii lui Beethoven sau Mozart,

Berlioz sau Liszt pe care nu trebuie să o mai descoperi așa cum trebuie să faci cu personalitățile trecutului nostru muzical, a căror cunoaștere necesită, de cele mai multe ori, o muncă dificilă și obositoare de deștelerire a unor terenuri încă virgine. Departe de noi gândul de a subaprecia importanța studiilor consacrate marilor figuri ale muzicii clasice universale. Dar lipsa de preocupare pentru istoria muzicii românești, ca și lipsa unei metode juste în slaba activitate existentă, împiedică cristalizarea și apariția unei istorii a muzicii românești. Unii cercetători se ocupă, e drept, cu consecvență și chiar pasiune de acest domeniu - meritul acestora nu putem să nu-l subliniem - dar ei își desfășoară munca sub semnul faptului ne semnificativ al unei concepții empirice care îi face să îndrepte toată artileria investigației și argumentelor spre obiective cu totul minore, în timp ce obiectivele fundamentale, hotărâtoare, le ignoră. Data la care a fost compus un cântec, controversa asupra datei nașterii unui compozitor, descoperirea unei scrisori inedite de dragoste, și alte lucruri de aceeași însemnătate și anvergură îi preocupă pe unii cercetători mult mai intens decât ordonarea și generalizarea materialului istoric deja existent, pe baza căruia s-ar putea indica destul de bine principalele linii de evoluție ale muzicii noastre. În acest spirit s-a purtat, de pildă, cunoscuta dispută asupra Horei Unirii, dispută care a manifestat o pasiune și o vehemență pe care le-am dori folosite, bunăoară, în stabilirea rolului lui George Enescu în dezvoltarea muzicii românești.

Obsedați de ideea faptului istoric mărunț, acești cercetători se depărtează din ce în ce mai mult de o apreciere științifică a fenomenelor trecutului nostru muzical; chiar atunci când se fac aprecieri de valoare asupra muzicii cutărui sau cutărui compozitor - să zicem a lui Vidu, Musicescu, Porumbescu sau Dima - se înalță, de obicei, ditirambe apologetice, astfel încât cititorul ar putea crede că toți înaintașii muzicii noastre s-au aflat pe cele mai revoluționare poziții și au fost la fel de geniali. Recurgând în aprecierile lor la caracterizări stereotipe de felul: „patriotic”, „popular”, „melodios”, „progresist” etc. și ignorând originalitatea proprie fi-

ecăruia dintre ei, acești cercetători îi situează pe înaintașii muzicii românești într-o reprezentare schematică. Este firesc ca în condițiile predominării unei asemenea metode empirico-apologetice să nu se poată vorbi de o ierarhizare a valorilor trecutului nostru muzical. Deasupra tuturor compozitorilor trecuți și prezenți se ridică, gigantică, personalitatea lui George Enescu, restul apare ca o masă nediferențiată, sau mai bine zis ca o masă de a cărei diferențiere muzicologii nu se ocupă în mod serios. Sunt lăudați Porumbescu sau Musicescu, Flechtenmacher sau Caudella, dar ce reprezintă unul în raport cu celălalt sau în raport cu ansamblul dezvoltării muzicii românești, nu se spune nimic. Lipsesc, cu alte cuvinte, încercări de a privi în mod sintetic și comparativ trecutul istoriei noastre muzicale.

Cu câțiva ani în urmă, compozitorul și muzicologul Zeno Vancea a făcut unele încercări interesante de schițare a unei istorii a muzicii românești. E drept, pe atunci se adunase încă puțin material faptic, ceea ce făcea ca generalizările să nu se poată efectua întotdeauna pe un teren sigur. Astăzi însă situația este simțitor schimbată. Au apărut până acum unele studii, printre care amintim: Anton Pann, volumele de opere alese înmănunchind lucrările lui Gh. Dima, Ciprian Porumbescu, Gavriil Musicescu, T. Popovici, E. Mandicevski și altele. Ne aflăm deci în posesia unui material istoric pe bazele căruia încercările de a schița o istorie a muzicii românești ar duce la rezultate mult mai rodnice. Nu este, oare, păcat ca tov. Zeno Vancea, care a dovedit o atât de remarcabilă capacitate de generalizare și sistematizare, să continue a sta departe de aceste probleme pe care de o bună bucată de vreme le-a abandonat?

Și alți muzicologi valoroși, ca George Breazu, V. Tomescu etc. au preocupări serioase, legate de studierea trecutului nostru muzical, ceea ce înseamnă că avem forțe suficiente și capabile care să porceadă la colaborarea unei lucrări de istoria muzicii românești.

Fără îndoială, editurii noastre muzicale îi revine un rol de seamă în antrenarea, însuflețirea și susținerea acelor cercetători

care s-ar consacra alcătuirii unei istorii a muzicii românești.

Alcătuirea unei astfel de lucrări ridică, desigur, numeroase probleme de ordin metodic, științific și ideologic, pentru a căror rezolvare sunt necesare concentrarea tuturor forțelor noastre muzicologice. De aci izvorăște și necesitatea unei largi colaborări a cercetătorilor noștri vârstnici și tineri, colaborare al cărei fruct va fi, fără îndoială, apariția unei istorii a muzicii românești, documentată din punct de vedere științific și bine orientată din punct de vedere ideologic.

Largul nostru public de cititori, cadrele didactice, studenții și elevii ar putea avea astfel, într-un viitor nu prea îndepărtat, mult așteptata istorie a muzicii românești. Cei care cunosc cât de cât această istorie sunt convinși că o asemenea lucrare - creator concepută - va da posibilitatea unei mai clare înțelegeri a drumurilor de viitor ale muzicii noastre și va servi ca prețios izvor de mândrie patriotică.

Petre BRÂNCUȘ

(„Contemporanul”, nr. 26 (664), 3. VII. 1959)

Cântecul de masă în creația compozitorilor noștri

Apropierea mării sărbători a eliberării patriei a dat un puternic impuls creator compozitorilor din țara noastră. Majoritatea acestora au creat în ultimul timp lucrări muzicale deosebit de valoroase inspirate din viața nouă, cu adâncile ei prefaceri revoluționare.

Simpla enumerare a unor titluri: „Mărire ție, patria mea” piesă corală cu acompaniament de orchestră de Mihail Jora, „Cantata Patriei” pentru cor, soliști, recitator, orchestră de suflători și percuție de Laurențiu Profeta, „Balada pentru bariton și orchestră” de Mauriciu Vescan, Simfonia cu cor „Sub cerul de vară” de A.

Mendelsohn pe versuri de Maria Banuș, „Poem eroic în memoria lui Filimon Sârbu” de D. Bughici, oratoriul „Pe lespede eroilor” de S. Sarchizov și multe altele - ne duc la o constatare îmbucurătoare: compozitorii noștri se apropie din ce în ce mai mult de genurile larg accesibile pe care iubitorii de muzică le așteaptă cu legitimă nerăbdare.

Printre genurile cele mai larg accesibile, un loc de seamă îl ocupă cântecul de masă a cărui principală însemnătate stă în oglindirea realității noastre în forma cea mai directă și mai emoțională.

În ultimele luni, compozitorii au scris numeroase cântece de masă a căror sursă de inspirație este legată de avântul și însuflețirea cu care oamenii muncii întâmpină cea de a 15-a aniversare a eliberării patriei noastre. Nu este aceasta o dovadă în plus a faptului că s-a făcut înțeleasă enorma însemnătate social-educativă pe care o are cântecul de masă în viața poporului nostru?

Trăsăturile primordiale ale majorității cântecelor de masă create în ultimul timp constau în noutatea limbajului intonațional, forța emotivă și pregnanța melodică - caracteristici ce se înscriu pe linia continuării celor mai valoroase tradiții ale cântecului de luptă, mobilizator, născut în primii ani ai eliberării de sub fascism.

Baza poetică a cântecului „Îți mulțumim, partid iubit” de Matei Socor (versuri de G. Teodori), cu un caracter larg mobilizator, i-a permis compozitorului să creeze o melodie străbătută de sentimentul solidarității: „*În fruntea luptei ne-nfricate / A stat partidul neînving, / Străvechiul dor de libertate / În piept mereu ni l-a aprins*”. Ritmul asemănător cântecelor revoluționare de luptă, salturile melodice descendente din prima frază melodică ce contrastează cu cele ascendente din cea de a doua, imprimă cântecului putere de convingere și, totodată reprezintă imagini ale forței și bărbăției poporului.

Muzica și textul cântecului „În noaptea de august”, de Dumitru Bughici (versuri: Vladimir Colin) pun față-n față trecutul cu prezentul: „*Poporul gema și-n vremea restriștii / Visând roșii zori, luptau comuniștii. / Și-n august cu cei din soare-răsare /*

Pornirăm cântând la lupta cea mare. / Din noaptea de august un cânt / Și astăzi în inimi răsună” etc. Creșterea impetuoasă a liniei melodice evocă o acumulare de energii care nu pot fi niciodată înfrânte în lupta pentru viitorul luminos al poporului. Mijloacele componistice folosite sunt în deplină concordanță cu intenția autorului de a oglindi un episod al luptei de eliberare.

Ideea de luptă, avântul, încrederea în victoria asupra forțelor vrăjmașe străbat noua lucrare a compozitorului Ion Chirescu, intitulată „Cântec peste zări și ape” (versuri de N. Nasta) care, prin natura intonațiilor melodice și accesibilității, amintește de minunatul cântec „Sub al păcii stindard” creat cu ani în urmă.

Printre cele mai valoroase lucrări corale, scrise în cinstea zilei de 23 August, se numără și cântecul „În cei 15 ani” de Sabin Drăgoi (versuri de Cicerone Theodorescu), în care compozitorul folosește cu măiestrie procedee polifonice, reușind să realizeze o creație pătrunsă de o sinceră emoție artistică.

Exemplele citate, fără a epuiza în întregime problematica noilor creații, le considerăm, totuși, edificatoare pentru a demonstra că baza ideologico-estetică a majorității cântecelor închinată Eliberării o constituie orientarea către temele majore ale actualității. Ideea centrală care străbate noile cântece de masă, de o profundă semnificație politică - transformările revoluționare petrecute în viața noastră se datoresc luptei pline de abnegație a maselor conduse de partid - nu numai că nu îngustează sfera mijloacelor de exprimare artistică, ci, dimpotrivă, scoate și mai puternic în relief diversitatea stilurilor muzicii noastre corale de masă. Această diversitate iese cu și mai multă forță în evidență dacă cercetăm cu atenție partiturile compozitorilor V. Popovici („Eliberare”, versuri de Andi Andrieș), Hilda Jerea („Legământ de pace”, versuri de Cicerone Theodorescu), Anatol Vieru („Țară scumpă, să trăiești”, versuri de Nina Cassian), Radu Șerban („Uniți să luptăm”, versuri de C. Teodori), D. D. Botez („Cântec de dragoste pentru Țara Sovietică”, versuri de Maria Banuș) și altele.

Tensiunea de mare forță interioară prezentă în cântecul „Eliberare” de V. Popovici, expresivitatea lirică ce străbate piesa corală „Cântec de dragoste pentru Țara Sovietică”, de D. D. Botez, accentele de luptă aprigă, încordată, din cântecele „Uniți să luptăm”, de Radu Șerban și „Să fii partidului oștean”, de Matei Socor etc., iată doar o parte a mijloacelor de esență emotivă, folosite de compozitori în scopul exprimării unui bogat conținut de idei.

Semnificativ este și faptul că marea majoritate a cântecelor de masă create în ultimul timp sunt scrise într-un limbaj simplu, accesibil nu numai formațiilor profesioniste, ci mai ales artiștilor amatori cărora le revine misiunea nobilă de a și le însuși și răspândi în marile mase. Acțiunea constantă a Editurii Muzicale de a tipări aceste cântece pe foi volante - concomitent pe patru și două voci, cu și fără acompaniament de pian - merită să fie salutăta.

Noile cântece de masă, departe de a se limita la un cadru festiv, ocazional, vor îmbogăți substanțial repertoriul tuturor formațiilor muzicale din țara noastră cu noi piese corale valoroase care reflectă prefacerile revoluționare din viața poporului nostru, transformările petrecute în conștiința oamenilor în cei 15 ani de la Eliberare.

Petre BRÂNCUȘ

(«Contemporanul», nr. 29 (667), 24. VII. 1959)

15 ani creatori

Muzica vocal-simfonică

În cei 15 ani care s-au scurs de la Eliberare, poporul nostru muncitor a obținut mari succese pe frontul construcției socialiste.

în toiul luptei pentru socialism au crescut cerințele spirituale ale oamenilor muncii, s-a dezvoltat interesul maselor populare pentru cunoașterea și prețuirea valorilor culturii românești și universale.

Alături de întregul popor muncitor, compozitorii, interpreții și muzicologii din țara noastră, participând activ la opera de construire a noii societăți, au adus o contribuție de preț la dezvoltarea culturii socialiste.

Principala caracteristică a artei muzicale din România nouă o constituie faptul că ea nu mai este, ca în trecut, apanajul unei minorități, al unui cerc îngust de „specialiști” ci a devenit un bun al întregului popor. Zecile de mii de cercuri artistice de amatori, în care își desfășoară activitatea peste un milion de muncitori, intelectuali, funcționari, elevi și ostași, numeroasele orchestre simfonice și semisimfonice, fanfare și orchestre de instrumente populare, teatre de operă, operetă și estradă, zecile de ansambluri profesionale, larga răspândire a muzicii pe calea radio-ului - toate dovedesc că în țara noastră manifestările muzicale au căpătat un caracter profund de masă.

Creația muzicală a cunoscut în cei 15 ani o înflorire nemai-întâlnită până în prezent. Ea a crescut și s-a dezvoltat în lupta neînduplecată împotriva tendințelor artei burgheze moderniste care rupe muzica de izvoarele ei populare, propovăduiește individualismul steril, rafinamentul estetizant, formalismul și snobismul.

Primii ani de după Eliberare au însemnat și primele izbânzii pe frontul luptei pentru o muzică nouă, legată de idealurile cele mai înaintate ale poporului. Cântecul de masă mobilizator, avântat - continuator al cântecelor revoluționare din anii ilegalității - a devenit un bun al oamenilor muncii, s-a transformat într-un factor de mare importanță socială. Cine nu-și amintește de minunatele „Hei, rup!” de Mauriciu Vesca, „Sirena lui Roaită” și „Înainte, la Muncă”, de Vasile Popovici, de lucrările lui Ion Chirescu, Matei Socor, Hilda Jerea, Gheorghe Danga, Alfred Mendelsohn și multe altele, scrise cu măiestrie, care au înflăcărat tineretul în munca de reconstrucție socialistă a țării. Cântecul - ca gen de avangardă al

muzicii - a devenit în anii de democrație populară purtătorul celor mai înaintate năzuințe ale maselor în care și-a găsit oglindirea patosul muncii patriotice, sentimentul internaționalismului proletar, bărbăția, curajul și eroismul oamenilor deveniți liberi și stăpâni pe soarta lor. Alături de cântecul patriotic, avântat, compozitorii din țara noastră au adus o contribuție însemnată la dezvoltarea cântecului liric, caracteristic prin varietatea genurilor în care sunt exprimate sentimentele personale și stările sufletești ale oamenilor muncii.

Intonațiile caracteristice cântecului de masă pătrund treptat și în creațiile muzicale mai ample ale compozitorilor noștri, în care cantata și oratoriul ocupă un loc preponderent. Fiind genurile cele mai îndrăgite de mase, cantata și oratoriul capătă o dezvoltare fără precedent în istoria muzicii românești.

Eroismul comuniștilor întemnițați în anii negri ai reacțiunii și fascismului, lupta partidului și clasei muncitoare pentru sfărâmarea lanțurilor robiei, eliberarea patriei de sub jugul hoardelor hitleriste, munca pașnică de construire a socialismului, idealurile și năzuințele de pace ale poporului muncitor, dragostea și recunoștința față de Uniunea Sovietică - iată baza de idei largă a celor mai valoroase lucrări de muzică vocal-simfonică create în ultimii 15 ani. Cantata „Mierla lui Ilie Pintilie”, de Anatol Vieru, în care este evocată figura luptătorului comunist căzut sub zidurile Doftanei, „Balada lui Gheorghe Doja” pentru solo, cor și orchestră de Constantin Palade, inspirată de răscoala condusă de Doja împotriva nedreptăților sociale, cantata-suită „Cântece pentru Republică”, de Nina Cassian și oratoriul „Sub soarele păcii” de Hilda Jerea, în care sunt oglindite ideile de pace și elanurile constructive ale maselor, cantata „Mai multă lumină” de Sabin Drăgoi, închinată eroismului constructorilor hidrocentralei de la Bicaș, lucrarea „Pe plaiuri moldovene”, de Viorel Doboș, „Cantata Bucureștiului” și „Oratoriul 1907”, de Alfred Mendelsohn, în care este redat trecutul de luptă al poporului, oratoriul „Pe lespede eroilor” de Sergiu Sarchizov, închinat celei de-a 15-a aniversări a eliberării patriei noastre, oratoriul „Eliberare” de Radu Paladi,

lucrările cu teme asemănătoare ale compozitorilor Mihail Jora, Laurențiu Profeta, Gh. Bazavan și altele sunt caracteristice pentru noua orientare a creației muzicale românești.

Printre cele mai valoroase lucrări din domeniul muzicii vocal-simfonice trebuie menționate oratoriile „Scânteia eliberării” de Ovidiu Varga, în care căutările inovatoare ale compozitorului apar cu pregnanță mai ales pe linia creării unui personaj pozitiv și lărgirii sferei dramaturgice a genului, ca și monumentală lucrare a lui Gheorghe Dumitrescu – „Tudor Vladimirescu”. Prin proporțiile, dinamismul și dramatismul acțiunii, prin felul original de folosire a elementelor caracteristice muzicii populare, prin puternica expresie a corului bărbătesc și prin dezvoltarea pe plan simfonic a acțiunii, acest oratoriu reprezintă o culme a genului.

Condițiile noi create de Partid și Guvern pentru dezvoltarea vieții muzicale au determinat o considerabilă înflorire a muzicii simfonice. Continuând cele mai valoroase tradiții ale clasicilor simfonismului românesc: George Enescu, A. Castaldi, D. Cuclin, M. Jora, compozitorii noștri au dat la iveală lucrări care se bucură de o înaltă apreciere din partea auditorilor, multe dintre ele cucerindu-și o faimă binemeritată și peste hotarele țării.

Deosebit mi se pare faptul că noua creație de muzică simfonică din țara noastră numără individualități remarcabile. Artei muzicale realist-socialiste îi sunt străine șablonul și uniformitatea exprimării. Reflectând complexitatea vieții și bogăția sufletească a omului nou, creația muzicală deschide compozitorilor perspectiva afirmării multilaterale a individualităților artistice, asigură un câmp larg îndrăzelii, inițiativei creatoare. Credincioși idealurilor înaintașilor, conștienți de imensul rol ce le revine pe frontul ideologic, cei mai de seamă compozitori au scris lucrări simfonice în care conținutul profund de idei se îmbină cu un limbaj accesibil marilor mase.

Merită să fie amintite în primul rând acele lucrări simfonice care au la bază un conținut programatic. Suita simfonică „Când strugurii se coc” de Mihail Jora - devenită una din cele mai populare lucrări prin optimismul cu care este redată bucuria muncii

colective și sărbătoarea culesului viilor, poemul simfonic „Prăbușirea Doftanei” de Alfred Mendelsohn - moment evocator din viața luptătorilor comuniști, poemul „Mama” de Matei Socor, închinat Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, suitele simfonice „Prin munții Apuseni” de Marțian Negrea și „O zi de vară într-o gospodărie colectivă”, de Zeno Vancea, poemul „Cântarea României”, de Matei Socor, în care este redat trecutul de luptă al poporului și realizările obținute în făurirea vieții libere, suita simfonică inspirată din viața copiilor de Laurențiu Profeta, poemul „Evocare - Donca Simo”, de Dumitru Bughici, Simfonia a II-a cu cor de N. Buicliu, Simfonia IV-a – „Apelul păcii”, de Alfred Mendelsohn, Simfonia a III-a – „Ovidiu” de Sigismund Toduță și multe altele sunt lucrări care ilustrează legătura organică existentă între compozitori și creația populară, îmbinarea conștientă a principiului accesibilității cu înalta măiestrie componistică, abordarea problematicii majore în creația muzicală.

Creația simfonică propriu-zisă, se remarcă prin optimism, claritatea expresiei și originalitate, prin cantabilitatea temelor muzicale, prin căutările inovatoare în domeniul orchestrației, polifoniei, armoniei și formelor, prin marea diversitate de stiluri și prin mărirea interesului compozitorilor pentru realizarea unor dezvoltări dramatice de o mare forță emoțional-expresivă. În această ordine de idei trebuie amintite Simfonia I și Simfonieta de Ion Dumitrescu, Simfoniile a III-a, a IV-a și a VI-a, de Alfred Mendelsohn, simfoniile de Sigismund Toduță, Marțian Negrea, Nicolae Buicliu, lucrările simfonice ale compozitorilor Th. Rogalski, Paul Constantinescu, M. Basarab, Al. Pașcanu și alții.

Alături de muzica simfonică cunoaște o bogată dezvoltare muzica de concert și cea de cameră, domenii în care se fac remarcate realizările compozitorilor Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Pascal Bentoiu, Virgil Gheorghiu, Ludovic Feldman, Alfred Mendelsohn, Matei Socor, Dumitru Capoianu, Tudor Ciortea, Zeno Vancea, Ovidiu Varga, Radu Paladi, Th. Grigoriu, Anatol Vieru și alții.

În bogatul peisaj al creației muzicale de după 23 August 1944

muzica de scenă se remarcă prin calități artistice superioare. Operele „Ion Vodă cel Cumplit și „1907” de Gheorghe Dumitrescu, „Pană Lesnea Rusalim” de Paul Constantinescu, „Povestea țăpului” de M. Eisicovits, baletul „Harap Alb” și „Călin” de A. Mendelsohn, „Suflete de viteji” de H. Jerea, operetele „N-a fost nuntă mai frumoasă”, de N. Kirculescu, „Ana Lugojana” și „Plutașii de pe Bistrița” de Filaret Barbu, „Culegătorii de stele” de Florin Comișel și altele, prin problematica abordată și mijloacele de realizare artistică reprezintă o etapă importantă pe drumul obținerii unor noi cuceriri în făurirea operei naționale.

Înconjurați de grija părintească a Partidului și Guvernului, compozitorii din țara noastră, vârstnici și tineri, cărora regimul de democrație populară le-a creat largi posibilități de afirmare, luptă cu forțe sporite pentru a obține rezultate și mai însemnate în domeniul creației muzicale.

Eliberați de grijile materiale, apreciați și stimați de masele largi de oameni ai muncii, compozitorii își vor spori eforturile pentru a crea opere demne de poporul nostru care construiește socialismul, opere în care tema contemporană să-și găsească întruchiparea corespunzătoare.

Petre BRÂNCUȘ

(«Contemporanul», nr. 34 (672), 28. VIII. 1959)

Radioul și educația muzicală a maselor

Ne preocupă în rândurile de față rolul pe care îl joacă emisiunile radiofonice în procesul de educare muzicală a maselor. Nu intenționăm să facem o trecere în revistă a realizărilor obținute pe acest tărâm în anii de după Eliberare. Aceste realizări sunt importante și au fost semnalate la vremea lor de presă. Ceea ce ni se pare important de subliniat în acest moment este faptul că în

ultima vreme curba emisiunilor muzicale radiofonice suferă o inexplicabilă coborâre. Alcătuitoarii programelor radiofonice se arată din ce în ce mai puțin preocupați de educarea muzicală a maselor. Emisiunile muzicale au căpătat în ultimele luni un profil predominant distractiv, în timp ce latura profund educativă a acestora a trecut treptat pe un plan secundar.

Fără îndoială că aspectul distractiv trebuie să se afle în atenția Radiodifuziunii, și nici prin gând nu ne trece să susținem alcătuirea unor programe în care o asemenea muzică să lipsească. Dar această funcție distractivă a artei, și în special a muzicii, nu este cea mai esențială în concepția socialistă despre cultură. Pentru un om înaintat, muzica este arta care îi dă posibilitatea să cunoască sufletul omului, viața pe care el însuși o trăiește, care îi educă sentimentele, voința, îl învață să respecte geniul omenesc și forța sa creatoare. Ce apreciere mai înaltă se poate da acestui rol nobil al muzicii decât cea pe care o conțin memorabilele cuvinte spuse de Lenin în legătură cu *Appassionata* lui Beethoven?

O asemenea înțelegere a rolului muzicii trece tot mai mult la periferia preocupărilor celor ce întocmesc programele radiofonice.

Programarea acelor opere muzicale care prin profunzimea gândirii lor, prin forța realistă de expresie, mobilizează toate facultățile spirituale ale ascultătorului și-l îmbogățesc sufletește, asemenea opere se întâlnesc extrem de rar în programele Radiodifuziunii. Redacția muzicală a Radiodifuziunii mai programează din când în când și capodopere ale muzicii simfonice sau de cameră, dar o face într-un fel care nu denotă deloc dorința de a lărgi orizontul muzical al maselor. În primul rând, aceste lucrări sunt programate la ore atât de nepotrivate - spre miezul nopții - încât cu greu se poate presupune că ele sunt accesibile mării majorități a oamenilor muncii. Pe de altă parte, emisiunile programate se limitează la un cerc foarte îngust de câteva lucrări mai cunoscute ale repertoriului clasic, pe care le repetă. Poți asculta câteva săptămâni la rând *Simfonia V-a* de Beethoven, dar nu vei asculta luni în șir o simfonie de Mahler. Bach și Mozart sunt o raritate în programele Radiodifuziunii, iar atunci când apar sunt

prezenți - ca și alți nenumărați compozitori clasici - prin aceleași 2-3 lucrări a căror repetare duce inevitabil la monotonie. Nu mai vorbim despre capodoperele muzicii de după Wagner, care au dispărut aproape complet din programele Radiodifuziunii.

Pentru motive greu de explicat, posturile noastre de radio au renunțat de o bună bucată de vreme la emisiunile muzicale educative, acele emisiuni care urmăreau explicarea limbajului muzical, a principalelor fenomene, curente și stiluri din istoria muzicii (emisiuni care își câștigaseră o mare popularitate în rândurile ascultătorilor). A mai rămas, la intervale extrem de rare, „ghidul muzical”, emisiune cu totul nesatisfăcătoare, în care sunt repetate mecanic prezentări făcute cu ani în urmă.

Oricine parcurge programele de radio întocmite de redacțiile muzicale ale Radiodifuziunii ajunge la concluzia că redactorii acestor emisiuni privesc cu o anumită suspiciune muzica simfonică, de cameră etc. a marilor compozitori clasici și contemporani. Or, o asemenea muzică are un rol de maximă importanță pentru ridicarea culturală a maselor. Concluzia practică: foarte puțină muzică de acest gen în programele Radiodifuziunii.

Pentru oricine cunoaște cât de cât concepția despre artă a clasei muncitoare, caracterul profund dăunător al unei asemenea politici muzicale este indiscutabil. Această modalitate de înlocuire a programelor nu ia în seamă setea reală de cultură a maselor. Se oferă ascultătorilor în mod risipitor mijloace de a-și petrece amuzant timpul, în dauna unor programe de muzică educativă. Nu crede oare conducerea Radiodifuziunii că această disproporție este în contrast cu întreaga orientare a culturii noastre, care urmărește tocmai familiarizarea maselor cu tot ce a produs mai valoros cultura umană de-a lungul veacurilor? Ce s-ar întâmpla dacă și editurile noastre ar fi călăuzite de o concepție asemănătoare cu aceea care prezidează alcătuirea programelor radiofonice! Lenin sublinia că „numai atunci poți deveni comunist, când îți îmbogățești mintea prin cunoașterea tezaurului de cunoștințe pe care le-a adus omenirea”. Cât de bine ar fi dacă redacțiile muzicale ale Radiodifuziunii și-ar aduce aminte de acest înțelept îndemn

leninist, dacă și-ar analiza în lumina lui întreaga lor activitate.

Petre BRÂNCUȘ

(«Contemporanul», 4. IX. 1959)

Critica și noile lucrări muzicale

Creația muzicală românească a cunoscut în ultima vreme o atât de bogată înflorire, încât se poate afirma, cu drept cuvânt, că ne aflăm într-o nouă etapă, de avânt, în procesul de ridicare a muzicii noastre pe o culme mai înaltă. În cele mai importante domenii ale creației - simfonic, vocal-sinfonic, dramatic - compozitorii noștri, însuflețiți de cea de a 15-a aniversare a eliberării patriei, au dat la iveală lucrări profunde, în care tematica zilelor noastre își găsește o largă întruchipare. Acesta este, credem, faptul esențial.

Dar nu numai tematica în sine este aceea care asigură noilor lucrări muzicale o valoare deosebită, ci și modul în care compozitorii noștri au izbutit să se identifice cu aspirațiile cele mai înaintate ale maselor pentru a le putea reda în muzică. Caracterul festiv, solemnitatea exterioară și convenționalismul unor lucrări de acest gen, scrise cu ani în urmă, au cedat acum locul inspirației profunde, expresive. Această identificare, această contopire a compozitorilor cu aspirațiile și cerințele înaintate ale poporului constituie, totodată, izvorul programatismului majorității lucrărilor create în ultimul timp. Eroii și izbânzile luptei clasei muncitoare, transformările revoluționare petrecute în anii de după Eliberare, realizările grandioase ale constructorilor vieții noi - iată o parte din ideile de bază care au generat lucrări ce îmbogățesc fondul de aur al muzicii românești, idei ce constituie programul lor declarat. Marea varietate tematică, diversitatea stilurilor, modul original de

concepere a dramaturgiei muzicale, evident mai cu seamă în lucrările vocal-simfonice și în muzica de scenă, la care se adaugă mijloace orchestrale și de colorit de un rafinament cu totul remarcabil - sunt tot atâtea trăsături caracteristice ale noilor creații muzicale.

Majoritatea constatărilor de mai sus au fost relevate la timp în cronicile muzicale apărute. Din lectura acestor articole reiese însă că o parte dintre noi, muzicologii, nu am înțeles pe deplin rolul și însemnătatea criticii muzicale în justa informare și orientare a opiniei publice și a compozitorilor înșiși. Cultura noastră muzicală nouă, chemată să redea fidel viața într-o formă desăvârșită din punct de vedere al măiestriei artistice, capabilă să slujească interesele poporului și să-l educe în spiritul ideilor umaniste nu poate să se dezvolte rodnic desprinsă de activitatea criticii. „Adevărata muncă de construire înseamnă folosirea criticii și a conținutului ei” - aceasta este esența vitală a criticii definită de Lenin.

Pentru a ajunge însă aici, criticului i se cere o cunoaștere profundă a vieții, pasiune înflăcărată pentru artă, pregătire teoretică și principialitate ideologică.

Lauda fără rezerve, tonul apologetic, fastidios, lipsa unei atitudini ferme față de anumite greșeli și lipsuri - sunt principalele neajunsuri ale criticii noastre muzicale care se fac simțite de mai multă vreme în paginile presei și revistelor de specialitate și care au ieșit cu mai multă putere în evidență în ultimul timp. Nu am vrea să fim greșit înțeleși. Departe de noi intenția de a nega realizările obținute în vremea din urmă de marea majoritate a compozitorilor. Sunt atât de însemnate, încât, după părerea noastră, ele nu au fost subliniate cu toată puterea de convingere a cuvântului tipărit. Criticii muzicale științifice, profunde, îi sunt însă străine tendințele apologetice, enumerarea seacă sau inșirarea pedantă a faptelor, descrierea obiectivistă a elementelor discursului muzical care nu pot constitui o bază pentru o analiză temeinică a unei opere de artă. Analiza muzicală marxist-leninistă pretinde fiecăruia dintre noi aprofundarea mijloacelor de expresie folosite de

compozitor, mijloace care pot fi stabilite în lumina unui ideal estetic pe care tinde să-l exprime opera de artă. Dar această aprofundare n-a prea fost făcută de noi în ultima vreme. Din simpla răsfoire a ziarelor și revistelor de specialitate cu greu se poate observa participarea activă, însuflețită a criticii muzicale la dezbaterile celor mai importante probleme de creație. În unele recenzii și cronici sunt elemente contradictorii, în altele predomină tonul solemn și povățuitor, altele abundă în entuziasm de circumstanță. Cui folosește oare faptul că unii dintre noi am elogiât lucrarea tânărului compozitor Pascal Bentoiu - element deosebit de talentat - intitulată „Imagini bucureștene”, (1959) fără să-i arătăm autorului în mod convingător, pe baza unei analize serioase, că prima parte a tripticului său nu corespunde cerințelor actuale ale muzicii noastre? Tendința exclusiv impresionistă a primei părți din această lucrare nu poate convinge pe nimeni că autorul intenționează să redea patosul muncii constructive de pe șantierul Capitalei. Lipsurile serioase din partea a treia a lucrării nu i-au fost relevate decât în treacăt și superficial.

Felul în care a fost recenzat oratoriul „Pe lespede eroilor” de Sergiu Sarchizov ni se pare nu numai neștiințific, dar chiar derutant pentru compozitor. Primele cronici apărute în presă excelează prin tonul exclusiv laudativ. Ceva mai târziu, în Contemporanul au fost exprimate și unele rezerve pentru ca, ulterior, în aceeași revistă, să apară un alt material din care cititorii și compozitorul să tragă concluzia că oratoriul este o lucrare „cu totul excepțională” Oare astfel de aprecieri îl vor ajuta pe compozitor în creația sa viitoare? Oratoriul „Pe lespede eroilor” - lucrare de incontestabilă valoare - suferă totuși de unele lungimi și de o oarecare monotonie a mijloacelor de expresie, aceste mijloace nu sunt folosite întotdeauna în concordanță cu imaginile textului poetic, autorul nu a acordat suficientă atenție dramaturgiei muzicale specifice oratoriului - dar despre toate acestea noi n-am scris.

Analiza caldă și sinceră a unei lucrări muzicale, sublinierea părților pozitive și a celor mai puțin izbutite sunt singurele căi

menite să ducă la rezultate pozitive în creația muzicală. Apologeticul și lauda fără rezerve aduc prejudicii muzicii noastre, deservește cauza nobilă a artei muzicale pe care compozitorii noștri se străduiesc să o ridice pe treptele perfecțiunii. Sarcina noastră, a criticilor, este ca pe baza unei analize științifice, partinice, să sprijinim creatorii la atingerea unui asemenea ideal.

Personalitățile de seamă ale vieții noastre muzicale așteaptă de la critici păreri sincere, deschise, obiective, bazate pe analiza temeinică a operei de artă, în măsură să-i ajute în obținerea unor rezultate și mai însemnate pentru continua desăvârșire a creației lor. Suntem siguri că și compozitorii A. Mendelsohn, Gh. Dumitrescu, L. Feldman, P. Constantinescu, N. Buicliu, L. Profeta și alții, așteaptă de la critica muzicală concluzii serioase asupra creației lor simfonice și vocal-simfonice recente. Pentru că, în treacăt fie spus, chiar și în creația simfonică a celor mai reprezentativi compozitori ai genului, dezvoltarea intensivă, de largă respirație, este înlocuită cu melodii mai puțin „deschise” care estompează puterea de expresie a muzicii, îngreunează perceperea ei. Temele pur instrumentale, necantabile, folosirea abuzivă a unor motive lipsite de pregnanță melodică și ritmică sunt piedici în calea dezvoltării muzicii noastre simfonice.

Se așteaptă din partea noastră ca într-un timp relativ scurt, pe baza unor discuții ce se vor organiza în secțiunile de creație ale Uniunii Compozitorilor, și a materialelor ce vor mai apărea în presă, să pornească o muncă temeinică pentru a stabili o justă ierarhie a valorilor, cu evidențierea contribuției aduse de fiecare compozitor în orientarea și ridicarea creației muzicale pe un plan artistic superior.

Pentru atingerea acestor obiective însă este necesar ca apologeticul și teama de a nu „supăra” pe cel criticat să fie alungate din critica noastră muzicală. Înalta principialitate, analiza științifică marxist-leninistă, expunerea sinceră și deschisă a părerilor - iată drumul care ne va duce la rezultate incontestabile, atât de mult așteptate de publicul larg iubitor de muzică, cât și de către

compozitorii noștri.

Petre BRÂNCUȘ

Notă: Redacția invită criticii muzicali să ia în dezbateră, în coloanele revistei noastre, importante probleme pe care le ridică noile creații muzicale.

(«Contemporanul», nr. 36 (674), Il. IX. 959)

Cântece de masă

În ultimii ani, alături de celelalte genuri ale muzicii, cântecul de masă avântat, mobilizator, a cunoscut o înflorire nouă. Această constatare are o directă legătură cu faptul că evenimentele de seamă din viața poporului ce se succed cu repeziciune sub ochii noștri, nu pot trece neobservate de către compozitorii din țara noastră care-și închină eforturile creatoare cauzei construirii socialismului.

Suflul de bărbătească expresie, dinamismul, robustețea, larga cantabilitate, inspirația sinceră și profundă, simplitatea melodică îmbinată cu măiestria realizării - caracteristici de seamă ale unei creații realiste militante - constituie trăsăturile esențiale ale celor mai bune lucrări aparținând genului muzicii de masă. În ele străbate spiritul zilelor noastre, temele care reflectă patriotismul muncii constructive, lupta poporului nostru pentru făurirea noii orânduiri sociale. Multe din aceste cântece pătrund adânc în conștiința maselor, contribuind la educarea gustului estetic, la însuflarea dragostei pentru patria socialistă, a eroismului în muncă.

Conștientă de însemnătatea pe care o reprezintă aceste lucrări în acțiunea de educare a maselor, Editura Muzicală se străduiește să pună la îndemâna miilor de artiști amatori și profesioniști

bogata creație de cântece a compozitorilor noștri. În rândurile de față ne-am propus să ne oprim asupra câtorva cântece tipărite în ultimele luni, cu scopul de a desprinde unele aspecte care ni se par importante pentru creația corală actuală.

Ideea patriotismului socialist - forță motrică de dezvoltare a societății noastre - stă la baza a numeroase cântece de masă create în ultima vreme. Fie că este vorba de folosirea directă a unor citate folclorice, fie că se recurge la melodii originale, noi, compozitorii găsesc în realitățile vremii noastre surse de inspirație puternice pentru a slăvi în imnuri, marșuri sau cântece lirice, dragostea poporului pentru patria socialistă.

„Dobrogea de aur” - lucrare corală de amploare a maestrului Ioan D. Chirescu, pe versurile poetului Radu Boureanu, este străbătută de un cald lirism. Ea constituie un model de dezvoltare creatoare a resurselor muzicii populare. Versurile, bogate în imagini, reflectă simplu și direct viața nouă a Dobrogei de azi: *„Între Dunăre și mare / Vechi pământ bătut de vânturi / Tu Dobroge-nalți spre soare / Holde noi și zvon de cânturi. / Peste noile ogoare, / Ce vor crește scump tezaur / Noi vom înălța sub soare / Snopul Dobrogei de aur ...”*

Caracteristica principală a muzicii o constituie largă respirație, spontaneitatea melodică ca și sinceritatea exprimării muzicale - elemente care au determinat popularitatea de care se bucură astăzi cântecul în rândurile ascultătorilor. Din întreaga desfășurare melodică a cântecului străbate filonul muzicii populare pe care compozitorul a asimilat-o de-a lungul vieții. Simplitatea țesăturii vocilor, care ține seama de posibilitățile firești, reale de execuție ale ansamblurilor corale, alterarea superioară a treptei a II-a folosită cu un deosebit simț al fineții, contrastul dinamic dintre cuplet și refren - sunt atributele acestei lucrări realizată la un nivel artistic remarcabil.

Printre cele mai izbutite cântece de masă închinată patriei noastre se numără și lucrările: „Aceasta e patria mea” de Dumitru Bughici, pe versurile poetului Vladimir Colin și „Țară scumpă, să trăiești!” de Anatol Vieru pe versuri de Nina Cassian. Deși diferite

ca factură, ambele lucrări sunt expresive, mobilizatoare, semn al aderării conștiente a compozitorilor la marile evenimente pe care le trăim. Merită să ne oprim puțin și asupra modului de realizare a celor două cântece întrucât ni se pare că este momentul să atragem atenția asupra unor lipsuri de ordin artistic. Fără îndoială, lucrarea „Aceasta e patria mea” de D. Bughici prezintă reale calități din acest punct de vedere. Caracterul energetic al melodiei, creșterea intensivă a mijloacelor de expresie prin apariția firească, logică a trioletului care-i dă cântecului vigoare și dinamism, tonul luminos, optimist ce se degajă din desfășurarea lucrării - sunt calități ce se cer subliniate. Aceasta explică și faptul că într-un timp relativ scurt cântecul a fost preluat în repertoriul permanent al formațiilor artistice profesionale și de amatori. Credem însă că lucrarea ar fi câștigat dacă compozitorul ar fi evitat dese întreruperi ale liniei melodice prin folosirea excesivă a pauzelor, chiar și în cadrul aceluiași cuvânt, ceea ce dăunează asupra cursivității discursului muzical. Nu ne-am fi oprit asupra acestui fapt de amănunt dacă compozitorul nu ar fi extins procedeul și la alte creații tot atât de valoroase („Cântec tineresc de pace” spre exemplu) procedeu ce duce inevitabil la sărăcirea mijloacelor de expresie muzicală.

Cântecul „Țară scumpă, să trăiești!” de Anatol Vieru, ce se impune prin caracterul energetic al melodiei și prin simplitatea aranjamentului coral prezintă, totuși, greutăți serioase de execuție, deoarece accentele metrice nu corespund celor melodice (vezi strofa 1, măsurile 9 și 10, și strofele II și III, măsura 11). Este de subliniat și faptul că autorul folosește de-a lungul cântecului același ritm punctat, lucrarea devenind în acest fel monotonă.

Realizările însemnate ale poporului nostru muncitor, condus de către partid pe drumul vieții noi, constituie motivul inspirator al multor cântece de masă izbutite. „Să fii partidului oștean!” de Matei Socor - versuri de Mihai Beniuc, „Așa te știu partidul meu” de Alfred Mendelsohn - versuri de Ion Socol, „Țara holdelor bogate” de Hilda Jerea - versuri de Cicerone Theodorescu și altele, reflectă în imagini pregnante eforturile constructive ale întregului popor muncitor, eliberat de asuprire și exploatare.

Melodia avântată, folosirea creatoare a intonațiilor specifice cântecului de masă în primele două lucrări și a unei ritmici și melodiei apropiată de graiul muzical popular în ultima, le imprimă acestora o expresie bogată uneori solemnă, alteori lirică, gingașe.

Forța și însemnătatea pe care o are în viața popoarelor ideea luptei pentru pace fac să țâșnească din inima compozitorilor cântece străbătute de un înalt umanism: „Stă de veghe tot pământul” de Vasile Popovici - pe versuri de Cicerone Theodorescu, lucrare, impunătoare prin dinamismul și vigoarea melodică, în care procedeul străvechi antifonic este preluat și folosit pe un plan artistic superior, se înscrie printre cele mai valoroase cântece create de compozitorii noștri în ultimii ani, închinată luptei pentru pace. Remarcabilă ni se pare și piesa „Răsună al păcii cânt” de George Deriețeanu, pe versurile lui Ion Socol. Mijloacele armonice variate și prezența pe alocuri a unor elemente de polifonie vocală, ritmul hotărât, plasticitatea liniei melodice - aceasta, ce-i drept, prezintă și unele dificultăți de intonație - planul tonal bogat sunt merite incontestabile ale autorului, care, recent, ne-a dat prilejul să apreciem o dată în plus posibilitățile sale creatoare audiind lucrarea de mari proporții intitulată „Minerii”.

Desigur, din bogata activitate a compozitorilor noștri în domeniul cântecului de masă se desprind și unele concluzii critice care pot face obiectul unor comentarii și studii aparte. Nu ni se pare lipsită de interes chiar și simpla lor consemnare, întrucât este vorba de lucrări destinate miilor de formații corale din țara noastră, ale căror exigențe cresc pe zi ce trece. Din păcate, trebuie spus că o parte dintre lucrările mai puțin izbutite au văzut și lumina tiparului ceea ce, indiscutabil, nu ne împiedică să luăm, chiar și în aceste condiții, atitudine critică. Spre exemplu cântecul „Drapelul”, de Sergiu Sarchizov - compozitor tânăr și talentat care și-a câștigat merite deosebite în creația noastră muzicală - după părerea noastră, nu conține atributele unui valoros cântec de masă întrucât compozitorul face abuz de elemente modulatorii, de cele mai multe ori nefiind de natură vocală ci mai mult instrumentală.

Depart de noi gândul de a pleda pentru o muzică simplistă sau care să nu solicite toată atenția executanților. De aici însă și până la încărcarea melodiei în așa fel încât cu greu să poată fi executată chiar de către ansamblurile profesioniste este o mare deosebire. În unele cântece există aspectele unei realizări prea în trecut, ca de pildă cântecul, „La luptă și unire” de Ioan Chirescu - versuri de Vlaicu Bârna. Lipsa unei melodiei proaspete, avântate, subliniată prin folosirea unor progresii puțin inspirate, sunt principalele neajunsuri ale cântecului amintit.

Banalul, procedeul simplist de stilizare a cântecului popular, lipsa de preocupare pentru noutatea limbajului muzical - ne referim în special la cel de ordin armonic - sunt evidente și în lucrarea compozitorului H. Schwartzman intitulată „Calea cea adevărată”.

Șablonul, lipsa de personalitate și fantezie - trăsături atât de opuse înaltei măestrii profesioniste, care presupune o continuă creștere ideologică și de specialitate a artistului, permanenta năzuință spre descoperiri creatoare - iată o altă categorie de neajunsuri care se manifestă uneori în creația noastră de cântece. Simpla abordare a unei teme actuale nu este edificatoare atunci când compozitorul dă la iveală o lucrare lipsită de putere de a convinge, emoționa și mobiliza masele în efortul lor ascendent pe drumul socialismului. Formule melodice banale și artificiale, parafraze palide ale unor originale izbutite întâlnim, de pildă în cântecul „Închinare” de C. Țăranu - tânăr compozitor a cărei prezență în acest gen o considerăm lăudabilă – „Vine toamna”, de Elly Roman, „Stâng, drept” de Lulu Orescu, „Patrie-nsořită” de V. Timiș și altele.

Nu stăruim mai mult asupra unor exemple asemănătoare din creația noastră corală tipărită în vremea din urmă. Am dorit doar să consemnăm unele elemerite care pot constitui punctul de pornire pentru o temeinică analiză ce se impune fie în paginile revistei „Muzica” fie în cadrul secției de muzică corală și de masă a Uniunii Compozitorilor. Desigur, însemnările de față nu pot și

nu trebuie să umbrească realizările cu totul excepționale ale compozitorilor noștri dobândite în ultimii ani.

Este timpul însă, să se lupte cu toată hotărârea împotriva fenomenului de autoliniștire și inerție, să se facă o critică justă și aprofundată a lipsurilor din practica creației cântecului de masă, să se ia atitudine sinceră și directă împotriva acelor compozitori care, în ciuda unor lacune evidente, consideră propria lor creație „genială”, „infailibilă”. Discuții de această natură se pot auzi deseori și nu rareori redactorii Editurii Muzicale sunt nevoiți să piardă timp prețios asistând la astfel de „declarații” de autoliniștire. Datoria noastră este să descoperim neajunsurile, să le semnalăm, pentru că numai în acest fel compozitorii vor putea obține succese și mai de seamă în activitatea lor.

de Petre Brâncuș

«Revista Muzica», nr. 9 (septembrie 1959)

Muzicologia noastră și moștenirea clasică

Ceea ce reprezintă tendința fundamentală a muzicologiei românești actuale este faptul că, în majoritatea lor, criticii noștri muzicali au devenit conștienți că interpretarea pe o bază nouă, marxistă, a istoriei artei este absolut necesară pentru înțelegerea justă a însuși specificului acesteia. Toate lucrările consacrate de muzicologii noștri unor mari personalități din istoria muzicii ca Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Liszt, Berlioz, Puccini, Enescu, Dima, Castaldi etc. vădesc intenția și eforturile autorilor de a pune în lumină rădăcinile sociale ale fenomenului artistic, esența socială a sentimentelor și ideilor exprimate de compozitori. Apariția primelor lucrări a contribuit la crearea climatului teoretic,

estetic de care are vitală nevoie muzicologia noastră. Caracteristic însă pentru etapa în care ne aflăm este modul pe care l-am putea defini stângaci, naiv, în care mânuim, în majoritatea cazurilor, metoda marxistă de analiză artistică.

Sumar vorbind, situația se prezintă cam în felul următor. În monografiile muzicologilor noștri putem observa o evoluție pe două planuri paralele a gândirii acestora: unul este planul considerațiilor istorice și sociologice, prezent de obicei în partea introductivă a lucrărilor, celălalt este planul analizei muzicale propriu-zise, alcătuind miezul acestor lucrări. Rareori se pot găsi fire de legătură între cele două planuri. Această discrepanță între punctul de vedere sociologic și punctul de vedere artistic este cât se poate de evidentă în monografia lui V. Cristian despre Mozart, în care trăsăturile social-istorice ale epocii sunt analizate în sine, și nu pentru luminarea celor mai ascunse cute ale fenomenului Mozart, prezentat de autor, de asemenea, ca fenomen „în sine”. Unde duce această tratare paralelă a celor două planuri?

Ea face ca ambele laturi analizate - adică cea social-istorică și cea artistică - deși posedă din punct de vedere îngust formal o anumită valoare de adevăr, să-și piardă însemnătatea științifică din momentul în care le privim în lumina sarcinii superioare a cercetătorului: aceea de a defini și explica sensul operei compozitorului. Analiza social-istorică se transformă într-o înșiruire plictisitoare de evenimente și considerații social-economice, mult mai la locul lor într-un manual de istorie: cititorul se grăbește a trece cât mai repede peste toate aceste pagini pentru că își dă seama, dintr-un firesc bun simț, că ele nu-l ajută cu nimic la o mai bună înțelegere a operei, societatea și istoria fiind privite de cercetător în afara creației compozitorului. Dar când cititorul ajunge la capătul analizei așa-zis artistice a operei compozitorului, el rămâne nu mai puțin surprins, deoarece autorul nu i-a oferit decât o prezentare dispartă a unor aspecte muzical-tehnice din care este aproape cu neputință să închege profilul compozitorului ca exponent al marilor frământări ale epocii sale. Disocierea celor două planuri orientează deci pe un drum greșit atât analiza epocii cât și analiza creației

compozitorului, imprimând celei dintâi o notă de flagrant schematism sociologic și punând pe cealaltă pecetea unui tehnicism lipsit de perspective.

În al doilea rând, această evoluție pe două planuri a gândirii muzicologice face ca cititorul să vadă în autor un cercetător lipsit de busola care să-i călăuzească cu siguranță pașii pe drumurile atât de întortocheate ale trecutului muzical. Când parcurgi, bunăoară, cartea lui Theodor Bălan despre Liszt, deși ești impresionat de erudiția autorului, care se dovedește a cunoaște temeinic o vastă literatură bibliografică, ești totuși, la sfârșit, decepționat că nu autorul stăpânește această literatură, ci literatura este aceea care îl stăpânește pe el. Copleșit de mulțimea autorilor, Theodor Bălan se dovedește până la urmă a nu putea să aleagă între ceea ce este pozitiv și negativ la aceștia, să treacă totul prin filtrul propriului său punct de vedere, pe care l-am fi dorit marxist. De aici eclecticismul, obiectivismul care fac ca puncte de vedere dintre cele mai deosebite unele de altele să se alăture într-un tot amorf, lipsit de o coloană vertebrală ideologică.

În strânsă legătură cu aceste fenomene de eclecticism și obiectivism se află o a treia lacună a cercetărilor noastre muzicologice, și pe care am putea-o defini ca insuficiența spiritului critic. Mulți dintre noi par a fi prizonierii acelor prejudecăți potrivit cărora când vorbești despre clasici trebuie să înalți doar osanele, întrucât a lua atitudine critică față de moștenirea acestora înseamnă a le diminua importanța. Împărtășim și prețuim sângele cu care I. C. Spiru evocă personalitatea și creația lui J. Haydn, despre a cărei uriașă importanță istorică credem că nu mai are rost a insista aici. Suntem convinși că lucrarea n-ar fi pierdut din caracterul ei științific dacă autorul ar fi arătat limitele conținutului muzicii lui Haydn, limite impuse de condițiile obiective ale vieții acestuia, și care au făcut ca el să nu poată presimți inevitabila furtună socială, așa cum a presimțit-o contemporanul său Mozart, să nu se poată face ecoul acestei furtuni, cum se întâmpla cu Beethoven, la a cărei ascensiune bătrânul Haydn era martor. O asemenea perspectivă ar fi dat analizei lui I. C. Spiru mai multă profunzime, mai multă obiectivitate,

și nu l-ar fi obligat câtuși de puțin - suntem convinși - să tempereze tonul liric care-i face lucrarea atât de atrăgătoare. Căci a lua atitudine critică în legătură cu moștenirea clasicilor nu este nicidecum un semn de neprețuire a acestora ci, dimpotrivă, manifestarea profunde seriozități cu care ne apropiem de opera lor.

Slaba orientare marxistă de care dăm adesea dovadă ne lipsește de posibilitatea de a rezista tentațiilor facile care ne ademenesc pe drumul succesului facil și ne împiedică să dăm o ținută de seriozitate științifică lucrărilor. Acordând o prea mare importanță amănuntelor sentimentale, vieții de culise, marilor și micilor păcate omenești ale compozitorilor, unii dintre muzicologi pun accentul, în lucrările lor, tocmai pe această latură romanțată a studiului lor. Aceasta este, după părerea noastră, deficiența fundamentală a monografiei lui M. Nicolescu despre H. Berlioz. Cartea este într-adevăr deosebit de atrăgătoare, căci pe lângă toate amănunțele pe care autorul le servește, ea demonstrează darul său de povestitor care, trebuie să recunoaștem, este remarcabil. Problema însă este nu numai de a face o carte atrăgătoare, de a stimula imaginația, dar și de a elabora idei profunde, de a le analiza, a le argumenta. Numai în asemenea condiții poate fi vorba de un progres al științei muzicologice. Altminteri vom continua să facem beletristică cu pretenții de muzicologie, vom obține, probabil, și un oarecare succes de librărie, dar despre un nivel științific în munca noastră cu greu va putea fi vorba. Este neîndoios că înarmat cu o concepție marxistă de cercetare, muzicologul ar fi imun în fața unor astfel de tentații ale gustului facil.

Cel mai puțin am vrea ca acest articol să ne pună în postura de povățuitori în materie de înțelegere marxistă a muzicii. Ne dăm bine seama câte greutate noi, în raport cu celelalte arte, ridică muzica în fața celui care vrea să o înțeleagă prin perspectiva marxismului creator. Dar trăsăturile negative despre care am vorbit în articolul de față provin nu atât din greutate obiective, legate de însuși specificul „imponderabil” al muzicii, cât dintr-o

insuficientă familiarizare a noastră cu problemele estetice ale marxismului. Incapacitatea de a ne smulge empirismului mărginit și de a privi fenomenul muzical de la un nivel teoretic înalt este, credem, principala frână care ne împiedică să pășim cu hotărâre pe calea unei consecvente înțelegeri marxiste a muzicii. Insuficient este și interesul pentru problematica estetică a muzicii în muzicologia noastră.

Regimul democrat-popular a pus la îndemâna muzicologilor noștri ceea ce în trecut ar fi părut la noi o himeră: condiții materiale excepționale și editura care să facă cunoscut maselor rodul cercetărilor acestora. Datoria noastră este de a răspunde cu lucrări care prin fermitatea lor marxistă, seriozitatea științifică și caracterul lor creator să fie la înălțimea acestor minunate condiții. Ne lipsesc lucrări despre viața și opera compozitorilor clasici români, a clasicilor muzicii ruse și universale (Glinka, Ceaikovski, Mussorgski, Borodin, Schumann, Wagner etc.). Marea masă a iubitorilor de muzică, și în special tineretul, așteaptă de la muzicologii noștri lucrări de mai mari proporții în care să fie explicate problemele fundamentale ale muzicii și esteticii muzicale.

Perspectiva luminoasă care ni se deschide în față presupune eforturi sporite pentru o temeinică pregătire ideologică și profesională, dragoste și pasiune în cercetarea fenomenelor istoriei muzicii și esteticii muzicale, gândire vie, creatoare și îndrăzneală în abordarea problemelor teoretice ale muzicii. Să ne fie călăuză în muncă îndemnul lui Lenin: „Ce domeniu încântător este istoria artei! Câtă muncă ar fi aici pentru un comunist!”

Petre Brâncuș

(«Contemporanul», 25. IX. 1959)

Însemnări despre muzica ușoară

Articolul „Textierii”, apărut în numărul trecut al «Contemporanului» sub semnătura lui Eugen Barbu, a atras atenția asupra unor lipsuri serioase pe care le prezintă creația de texte pentru muzica ușoară. Producția genului muzicii distractive a crescut simțitor în ultimii ani. Era firesc deci, ca pe măsura dezvoltării acestui gen muzical și a îmbunătățirii sistemului de difuzare, organele în drept să ia și măsurile corespunzătoare pentru a nu se da naștere la o invadare a „pieții” cu producții prăfuite, menite doar să devină un pretext pentru dans și distracție frivolă.

Nu suntem câtuși de puțin de părerea celor ce susțin că muzica ușoară, prin specificul său, este un gen prin excelență distractiv. Un public numeros, dornic să asculte o melodie care să-i înnobileze sufletul, să-l educe în spiritul unei morale sănătoase, să-l înveselească și să-i dezvolte sentimentele de dragoste sinceră și curată, prețuiește, în primul rând, valoarea educativă și socială a muzicii.

Am reținut, din articolul citat, că în privința „textelor” pentru muzica ușoară, progresele sunt prea puțin evidente; să vedem cum se prezintă lucrurile și în domeniul creației muzicale propriu-zise.

Multe dintre cântecele imprimare până acum pe discuri Electrecord, tipărite de Editura Muzicală sau difuzate la posturile noastre de radio, sunt antrenante, străbătute de un optimism robust. Un număr însemnat de compozitori tineri și vârstnici au scris melodii care merg la inima ascultătorilor. Aceste cântece și-au câștigat o largă popularitate, au devenit în scurt timp „șlagăre” apreciate și cântate nu numai în țară, ci și peste hotare. Sunt cunoscute și trăsăturile caracteristice ale unor asemenea cântece: noutatea limbajului muzical, folosirea în mod creator a elementelor intonaționale din muzica noastră populară, expresivitatea și cantabilitatea liniei melodice, o orchestrație bogat colorată etc.

Unele neajunsuri ale muzicii noastre ușoare sunt însă atât de supărătoare încât, atunci când o asculți, te întrebi pe bună

dreptate: cui servește o asemenea muzică? Sfera de cuprindere unor astfel de cântece se rezumă la descrierea unei atmosfere de sentimentalism dulceag, ieftin și vulgar. Să se fi epuizat oare mijloacele de amplificare a dimensiunilor lirismului pentru ca să existe justificarea apariției destul de dese a unor lucrări chinuite, neinspirate, lipsite de acea vibrație convingătoare?

După părerea noastră, principalele lipsuri ale muzicii ușoare își au rădăcina în insuficiențele de ordin profesional și artistic ale creatorilor. În unele piese, de pildă, apar inadvertențe supărătoare de nepotrivire între text și muzică („Jocul păsărelor” de George Grigoriu, „Nopti cu lună-n București” de Sile Dinicu și altele). În cel de al doilea cântec citat, ca să luăm numai un exemplu, fiecare rând melodic termină pe o formulă sincopată, ultima silabă a versului devenind implicit accentuată; dar accentul metric este de fiecare dată în neconcordanță cu cel melodic. Recenta lucrare imprimată pe discuri Electrecord „Nu-i pe lume o fată ca tine” de N. Kirculescu (executată de Gică Petrescu) - străbătută de o ritmică obsedantă și o orchestrație făcută fără gust - este o simplă înșiruire de formule melodice de o calitate cu totul îndoielnică. Intonații desuete, lipsa de logică în ordonarea materialului melodic caracterizează și lucrarea „Primul gând” de H. Ropcea, a cărei imprimare și difuzare este neavenită. Tendințe ale unor căutări sterile, către o sonoritate cât mai „aparte” și o armonie „interesantă” sunt evidente în piesa „Valsul nostru” de H. Mălineanu. Ne vine greu să credem că autorul - al cărui talent este indiscutabil - nu-și dă seama de faptul că procedeele folosite în aranjamentul acestei piese sunt pastişe neizbutite.

Lipsa unei melodii clare, echilibrate, expresive, este o piedică serioasă în calea dezvoltării muzicii noastre ușoare. De astfel de neajunsuri suferă mai multe lucrări, printre care amintim: „Albăstrele” de N. Demetriad, piesă în care abundă fragmente melodice expuse sub formă de progresii, „Cântecul străzii” de A. Giroveanu - lucrare în care procedeul amintit apare în formule sincopate - „Trenule, tren fără fum” de Elly Roman - cu o melodie greoaie, nenspirată - „Cică - Cică!” de Fl. Delmar și multe altele.

Este, credem, de prisos să reamintim că muzica ușoară trăiește în primul rând prin melodică sa bogată și variată, care pornește din inima creatorului. Nu avem nevoie, numai de dragul de a fi la "modă": de o muzică în care preocuparea principală o constituie căutarea unor formule ritmice melodice cu un anumit iz de exotism. Ne trebuie o muzică ușoară cu o melodică pregnantă, de proaspătă inspirație, în care să străbată suflul nou al unei tinereți avântate, optimiste, însetate de frumos.

În strânsă legătură cu problema pregătirii profesionale și artistice se pune în discuție și calitatea unor orchestrații. Este știut că cei mai mulți compozitori de muzică ușoară lasă această preocupare pe seama unui grup restrâns de „specialiști”. Fiind puțini la număr, ei lucrează de multe ori în pripă, superficial. În goana după venituri cât mai mari, acești „specialiști” pierd din vedere că, odată orchestrată, piesa respectivă face ocolul țării, este preluată și de alte formații în scopul popularizării ei cât mai largi. O superficială orchestrație compromite, adeseori, chiar fondul valoros al unei lucrări de muzică ușoară. Iar vinovat de aceasta este compozitorul însuși. Ce s-ar întâmpla dacă romancierii noștri, de pildă, și-ar da cărțile pe mâinile unor stilizatori pentru a căpăta forma finită!

Lipsurile din acest domeniu de activitate se datoresc și altor cauze. O parte dintre ele sunt rezultatul activității nesatisfăcătoare pe care o desfășoară comisiile de muzică ușoară (Radio și Uniunea Compozitorilor). Uneori ai impresia că în aceste comisii domnește, mai presus de toate, o atmosferă de grup, un individualism îngust, un insuficient spirit de discernământ și exigență artistică. Alteori, ai impresia că lucrările unor compozitori cu renume au luat calea tiparului sau discului pentru merite anterioare, pentru faptul că el reprezintă „un nume” în domeniul muzicii ușoare, și nu pentru valoarea intrinsecă a piesei... Ambele tendințe sunt extrem de dăunătoare dezvoltării genului muzicii noastre de estradă și ușoare. Succesul ieftin și goana după cât mai multe surse de venituri, pe seama pervertirii gustului artistic al maselor, nu au ce căuta în viața noastră artistică. Atât textele, cât și creația de muzică ușoară trebuie să-și găsească

o cale sănătoasă de dezvoltare în care să pulseze viața nouă, cu elanurile tinerești ale celor ce o făuresc.

P. Brâncuș

(«Contemporanul», nr: 43 (681), 30. X. 1959)

Premiera operei «RĂSCOALA»

Inspirată din romanul lui Liviu Rebreanu, opera Răscoala - audiată mai întâi în concert public și prezentată acum pe scena primului nostru teatru liric - este o dramă populară. Evenimentele zguduitoare ale anului 1907 - răscoalele țăranimii care au ridicat steagul luptei pentru pâine și dreptate - constituie miezul dramatic al întregii opere. Compozitorul, care a adus o contribuție substanțială la crearea operei românești („Ion Vodă cel Cumplit”, „Decebal”, și acum „Răscoala”), este și autorul libretului. El a sintetizat întreaga acțiune a romanului în câteva tablouri emoționante, oprindu-se asupra celor mai importante momente, care i-au servit la încheierea firului dramatic al operei.

Conflictul principal al operei se desfășoară pe planul a două clase sociale: boierimea și elementele ei slugarnice, și marea masă a țăranimii obidită și exploatată. În locul unor conflicte personale, individuale, compozitorul ne înfățișează, în noua sa lucrare, poporul în acțiune, sintetizează tabloul unor momente tragice din istoria patriei noastre, sugerează simbolic izbânda finală a luptei, izbânda ce și-a găsit împlinire în zilele noastre. Compozitorul aduce în operă o concepție și un plan dramatic propriu. Lucru extrem de prețios căci, fără această contribuție personală creatoare, oricât de important ar fi subiectul ales, el nu ar fi capabil să-l emoționeze pe ascultătorul de astăzi, să-l facă să trăiască evenimentele care se petrec pe scenă. Este adevărat că în

această privință există încă numeroase greutăți nebiruite; ele se raportează însă nu numai la opera Răscoala, ci la majoritatea operelor scrise în ultimii ani. Zugrăvirea profundă și multilaterală a unor evenimente istorice din viața poporului nostru în forma cea mai înaltă a creației muzicale - opera - cere compozitorului dramaturg o cunoaștere temeinică a vieții, o permanentă pătrundere a sensului evenimentelor din epoca respectivă, a aspirațiilor și tendințelor maselor. A vorbi într-o operă în numele a milioane de oameni, înseamnă a realiza din punct de vedere dramaturgic acea generalizare ideologico-estetică fără de care nu este posibilă transmiterea unui puternic mesaj. Inima omului contemporan poate să bată pe scenă sau în sală numai în măsura în care eroii operei, ideile și sentimentele pe care aceștia le reprezintă, devin purtătoare ale unui mesaj adânc uman. Din acest punct de vedere, calitatea operei Răscoala stă, înainte de toate, în semnificația pe care o reprezintă subiectul și eroii săi.

Dramaturgia acestei opere prezintă unele caracteristici aparte, asupra cărora vrem să ne oprim. Într-un anumit sens, Gheorghe Dumitrescu sparge tiparele clasice ale dramaturgiei de operă, prezentându-ne un fir dramatic în linie curbă și care atinge intensitatea maximă în tabloul Pârjolul. Conflictul operei nu se rezolvă, finalul simbolizând începutul unor lupte ce vor continua cu și mai mare intensitate în anii ce urmează răscoalei din 1907. Nu se poate spune că, pe parcursul desfășurării acțiunii, conflictul nu crește, nu se dezvoltă. De la cântecul țăranilor istoviți care transportă cerealele din hambarele boierești spre șlepurile de pe Dunăre, până la încleștarea în luptă a celor două forțe opuse din ultimul tablou, există o gradație a conflictului. Intensitatea tabloului II însă - Revelion - scade în comparație cu primul. Discuțiile dintre Iuga, prefect și ministru nu duc nici ele la sporirea intensității conflictului. Gradația acestuia sporește în tabloul III, către care ne conduce fapta josnică a arendașului Aristide Platămanu.

Pentru a crea contrastele necesare unei lucrări de o asemenea

proporție, compozitorul folosește în tabloul IV – Scânteia - un moment scurt de destindere (jocul copiilor din mijlocul străzii). Includerea unor asemenea momente de destindere și contrast este absolut firească, dar, după părerea noastră, ele nu trebuie să apară ca divertismente, ci să conveargă spre un singur țel: curgerea mai departe a acțiunii. Bocetul mamei, care-și vede copilul bătut, este un moment static. E adevărat că, luat ca element în sine, bocetul constituie un model de înaltă măiestrie, dar, din punct de vedere dramatic, el nu-și găsește aici o justificare firească, logică.

Din punct de vedere dramaturgic, ni se pare util să discutăm și despre modul în care au fost concepute unele personaje. De ce a trebuit, de exemplu, ca tocmai Gherghina, care înnebunește, să prevestească evenimente, nenorociri? Procedul, luat din opera Boris Godunov - aici având o cu totul altă semnificație - nu ni se pare indicat și nici nu este convingător. Apariția lui Petre Petre în tabloul IV este schematică și, prin ceea ce spune (de repetate ori „mamă, mamă”), chiar supărător de sărăcăcioasă. Calitatea artistică a libretului, în cuprinsul căruia nu există nici măcar o imagine poetică în adevăratul sens al cuvântului, rămâne în continuare discutabilă.

Cele mai frumoase pagini muzicale ale operei, străbătute de un puternic dramatism, sunt realizate de cor (el personifică masa poporului). Scenele corale dinamice, ce se desfășoară adesea pe mai multe planuri, sunt străbătute de melosul muzicii noastre populare, pe care compozitorul o cunoaște în profunzime. Din punct de vedere intonațional, majoritatea corurilor își au originea în cântecul țărănesc. Apariția lor în momentele de încleștare dramatică dau o unitate stilistică întregii opere. Cantabilitatea largă a melodiilor corale devine în operă principalul mijloc de dezvoltare a melosului vocal, de exprimare a avântului clocotitor al maselor.

Problema melodismului și a formelor vocale capătă la Gheorghe Dumitrescu aspecte noi care, uneori, nu pot fi sesizate la o primă audiție. El nu simte nevoia „lansării” unor melodii solistice de largă cantabilitate ci folosește recitativul apropiat de graiul viu intonațional al limbii. Procedul cere interpretului un

maximum de efort pentru a da expresie intențiilor compozitorului. Vorbirea de toate zilele și măiestria cu care este redată în recitativul-arioso te cucerește chiar din primul tablou. Există în operă și momente care ar fi putut căpăta o mai mare dezvoltare melodică. Un astfel de moment, de pildă, îl reprezintă scena din primul tablou, când Petre Petre își ia rămas bun de la logodnica sa Gherghina. Nu este vorba de o întoarcere la formele operei concept, ci de a respecta acea cerință de ordin estetic a spectatorului, care simte nevoia să asculte o melodie atrăgătoare, expresivă.

Caracterizarea muzicală a personajelor și situațiilor din opera Răscoala este făcută cu o mare plasticitate. Panica și furia reprezentanților moșierimii - tabloul ultim - sunt redată muzical prin șiruri cromatice ascendente și descendente, iar momentul răscoalei este sugerat printr-o trepidație melodică în care succesiunea rapidă de valori mici de note ocupă un loc precumpănitor. Iuga - reprezentant al unei clase parazitare, stăpânit de ambiții, crud față de țărani ce trudesc pe moșia sa - este caracterizat printr-o linie melodică sinuoasă, colțuroasă. Armonia, polifonia și orchestrația operei, deși în anumite momente apar peste măsură de încărcate, subliniază cu forță de convingere desfășurarea conflictului. Modulațiile neașteptate, coloritul orchestrației în care sunt prezente pe alocuri conglomerate de timbre dintre cele mai sugestive, sunt dovada măiestriei unui compozitor matur, care știe cum să utilizeze arsenalul unui complex de mijloace de expresie.

Întregul colectiv al Teatrului de Operă și Balet a dat dovadă de o înaltă conștiință profesională în montarea și interpretarea acestei opere. Au existat probleme grele de ordin regizoral și scenografic soluționate, în marea lor majoritate, cu mijloace simple dar eficiente. Decorul răscrucii de drumuri din câmpia Dunării subliniază bine cadrul și atmosfera primului tablou: foamete, sărăcie, umilință. Tablourile III și IV sunt concepute în strânsă concordanță cu țesătura muzicală a spectacolului. Realizarea unor secvențe de decor în planuri diferențiate, jocul sugestiv de lumini din ultimul tablou, constituie soluții interesante. Ansamblurile

se mișcă încontinuu pe scenă, acționează, trăiesc potrivit cerințelor dramei muzicale. Este meritul principal al regizorului Eugen Gropșeanu, care a avut de rezolvat momente dificile legate de interpretare și mișcare în scenă.

Dintre interpreți, Nicolae Secăreanu, Cornelia Gavrilesco, David Ohanesian și Constantin Iliescu izbutesc să transmită auditorului puternice emoții. Partitura operei pune interpreților probleme serioase de tehnică vocală și tensiune emotivă. Țesătura înaltă a melodicii lui Dragoș, interpretat de Ohanesian, dramatismul puternic al momentelor de înaltă încordare la care acesta ia parte, jocul de scenă viu și expresiv, au fost realizate printr-o participare caldă și matură. Solista Cornelia Gavrilesco - interpreta Gherghinei, - posesoare a unei voci cu o forță emoțională impresionantă, exteriorizează admirabil o întreagă gamă de sentimente. Figura moșierului Iuga - interpretat de N. Secăreanu - reclamă, pe lângă calități vocale deosebite, o permanentă și maximă concentrare pentru realizarea acelei evoluții gradate ce izbucnește vulcanic, cu furie, în ultimul tablou al operei.

Corul operei a dovedit remarcabile calități de ordin artistic interpretativ. Marile scene corale din tablourile III, IV și V - în care compozitorul utilizează o armonie strânsă, concentrată, o țesătură înaltă a vocilor - impun o grijă deosebită pentru asigurarea unei intonații de calitate. Trebuie subliniată contribuția la reușita spectacolului a dirijorului Egizio Massini, ale cărui calități de coordonator al unui ansamblu atât de numeros sunt de prim ordin. Sub bagheta sa orchestra a sunat omogen și expresiv, existând o permanentă gradație de intensitate între compartimente. Și nu trebuie uitat că partitura de orchestră a acestei opere prezintă dificultăți atât pentru dirijor, cât și pentru instrumentiști.

P. Brâncuș

(«Contemporanul», nr. 49 (687), 11. XII. 1959)

În discuție la Uniunea Compozitorilor:

Universitatea Muncitorească de Cultură Muzicală

Săptămâna trecută a avut loc la Uniunea Compozitorilor o dezbatere organizată în jurul unor probleme legate de activitatea Universității muncitorești de cultură muzicală. Instituție nou înființată, cu un profil bine determinat, al cărei principal scop este dezvoltarea pe baze noi, științifice, a unei educații muzicale temeinice, profunde și metodice. Universitatea muncitorească de cultură muzicală a devenit o pârghie importantă în procesul de instruire a maselor largi de oameni ai muncii din marile întreprinderi ale Capitalei.

Cele 18 lecții ale primului an experimental de învățământ au fost grupate în trei cicluri principale: Muzica și viața, Mijloacele de expresie ale muzicii, și Etape mai importante în evoluția muzicii. Marea majoritate a lecțiilor a fost redactată într-o formă îngrijită și accesibilă, fiind însoțită de exemplificări muzicale alese cu pricepere, potrivit scopului urmărit.

Expunerea principalelor procese complexe ale muzicii (armonia, polifonia sau orchestratia, tratarea simplă și clară a formelor și genurilor muzicii în strânsă concordanță cu conținutul lor de idei și sentimente, explicarea formelor și tipurilor de melodie - de la cele mai simple până la cele larg dezvoltate) au demonstrat, odată în plus necesitatea abordării problemelor de bază ale muzicii în procesul de educație a maselor.

În procesul instructiv-educativ s-au ivit însă și o seamă de neajunsuri inerente începutului. În faza de pregătire a programei și pe parcursul elaborării și ținerii lecțiilor era indicat să fie consultați pedagogi de valoare, a căror experiență și pregătire ar fi fost de mare utilitate în stabilirea etapelor principale ale învățământului și în fixarea celor mai indicate metode de predare în raport cu gradul de cultură al cursanților, puterea de asimilare, vârsta etc. Or, neținându-se seama de aceste elemente esențiale,

unele conferințe, cu sau fără voia lectorilor, s-au transformat în concerte-lecții, care nu diferă cu nimic de cele ce se țin în cadrul lectoratelor filarmonicilor. Alte conferințe (Creația populară, izvor al celor mai frumoase opere de artă muzicală, ținută de M. Chiriac), deși au avut un conținut valoros, nu au izbutit să mențină atenția trează, să stârnească interesul cursanților, datorită modului monoton de expunere. Procedee mai puțin convingătoare au fost prezente și în lecția Forme și genuri ale muzicii instrumentale, ținută de compozitorii Ștefan Mangolanu, lecție elaborată altfel cu competență și seriozitate. În unele prelegeri a precumpănit expunerea teoretică în dauna exemplificărilor practice, lucru care trebuie evitat în viitor.

Participanții la discuții au scos în evidență și alte lipsuri de ordin metodologic și organizatoric: sala C.C.S. nu dispune de mijloace tehnice perfecționate pentru asigurarea unor audiții normale, nu au putut fi organizate decât un număr redus de exemplificări pe viu, conferențiarilor nu au participat la alte lecții în afara celor ținute de ei, nu s-au organizat discuții între lector și cursanți. Este important de subliniat că nici Secția de cultură a C.C.S. și nici Consiliul Sindical Orășenesc nu au sprijinit temeinic, pe măsura posibilităților, această formă de educare muzicală a maselor.

Din discuții a reieșit necesitatea antrenării celor mai capabile forțe muzicologice (în special cadrele de profesori de la Conservator), în stare să asigure ținerea unor lecții cu un bogat conținut de idei, instructive, elaborate cu competență și în mod metodic. În această importantă acțiune trebuie antrenați și compozitorii cei mai de valoare, care pot aduce o contribuție importantă în explicarea problemelor muzicii. Ar fi indicat ca planul de învățământ să fie elaborat pe o perioadă mai îndelungată de timp (2-3 ani), asigurându-se astfel temeinicia predării principalelor probleme ale muzicii. Nu este posibil ca, așa cum s-a procedat anul acesta, în numai 18 lecții să fie predate etapele importante ale dezvoltării muzicii, mijloacele ei de expresie și legătura acestei arte cu viața. Ar fi bine ca, în măsura posibilităților,

lecțiile să fie însoțite de cât mai multe exemplificări pe viu. În această privință, contribuția celor mai valoroase formații profesionale din Capitală este prețioasă. Un început promițător îl constituie aportul pe care l-au adus în acest an orchestrele simfonice Radio și cea a Cinematografiei, soliști ai Teatrului de operă și balet, Teatrului de operetă și Filarmonicii „George Enescu”, elevi ai școlii medii de muzică nr. 1 (clasa de canto a prof. Elisabeta Moldoveanu), Ansamblul C.C.S. Antrenarea și pe viitor a unor forțe artistice cât mai valoroase pentru susținerea nu numai a exemplificărilor, ci a unor concerte întregi este necesară. Socotim de asemenea că, în viitor, trebuie găsită o modalitate de verificare a cunoștințelor predate - fie sub forma unor concerte-ghicitoare, fie sub forma unor discuții organizate periodic.

Importanța pe care o prezintă în viața noastră muzicală asemenea inițiative valoroase impune luarea celor mai corespunzătoare măsuri menite să ducă la dezvoltarea mlădițelor noi, născute în procesul revoluției culturale ce se desfășoară cu o intensitate crescândă în țara noastră. Universitatea muncitorească de cultură muzicală este o astfel de mlădiță ce s-a născut, crește și se dezvoltă sub ochii noștri. Discuția organizată la Uniunea Compozitorilor constituie dovada seriozității cu care acest for de creație privește problemele educației muzicale a maselor.

Mihail NEAMȚU
(pseudonim Petre Brâncuș)

(«Contemporanul», iunie 1960)

„Spontaneitate”?

Răspuns tov. Dragoș Tănăsescu

Apariția în «Contemporanul» (numărul 27 /716) a articolului Caracterul convingător al interpretării, semnat de tov. Dragoș

Tănăsescu, a stârnit discuții în rândurile specialiștilor. „Acel ceva, acea spontaneitate, acel avânt care te prinde, te subjugă, te cucerește” au căpătat sensuri diferite datorită unor argumente de care autorul a făcut uz în demonstrarea tezelor sale. Să repetăm primul argument: «Interpretarea unei piese muzicale ar putea fi asemănată cu rezolvarea unei „propoziții mozaic” adică a unei propoziții în care cuvintele sunt amestecate fără nici o logică». Aici ni se pare că autorul articolului greșește fundamental. Transpusă pe plan muzical, „propoziția mozaic” pe care o servește drept exemplu, face parte organică din procesul de creație propriu-zisă de care răspunde, în primul rând, compozitorul, și nu interpretul. Dacă am avea de a face cu o astfel de orânduire a sunetelor fără nici o logică, nu am putea vorbi despre opera de artă ca atare. (În muzica decadentă se întâlnesc înlănțuiri întâmplătoare de sunete, dar credem că nu despre aceasta este vorba). Iată deci, că „spontaneitatea” despre care vrea să ne convingă autorul, devine noțiune sinonimă cu arbitrarul, cu haosul care ar trebui - deducem noi - să fie promovat în interpretare și, implicit, în creație. Câteva rânduri mai jos, întâlnim o altă afirmație contradictorie: „E adevărat că în compoziție notele nu sunt amestecate arbitrar. Dar ordinea lor este formală”. Toate argumentele care urmează, pledează împotriva ultimei propoziții. Interferența, raporturile reciproce dintre sunete, demonstrează nu „ordinea formală” a notelor dintr-o compoziție, ci logica cu care sunt așezate pentru a ne putea emoționa, a ne transmite o idee. Din paragrafele următoare deducem că interpretarea nu se învață, ci face parte din acea „spontană sensibilitate artistică”. «...Pedagogul cu cât „îl va învăța mai bine” cu atât va ucide în elev această „aprindere spontană” creatoare de emoții artistice, care numai cuprinzându-l pe elev va putea incendia spiritul ascultătorului». După părerea noastră, acesta este un îndemn direct nu numai la o interpretare arbitrară ci și la un învățământ de specialitate arbitrar.

În legătură cu procesul realist al interpretării, considerăm că este cazul să amintim cât de mult insistă marele pedagog sovietic

Neuhaus - în lecțiile pe care le predă - pentru obținerea „simplității și firescului” exprimării, cât de mult stăruie asupra imaginii artistice pe care o consideră imposibil de realizat în afara unei tehnici desăvârșite și pe care elevul trebuie să și-o însușească în mod conștient. A stăpâni tehnica pianistică înseamnă a munci neobosit, a coordona fiecare mișcare cu simțământul pe care tindem să-l realizăm. Respirația, mișcarea brațelor, găsirea relațiilor dinamo-agogice, frazarea, pot fi oare realizate numai pe seama „spontaneității” făcându-se abstracție de elementul conștient? Dimpotrivă, un mare artist, un mare interpret, pentru a putea dezvălui ascultătorului frumusețea creației, conținutul său de idei, depune o muncă perseverentă nu numai de însușire a unor deprinderi tehnice sau de învingere a unor dificultăți de tempo, ci de asimilare a sensului emoțional al acesteia.

Aceasta este sarcina complexă, dar de mare răspundere, a interpretului pe care însă tov. Dragoș Tănăsescu uită să o amintească.

Ce folositoare ar fi o discuție organizată pe marginea unor astfel de probleme - gândindu-ne că sutele de profesori care predau pianul trebuie să știe ce au de făcut. (S-ar putea întâmpla ca unii dintre ei să fi fost derutați după lectura articolului). Am propune ca sfera de exemple să nu se limiteze la elementele special dotate, cărora nu le lipsește „sclipirea genială” ci să discutăm despre mijloacele de educare a viitorilor interpreți de nivel „mediu”. Desigur, fiecare elev va declanșa un gram de spontaneitate - dar ea trebuie diriguată în folosul artei de înaltă ținută.

Petre BRÂNCUȘ

(«Contemporanul», 5. VIII. 1960)

Programele de sală

Când intri astăzi în sălile de concert constăți cu satisfacție că locul publicului snob de altădată a fost luat de un auditoriu nou, ținut până mai ieri departe de lumina culturii. Pe lângă concertele obișnuite ale filarmonicilor, din programele cărora nu lipsesc una sau două piese ale compozitorilor noștri, au loc manifestări speciale dedicate oamenilor muncii: concertele populare. Nu o orchestră sau două participă la acțiunea de educare muzicală a marelor, ci absolut toate orchestrele simfonice din țară. În domeniul muzicii, revoluția culturală îmbracă forme dintre cele mai variate și mai interesante (ghiduri muzicale, cursuri de inițiere muzicală transmise la posturile de radio, concerte-lecții organizate de lectoratele filarmonicilor etc.).

În ultimul timp s-au făcut progrese evidente și în sensul explicării muzicii pe calea cuvântului scris, concertele fiind însoțite de programe de sală care ajută ascultătorul să înțeleagă conținutul emoțional al muzicii.

Cercetarea, fie chiar și sumară, a programelor de sală elaborate în ultimul timp de lectoratul Filarmonicii „George Enescu” și Radioteleviziune lasă să se întrevadă intenția și eforturile depuse de mulți dintre colaboratorii-muzicologi de a explica și interpreta pe o bază nouă, științifică fenomenul artistic, în strânsă corelație cu esența socială a ideilor exprimate de compozitori.

Considerăm însă că în etapa actuală nu au fost înlăturate definitiv modalitățile naive, înguste, formale, de alcătuire a programelor de sală. Două direcții principale precumpănesc în programele de sală asupra cărora ne vom opri în cele ce urmează.

Deseori s-a atras atenția asupra pericolului pe care îl reprezintă descrierea tehnicistă, strict formală a lucrărilor muzicale. Nu puține sunt cazurile când asemenea programe de sală nu pot fi

înțelese nici chiar de oamenii de strictă specialitate: cât privește publicul mai puțin inițiat, un astfel de program de sală devine pentru el un document total lipsit de interes. Un atare mod de explicare a muzicii, în loc să apropie masele largi de fenomenul artistic, mai mult le îndepărtează. Cu sau fără voia lor, alcătuitoarii programelor de sală întrețin teza dăunătoare potrivit căreia puțini ar fi cei chemați să înțeleagă muzica.

Cei care alcătuiesc programele de sală încearcă uneori să dea impresia că se situează pe pozițiile cele mai științifice, recurgând într-o primă parte introductivă la descrierea vieții și operei în ansamblu a compozitorului. Nu putem tăgădui valoarea adevărilor care sunt expuse în puținele pagini ce preced analiza laturii artistice a operei muzicale. Frapează însă discrepanța dintre analiza social-istorică și cea muzical-tehnică pentru că, în cele mai dese cazuri, autorii programelor nu izbutesc să explice sensul lucrării muzicale prin prisma considerațiilor de ordin social-istoric, a condițiilor de viață și a pozițiilor ideologice pe care s-a situat compozitorul. Aceasta este și una din cauzele care duc la pierderea viziunii de ansamblu asupra întregii creații a compozitorului și a locului pe care îl ocupă fiecare lucrare, în raport cu evoluția generală a activității acestuia. Din acest punct de vedere credem că programele de sală alcătuite pentru concertele Filarmonicii „George Enescu” sunt cele mai deficitare. Vagile aluzii care se fac ici colo asupra caracterului temelor muzicale au devenit extrem de supărătoare datorită stilului șablonard de redactare. „Ea (tema, n.a.) are o înfățișare robustă, viguroasă (Concertul Brandenburgic nr. 5 de Bach, 18 ianuarie a.c.); „Finalul Concertului în si bemol major exprimă acel robust sentiment” (Concertul pentru vioară și orchestră de Pergolesi: 3 ianuarie a.c.); „Vigoarea cu care apare pentru ultima oară tema Rondo-ului”, (Sonata în si minor pentru violoncel și pian de Valentin Gheorghiu: 20 ianuarie a.c.), „Încheierea lucrării exprimă cu putere un sentiment de optimism robust” (Simfonia a V-a de Beethoven: 7 februarie a.c.). Ne oprim aici, dar seria exemplurilor ar putea continua. Un astfel de procedeu, după părerea noastră, nu

înlătură nici pe departe pericolul tehnicismului în analiza muzicală, ci, mai mult, îl accentuează. Termenii: „robustețe”, „vigoare”, „optimism” etc., folosiți până la abuz servesc drept paravan, în spatele căruia se ascunde lipsa de pasiune și uneori nepriceperea în tratarea științifică a fenomenului muzical.

Alteori însă, în programele de sală ale aceleiași instituții, se renunță, definitiv la criteriile obiective de explicare a muzicii. Am apreciat, de exemplu, modul competent în care a fost analizat și explicat Concertul pentru pian în mi minor de Chopin, prezentat în concertul simfonie din 27 martie. Am fost cu atât mai nedumeriți când, în același program de sală, am întâlnit o prezentare schematică și formală a Concertului pentru orchestră de coarde al tânărului compozitor Aurel Stroe. Modul sec de prezentare a lucrării, vagile aluzii la caracterul expresiv al temelor nu ajută auditorul să pătrundă sensul emoțional al acestei lucrări scrise cu pricepere și talent. Era cazul ca autorul programului să se apropie cu dragoste și căldură de lucrare, să o analizeze cu seriozitate, pentru a veni în sprijinul ascultătorului care participă, poate pentru prima dată, la audierea concertului. În unele programe se întâlnesc și tendințe vulgarizante, străine principiilor esteticii marxiste. În programul de sală din 20 martie, este comentată tema Passacagliei din partea a III-a a Concertului pentru orgă și orchestră de coarde de Alfred Mendelsohn, temă sinuoasă, construită pe baza unui motiv descendent care exprimă o stare de neliniște sufletească (elementele de ordin cromatic vin în sprijinul acestei afirmații). Nu era oare mai indicat ca autorul programului de sală să lase muzica să vorbească fără ca să-i pună etichete vulgarizante pe care și compozitorul le respinge?

În programele de sală ale Radioteleviziunii se constată preocuparea pentru găsirea unor noi mijloace de explicare a muzicii. Deocamdată însă considerăm că perioada de început nu a fost depășită încă, pentru că multe programe sunt concepute în mod unilateral. De curând, de pildă, a fost executată, într-un concert dat de orchestra simfonică a Radioteleviziunii, Simfonia fantastică de Hector Berlioz. În programul de sală se renunță total

la criteriul muzical, precumpănitor fiind procedeul literar-descriptiv care urmărește, pas cu pas, programul declarat de compozitor. Mijloacele de expresie, caracterul temelor muzicale, ciocnirile dramatice, încleștate, care merg până la tragism, sunt total date uitării. Și acesta este numai un exemplu din multe altele (programul din 11 februarie: Poemul simfonic Pinii din Roma de Respighi; cel din 25 februarie: Variațiuni simfonice pe o temă de Haydn de Brahms; cel din 17 martie: Simfonia spaniolă de Lalo etc.) care demonstrează o altă modalitate extremă de analiză muzicală ce nu ajută și nu poate ajuta auditorul să înțeleagă profund și multilateral fenomenul muzical. Iată ce se spune, de pildă, despre Simfonia a V-a de Șostakovici în programul de sală al concertului organizat de O.S.T.A. cu prilejul recentului turneu al Filarmonicii din Sofia în țara noastră: „Simfonia a V-a, scrisă în anul 1937, are un caracter autobiografic. În ea aflăm pe Șostakovici însuși, introducându-l pe ascultător în intimitatea vieții sale spirituale. Primele măsuri din introducere prefigurează ambianța emoțională în care se desfășoară lucrarea. Tema inițială are ceva auster, chiar ermetic și un caracter introductiv ușor neliniștit. În dezvoltare, o nouă melodie se afirmă cu vigoare împotriva slăbiciunilor omenești, tensiunea crescând neconținut și ajungând la explozia contradicțiilor finale” ... Este aici o evidentă beție de cuvinte și o lipsă elementară de logică în orânduirea noțiunilor, din care cititorul programului nu poate înțelege mare lucru.

În legătură cu programele de sală se mai pune însă o chestiune de ordin principial: lucrările executate în sălile de concert reprezintă tot ce a dat mai bun gândirea muzicală progresistă de-a lungul secolelor. În astfel de lucrări sunt prezente mijloace de expresie complexe care se cer a fi explicate pe înțelesul maselor largi de oameni ai muncii. Problemele de bază ale muzicii și ale creației muzicale nu pot fi oare explicate simplu și direct, fără complicații inutile?

Am sugera Direcției muzicii din Ministerul Învățământului și Culturii ca în viitorul apropiat să organizeze o largă dezbatere la care să participe și reprezentanți ai lectoratelor de pe lângă in-

stituțiile muzicale din regiuni, cu prilejul căreia să se discute cu toată seriozitatea lipsurile ce mai dăinuie în acest important sector de activitate.

Petre Brâncuș

(«Contemporanul», 6 mai 1960)

Împliniri și perspective

Însemnări pe marginea spectacolelor Teatrului muzical din Galați

Cu câțiva ani în urmă exista la Galați numai o orchestră simfonică, și iată-i astăzi pe animatorii vieții muzicale gălățene (cei mai mulți dintre ei tineri) prezentându-se în fața publicului bucureștean cu spectacole de operă și operetă - unele dintre ele montate cu artă și bun gust.

Repertoriul Teatrului muzical este impunător: Traviata, Trubadurul, Rigoletto, Fântâna din Baccisarai, Bărbierul din Sevilla, Lăsați-mă să cânt, Vânt de libertate, Ana Lugojana, Voievodul țiganilor, Văduva veselă, Silvia, Frumoasa Elena și altele. Pentru a ajunge aici, colectivul Teatrului a montat anual patru lucrări noi - ceea ce, trebuie să recunoaștem, este mult, dacă ținem seama de lipsa de experiență, de greutatele inerente începutului, greutate care, în marea lor majoritate, au fost biruite.

În fața publicului bucureștean, artiștii Teatrului muzical din Galați au prezentat Rigoletto, Fântâna din Baccisarai, Bărbierul din Sevilla, Lăsați-mă să cânt și Voievodul țiganilor. Simpla înșirare a lucrărilor atestă activitatea laborioasă a unui colectiv pus pe fapte mari, dornic să se afirme cu realizări semnificative.

Prima impresie pe care ne-au lăsat-o artiștii gălățeni a fost aceea de sobrietate și bun gust în domeniul montării și scenografiei, în ciuda unei oarecari pretențiozități. Complexul acesta muzical - opera și opereta, fiecare cu specificul său - pune totuși serioase probleme de montare. Ar fi indicat ca, la viitoarele montări ale Teatrului muzical gălățean, să se țină mai mult seama de cadrul compozițional în care se desfășoară acțiunea, iar anumite elemente de decor să fie sugerate cu mijloacele cele mai simple și mai firești posibile.

Teatrul dispune de câteva elemente deosebit de dotate. Elena Patrichi-Spătaru (în rolul Gildei din Rigoletto), Vasile Martinoiu (în rolul lui Figaro din Bărbierul din Sevilla), Viorica Pop (Berta), Nineta Crainici (Marta) și Afrodita Buzilă - Capri (Suzana) - în opereta Lăsați-mă să cânt, Margareta Kiss (în rolul Arsenei din opereta Voievodul țiganilor), Cristina Atanasiu-Huzum în rolul Mariei, Magdalena Păcuraru în rolul Zarema, Lidia Șerbănescu și Getta Frangulea (prietenele Mariei) în baletul Fântâna din Baccisarai - iată doar o parte dintre interpreții - tineri în majoritate - care s-au impus în fața spectatorilor din chiar momentul apariției lor pe scenă.

Tinerii soliști, fără să depășească stadiul unei pregătiri medii, au cântat cu îngrijire, păstrând echilibrul firesc dintre scenă și sonoritatea orchestrei, folosind mijloace variate pentru exteriorizarea sentimentelor interpretate, menținând o intensitate egală a vocii pe întinderi diferite. Soliștii amintiți din balet au făcut dovada unor reale calități interpretative, care se cer cultivate cu perseverență pentru continua perfecționare a măiestriei artistice.

Concepția care stă la baza montării spectacolelor amintite ridică o seamă de probleme esențiale, care se cer pe larg dezbătute. Amplasarea personajelor în funcție de stările sufletești, de situația dramatică, de caracteristicile și relațiile dintre diferite grupuri sociale, dispoziția statică sau dinamică a grupelor de interpreți prin care este dezvăluită imaginea scenei sau a momentului respectiv sunt strâns legate de experiența regizorului, de gradul său de pregătire profesională și ideologică. Caracterul uman, veridic al

situațiilor trebuie să fie confirmat întotdeauna de o logică strânsă a punerii în scenă, care să dezvăluie sensul evenimentelor și situațiilor ce se desfășoară sub ochii spectatorului. Scenele cele mai izbutite și mai convingătoare din spectacolele gălățene au fost cele în care cuvântul hotărâtor și l-au spus dinamismul, continua comunicare dinre eroi și restul interpreților. Se pare însă că nu spre aceasta își îndreaptă privirile în mod constant direcția de scenă a teatrului. În mai toate spectacolele există numeroase momente în care soliștii par a fi mai degrabă pe estrada de concert decât în mijlocul unei mulțimi care contribuie la ducerea mai departe a acțiunii. O asemenea concepție este de multă vreme depășită în majoritatea teatrelor noastre de operă și operetă, dar se vede că nu este suficient de înțeleasă la Galați.

Neadâncirea conținutului de idei al spectacolelor și insuficiența cunoaștere a dramaturgiei muzicale a lucrărilor au determinat o serie de greșeli elementare care trebuie puse la punct. În ultimul act al operei *Bărbierul din Sevilla*, direcția de scenă (Paul Mihail Ionescu) a dat o soluție scenică necorespunzătoare momentului în care înscenarea pusă la cale de Almaviva și Figaro este descoperită de Bartolo. Era oare necesară scena ieftină, de un gust îndoielnic, dintre Figaro și Bartolo în timp ce Almaviva „predă” lecții Rosinei? Considerăm că și Don Basilio a fost, ca personaj, greșit conceput: el seamănă mai mult cu un Mefisto decât cu profesorul de muzică al Rosinei. Confuzia este creată nu numai prin machiaj, ci și prin întreaga comportare, și chiar prin gestică exagerată a personajului.

Cel mai discutabil spectacol, însă, ni se pare a fi *Voievodul țiganilor*. Libretul acestei operete, tradus la noi în țară cu foarte mulți ani în urmă, nu este corespunzător actualelor cerințe ale spectatorilor. Opoziția dintre grupurile sociale diferite este prezentată în spectacol în mod caricatural, limba apare stâlcită, unele personaje sunt prezentate într-o lumină falsă, învechită. Înainte de montare era necesară o serioasă revedere a textului. Credem că direcția de scenă (Constantin Georgescu) nu a izbutit să atenueze anumite deficiențe ale libretului. Mai mult, le-a îngroșat.

Retușurile aduse după prima reprezentație au îmbunătățit spectacolul într-o mică măsură: acesta trebuie revizuit însă în întregime. Este aici și o vină a Direcției Muzicii, care nu a cercetat la timp calitatea artistică a libretului. Sub semnul întrebării se află și varianta spectacolului Lăsați-mă să cânt, variantă la care celelalte teatre de operetă au renunțat, dat fiind unele lungimi exagerate. Pe alocuri este greșit înțeles și rolul actorului în teatrul de operă și operetă. Independența acestuia față de colectiv și de dirijor merge pâna acolo, încât uneori apar replici spontane (Bărbierul din Sevilla), alteori actorul se transformă în dirijor (în spectacolul Voievodul țiganilor, Nicolae Vulpescu, în rolul lui Jupân, își debitează replicile atât de repede, încât orchestra nu mai poate păstra ritmul).

Montarea spectacolelor Teatrului muzical de la Galați ridică și o altă problemă de principiu. Ni se pare că, în concepția regizorală a acestor spectacole, contribuția personală a regizorilor se face prea puțin simțită. În mare, spectacolele de la Galați seamănă aidoma, ca montare, joc de scenă etc., cu multe alte spectacole jucate pe scenele bucureștene sau pe scenele altor teatre muzicale din țară. Nu suntem împotriva unei tradiții statornicite, în măsura în care aceasta servește drept punct de pornire pentru aflarea unor soluții ingenioase, cutezătoare, îndrăznețe. Dar când tradiția se transformă într-un scop în sine, calitatea artistică a spectacolelor scade. Fiecare actor trebuie să fie el însuși pe scenă, iar regizorul trebuie să găsească rezolvarea cea mai firească a principalelor momente dramatice ale spectacolului. Atât de departe au mers artiștii din Galați cu formulele șablon, încât, în rolul lui Ciprian din opereta Lăsați-mă să cânt (interpretat de Grigore Stoicescu), am reîntâlnit până și gestică lui Ion Dacian.

Ar fi bine ca, în legătură cu toate aceste probleme, să se organizeze schimburi de experiență între regizori și actori, schimburi însoțite de vizionarea colectivă a unor spectacole, după care să urmeze dezbateri urmate de concluzii practice. O asemenea măsură se impune cu atât mai mult, cu cât în toate teatrele noastre muzicale există elemente deosebit de talentate care muncesc cu

dăruire pentru a-și desăvârși măiestria artistică, pentru a duce arta interpretativă pe culmi din ce în ce mai înalte.

În timpul scurt care a trecut de la înființare, Teatrul muzical din Galați a obținut însemnate realizări care se cer dezvoltate cu grijă și pricepere. Studiarea atentă a rolurilor, ridicarea măiestriei profesionale trebuiesc dublate de o îndrumare competentă. Este necesar ca regizorii Teatrului să nu-și subordoneze intențiile unor interese înguste care pot aduce doar succese de moment. Suflul sănătos de colaboare dintre direcția de scenă și colectiv, asigurarea unor condiții optime de muncă, care de cele mai multe ori sunt legate și de sprijinul pe care Teatrul trebuie să-l primească pe plan local, sunt condiții esențiale ale succesului artistic. Aceste condiții există la Teatrul muzical din Galați, dar ele nu sunt valorificate în întregime.

Petre Brâncuși
(«Contemporanul», 9 sept. 1960)