



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 1 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

ESEURI

Anatol Vieru

TEXT

équivalences

2003



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 2 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

ORIGINAL TEXTS:

© 2001 NINA VIERU & HASEFER (Bucharest) [ISBN 973-80-56-438]

© 2001 NINA VIERU & ROMÂNIA LITERARĂ (Bucharest)

PRESENT EDITION: ADRIAN REZUȘ (ed.)

© 2001 NINA VIERU (Bucharest, Romania) [TEXT]

© 2001 RODICA ILIESCO (Paris, France) [GRAPHICS (LOGO) *Centaure*]

© 2003 ÉQUIVALENCES [PDF $\text{\LaTeX}$ – PDF/SCREEN]

**This electronic edition is a *non-profit* publication
produced by PDF $\text{\TeX}$ 14.H [© 2001 HÀN THÉ THÀNH] &
created by $\text{\LaTeX}$ 2 ϵ with HYPERREF & PDF/SCREEN**

$\text{\LaTeX}$ 2 ϵ © 1993–2001 THE $\text{\LaTeX}$ 3 PROJECT TEAM *et al.*

HYPERREF © 1995–2001 SEBASTIAN RAHTZ

PDF/SCREEN © 2001 ADRIAN REZUȘ [based on PDFSCREEN]

PDFSCREEN © 1999–2001 C. V. RADHAKRISHNAN

TYPESET BY ROMANIAN $\text{\TeX}$ © 1994–2001 ADRIAN REZUȘ

PRINTED IN THE NETHERLANDS – FEBRUARY 10, 2002

REVISED REPRINT – JULY 17, 2003



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 3 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

équivalences

Anatol Vieru Eseuri 2003



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 4 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 5 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

ÎNSEMNAȚII DESPRE ARTĂ



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 6 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 7 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

MUZICĂ ȘI „DESPRE MUZICĂ”¹

Despre muzică se spune că este o artă fericită, fiindcă în afară de conținut și formă nu mai are nimic altceva. Pentru simțurile noastre ea se reduce aparent numai la formă; când vorbim despre conținut, muzica parcă se volatilizează, încetează să existe; dacă ne referim numai la mijloacele ei de expresie, muzica moare, se golește de viață și sens. Muzica este o artă nudă și tocmai de aceea o discuție despre ea se plasează imediat la obiect. Scriind un roman despre condiția artei și a artistului, Thomas Mann a preferat să se fixeze asupra muzicii, deși a avut nevoie pentru asta de consultanți specialiști; el socotea, pe bună dreptate, că dificultățile de informare și competență vor fi compensate de însăși fertilitatea terenului ales. Un nimb de enigmă a

¹Muzica văzută în 1964. Apărut în „Secolul 20”.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 8 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

înconjurat întotdeauna această artă care ajunge la esență de-a dreptul, fără puncte de sprijin, care – dacă se poate spune așa – atinge sufletul fără a străpunge corpul.

Unde începe gândirea despre muzică

Ca organism integru, muzica ducea o existență fericită și gîndea foarte puțin despre sine; ea se cunoștea prea puțin și nu cugeta asupra sa însăși: trăia „în sine“ și se privea dinăuntru. Se gîndea mai mult „muzică“ decît despre muzică. Se vorbea global, fără distincții subțiri între conținut și formă. Vechii maestri aveau un fel lapidar și naiv de-a gîndi și vorbi despre arta lor, referitor mai ales la „cum“ se face arta, fără însă a confunda acest „cum“ cu ce exprimă ea, fiind așadar departe de formalism; savoarea naivă a gîndirii bătrînilor meșteri denotă echilibrul artei și al gîndirii – era semn de sănătate, de înțelepciune și nu sărăcie cu duhul. Practica muzicală era și ea „naivă“; artistul răspundea comenzilor de ordin social, particular, ocazional, pedagogic – nemijlocit, cu uneltele sale; el trăia împăcat – dacă nu cu sine și cu lumea, dar cel puțin cu arta sa și cu publicul; dezacordul cu ascultătorul era trecător și nu fundamental; dacă lucrarea nu plăcea, era fie din cauza prea micului talent, fie din nepotrivire de gusturi, fie pentru că artistul își depășea într-o măsură epoca. De altfel, creatorul nu intenționa o metamuzică, o muzică funciarmente nouă, deasupra muzicii. Nu însă fără excepții; anumite lucrări așa-zise „fără țel“ cum ar fi



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 9 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

de exemplu „Arta fugii“ de Bach ar trebui privite ca încercări de a da prototipuri în muzică; fugile acelea nemaifiind lucrări obișnuite, temele și desfășurarea lor se sublimează de elemente cu referință concretă; ele sunt Fugi cu literă mare, atotcuprinzătoare, avînd un diapazon în care poate intra tot și care presupune o plenitudine a contemplației. Așa mai sunt și alte lucrări de comandă interioară, producțiuni spirituale intime ale unui artist ajuns dincolo de maturitate; cvartetul nr. 17 („Marea fugă“) de Beethoven, cu ambiția de a fi o „Artă a fugii“ este și el o astfel de lucrare. Asemenea opere sunt și artă – și artă despre artă, după cum Goethe și Thomas Mann își însoțeau unele lucrări de jurnalul intim al creării lor.² Dar, arta despre artă presupune o uriașă cunoaștere a vieții și a artei, avînd datoria de a rămîne în planul sensibil; în caz contrar, ceea ce vrea să fie fundamental devine inconsistent și arid.

Muzica în stare de fericire

Debussy spunea că în Bach găsești totul; Renoir – același lucru despre Velasquez. Impresia că la clasici găsești totul nu e greșită; noile curente întotdeauna se revendică pe bună dreptate de la clasici. Dar clasicilor le venea ușor; domeniul muzicii era mai restrîns, mijloacele de expresie – mai puține; numărul acordurilor era limitat, regulile mai

²Diferitele „ars poetica“ sau testamente artistice sunt și meta-artă, adică gîndire despre artă încorporată în formă artistică, devenită artă.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 10 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

simple, orchestra mai săracă; o feudă se stăpînește mai ușor și mai autoritar decît un imperiu. Ei erau și mai modești: aveau pretențiuni mai mici, în schimb realizările erau foarte mari; raportul dintre năzuințe și înfăptuiri era favorabil acestora din urmă. Nu numai în zilele noastre, dar chiar începînd cu romanticii, care doreau să atribuie artei puteri și funcțiuni „din afară“, visurile și intențiile grandioase întrec realizarea, eficiența artistică rămîne mai modestă.

Mozart și Beethoven sunt două din puținele piscuri muzicale dincolo de nori, de unde nemărginirea artistică poate fi contemplată la mari depărtări. Multe izvoare ale artei contemporane se află acolo și de aceea vom scruta și noi aceste înălțimi, exercițiu frecvent, de altfel, pentru omul de muzică din ultimul secol și jumătate. Privirea în urmă are un rost viu: asta numim tradiție; scopul nu este a „mozartiza“ și „beethoveniza“ muzica, ci a găsi cu ajutorul marilor creatori elemente de obîrșie ale artei.

(De altfel, azi, perspectiva istorică ne face să evităm a considera secolul XIX sau clasicismul vienez ca centrul istoriei muzicii, după cum muzica europeană nu epuizează muzica universală.)

Mozart și Beethoven – antinomie în cadrul echilibrului clasic

Creația lui Mozart reprezintă un moment de deplin acord cu sine al muzicii. Contemplarea operei acestuia e o permanentă sursă de mira-



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 11 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

re. Coordonatele artei se realizau mutual; toți parametrii muzicii erau împliniți, și nu unul împotriva altuia, în paguba, în pofida celui alt, ci în armonie cu celălalt, spre folosul și bucuria celui alt. De aci, miracolul mozartian, echilibrul înțelept, frumusețea și puritatea morală a acestei arte.

Universul muzical în care se mișcă Mozart este prestabilit; prima lucrare o prevede pe ultima și nu poți imagina în ce altă direcție ar fi putut evolua Mozart (spre deosebire de Beethoven care este mereu imprevizibil); este un univers pe care Mozart îl mobilează cu capodopere; nu observăm cotituri în drumul său, ci trepte tot mai înalte, șlefuiți tot mai perfecte.

Există un echilibru minunat între schemă (armonică, melodică, formală, orchestrală) și spontaneitate; artistul e în acord deplin cu schema ce i se propune; el i se conformează spontan, reinventînd-o creator de mii de ori. Ca și la Rafael Sanzio, asistăm la o punere în pagină, pe cît de simplă și rațională, pe atît de convingătoare și plină de farmec.

Relația între general și particular în această artă rămîne și ea un subiect de meditație și entuziasm. Muzica lui Mozart pare formată în întregime din elemente concrete, particulare; la prima vedere e o tipică artă rococo. Aspectele de epocă, manieră, gen, par a umple întreaga suprafață a muzicii; dar ele sunt doar o poartă de intrare spre abstracțiuni în care pînă la urmă ne rătăcim; dedesubt descoperim structuri complexe, din ce în ce mai abstracte, așa încît arta lui



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 12 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Mozart își găsește auditori în publicul de milioane ca și în acela ce se numără pe degete. Picanteria imediată se asociază intențiilor esoterice. Analizând această muzică, găsim o splendidă îmbinare a întregului cu detaliul; țesătura timpului, fluiditatea lui sunt miraculoase; evenimentele muzicale sunt distribuite perfect – nici aglomerate stufos, nici rarefiate pînă la inconsistență; relația dintre densitatea materialului muzical și aceea a timpului este optimă în cadrul stilului dat; o agogică de rafinament suprem ne trece prin fața ochilor; sunetele scapără ca fosforul, iar analizei îi scapă tocmai curgerea – care ne lasă mereu în urmă. Jocul inocent al sunetelor se ridică, spre exemplu, în finalul simfoniei „Jupiter“, la o înaltă intelectualitate, dîndu-ne impresia unor mecanisme de mare perfecțiune.

Genul unei lumi muzicale pe care o numeam prestabilite și-a arătat poate măsura cea mai deplină în genul cel mai „impur“ al acestei arte: opera. Cît timp vor dăinui teatrele de operă, marile lucrări ale lui Mozart vor exista alături de ceea ce s-a scris mai bun în această direcție, neclătinate de avînturi iconoclaste. „Don Juan“, cu desfășurarea implacabilă, cu ambiguitatea aceea tipic mozartiană între comedie și tragedie, cu aparenta obiectivitate față de acțiunile umane, pedepșind însă crunt nelegiuirile, va înfiora și va delecta întotdeauna. Dar „Flautul fermecat“, această muzică imaculată, de puritatea diamantului și imaterialitatea cea mai deplină, cu straniile ei intenții esoterice? Sau „Cosi fan tutte“, în care pretextul nevinovat, jocul fără sfîrșit al dedublărilor și quiproquo-ului este depășit, deschizîndu-ne o fîntînă



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 13 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

limpede și fără fund?

Beethoven ne apare ca opusul lui Mozart. Acest compozitor se creează pe sine tot timpul; este artistul marilor certitudini creatoare, dar și al marilor neliniști – iar victoriile sale au fost obținute printr-un efort titanic și un risc continuu. El „găsește” la tot pasul (legiferând mereu imensele terenuri defrișate), dar nu încetează niciodată a căuta, fiindcă obiectul artei sale se schimbă mereu. Nimic nu e prestabilit în lumea artei sale – judecând după primele lucrări nu poți prevedea unde va ajunge; murind, el lasă o lume muzicală deschisă ale cărei continuări și consecințe se pierd în zare.

Mozart și Bach ar fi putut cu relativă ușurință să formuleze regulile muzicii lor, creația li se confrunta cu un tipar dat; lui Beethoven i-ar fi venit infinit mai greu, pentru că aceste reguli se schimbau în funcție de un obiect mereu nou și pentru că el a creat noile tipare. Beethoven este prin excelență dialectic în compoziție; în el s-au regăsit Schubert și Schönberg, Wagner și Bartók, romanticii și Proletcultul (acesta din urmă susținea că Beethoven reprezintă în muzică întruchiparea însăși a dialecticii, pe când Musorgski a materialismului). Ar fi prea puțin să spui că Beethoven reprezintă un stil sau o lume; unitatea muzicii o dă personalitatea sa, confruntată în fiecare perioadă cu o altă realitate. Dacă putem spune așa, Beethoven nu e un compozitor ci cel puțin trei.

Prima perioadă reprezintă o confruntare cu tradiția muzicală pe care după ce și-o însușește în gradul cel mai înalt, o îmbogățește,



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 14 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

o restructurează, o sparge. A doua este perioada confruntării cu lumea vremii sale și în primul rînd cea social-politică; muzica sa, foarte sentențioasă, are în această perioadă o forță de revendicare, o voință de a convinge, ieșite din comun; Beethoven este nu numai un revoluționar în artă ci și unul social. Dar Beethoven, silit, transcende obiectul artei sale, fiindcă legăturile lui cu oamenii au constituit un șir de înfrîngeri, iar ideile sale sociale – o dezamăgire (Franța, statul-idee, devenise unul de rînd, iar Napoleon, omul de stat-erou, un tiran obișnuit). În perioada a treia, obiectul său devine arta; Beethoven își depășește biografia și acum, fiecare lucrare este un salt în necunoscut; nu este vorba despre o abdicare de la idealuri (mai degrabă realitatea abdică de la ele), ci de o detașare și o depășire; ceea ce era armă devine filosofie, iar acțiunea se transformă în gîndire. După Simfonia a IX-a, ultimele cvartete și sonate pentru pian, variațiunile „Diabelli“, „Missa solemnis“ sunt capodopere a căror semnificație nu e definitiv deslușită nici azi și ale căror sugestii sunt departe de a fi epuizate după un secol și jumătate.

Beethoven și-a creat el însuși măreția (ca și Goya a devenit un mare artist, treptat, în timpul evoluției sale, schimbîndu-și și aprofundîndu-și obiectul). Dar care au fost temelia și contraforții atît de rezistenți ce au permis această unică aventură creatoare? Momentul Beethoven în istoria muzicii reprezintă apogeul tonalității; a vedea în tonalitate doar unitatea unei fraze muzicale sau un mod de armonizare – ar însemna să simplificăm mult; ea reprezintă materialul de construcție



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 15 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

a unor vaste edificii muzicale și e totodată un fundamental principiu de organizare. Forma sonată la Beethoven se reazămă și își are rațiunea de existență în tonalitate; marile lui planuri tonale sunt contribuții creatoare inestimabile în artă.

Astfel, echilibrul furtunos al artei lui Beethoven se realizează în cadrul aceluiași clasicism. Echilibrul acesta nu este mai puțin solid ca la Mozart, dar în schimb mai spectaculos, fiindcă vectorii sunt încă mai puternici și calculul de rezistență a materialelor ia în considerație temperaturi mai mari. Adevărat că echilibrul va dăinui puțin timp, – Beethoven a declanșat în biochimia organismului muzical procese cu consecințe foarte îndepărtate – dar aceasta îl face încă mai spectaculos și mai de neprețuit.

Oricum, Mozart și Beethoven reprezintă cele mai splendide culmi de la Bach încoace și acest „de la Bach încoace“ înseamnă foarte mult, căci arta muzicală a evoluat foarte mult în acest răstimp – împrejurări de ordin diferit făcînd ca arta sunetelor să aibă acum o combustione excepțională. Multe din dezvoltările ulterioare ale artei muzicale își găsesc rădăcina în acele cîteva decenii cînd s-a desfășurat arta lui Mozart și Beethoven.

Mozart și Beethoven reprezintă o continuitate, dar totodată și o puternică antinomie în cadrul echilibrului clasic, una mai radicală decît aceea dintre curente care-și fac rațiune de existență din opunerea și negarea reciprocă.

Pentru a încheia, să remarcăm că idealul Mozart, artistul unei lumi



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 16 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

muzicale prestabilite, și-a arătat poate măsura cea mai deplină în genul „impur“ al operei, pe cînd realistul Beethoven, creatorul ce năzuie mereu să urmărească realitatea cu reflectorul muzical – în genurile cele mai „pure“, cele instrumentale – el fiind un compozitor nevocal prin excelență. Nu e și aceasta un subiect de meditație la esența artei muzicale?

Încheind capitolul, vrem să subliniem din nou că, arătînd inestimabilele calități ale acestor mari creatori, nu urmărim punerea în umbră a altora. Alături de ei, de exemplu, în cadrul aceluiasi clasicism vienez a creat marele Haydn, care a găsit de asemeni un fericit echilibru pentru propriile sale coordonate; fiecare compozitor important își găsește propriul său echilibru. Ar fi greșită, de exemplu, afirmația că „Beethoven și Mozart sunt cei mai mari compozitori ai tuturor timpurilor“.

Melancolie

Mozart și Beethoven, acești artiști clasici, moștenitori ai unor mari tradiții, pe care și-au clădit propria lor contribuție, nu au cunoscut niciodată melancolia trecutului artei muzicale; ei au fost pionieri și și-au trăit prezentul cu o intensitate totală (iar dacă Beethoven a spart cu vehemență schemele propuse de trecut, a făcut-o în numele prezentului și al viitorului).

Arta fericită este naivă, căci – chiar conștientă de fericirea ei – nu și-o prețuiește destul. Neliniștile lui Beethoven nu infirmă această sta-



[équivalences](#)

[Pagina de titlu](#)



[Pagina 17 din 338](#)

[Înapoi](#)

[Întregul ecran](#)

[Închide](#)

[leșire](#)

re de lucruri: temelia însăși a artei nu este pusă la îndoială și nostalgia pentru trecutul artei nu are ce căuta în gândirea artistului.

Iată însă că cei ce nu au avut idoli, au devenit idoli pentru urmașii lor; cei ce n-au fost melancolici, au devenit obiectul melancoliei celor ce le-au urmat.

Schubert, umil admirator al lui Beethoven, voia, naiv, să-l imite; crezând că-și propune aceleași țeluri ca și marele său contemporan, a făcut altceva: a fost primul romantic adevărat. Melancolia lui e încă iluzorie și Schubert, însuși, va deveni mai apoi obiect al melancoliei.

Brahms este, estetic vorbind, un adevărat melancolic. (Dar, încă odată, nu e vorba de sentimentul obișnuit de melancolie; și Beethoven a scris o „Malinconia“ în cvartetul nr. 6; e vorba de melancolia pentru soarele artei trecutului.) Și el se propune ca un păstrător al tradiției, devenite acum academice; cum spunea Brahms, nu mai putem egala „frumusețea“ lui Mozart, dar „cel puțin“ să ne străduim a fi tot atât de puri și cinstiți.

După el, Bruckner și Mahler, mari compozitori, își fac un cult din înaintașii lor (Mozart, Beethoven, Schubert). Creația acestora este o prelungă adorație a trecutului – din interiorul aceluiași templu – în care cred, dar pe care zeii l-au părăsit – și totodată o permanentă despărțire de trecut. Această melancolică despărțire și nesfârșită adorare a frumuseții, constituie una din temele principale ale operei lui Mahler (mai e și protestul social și grotesc, simpatia pentru omul mic care aduce aproape de Charlot, dar idealul său de frumusețe e al



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 18 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

trecutului).

În secolul XX, revenirea la trecut capătă forme minore, nu lipsite și de nuanțe comice, ca de exemplu în creația lui Richard Strauss, de atâtea ori pensionar al clasicismului, sau în ceea ce se numește „neo-clasicism“ – curent, care a produs opere remarcabile – dar ambiguu, ce cu un ochi serios lăcrămează, pe când cu celălalt clipește ironic, dezvăluind scepticismul față de obiectul clasic considerat.

Există o pleiadă de mari compozitori – Mahler, Bruckner, Skriabin, Enescu – între ei ar putea fi pus și Schönberg – la care melancolia intensă a trecutului se îmbină cu viziuni aproape grandioase. Poate că mica audiență temporară a acestora se datorește tocmai amestecului de elemente din două lumi muzicale atât de diferite, din două secole; împlîntați în romantism, ei au zvîrlit punți spre viitor. Nu e de fel exclusă o revanșă a acestor mari creatori – mai puțin „cristalizați“ decît un Debussy, Berg, Bartók – mai mult legați de trecut; atunci cînd conștiința ascultătorului va distila ceea ce este original în ei de ceea ce este post-romantic, compozitorii sus-numiți vor străluci poate cu o nouă splendoare.

Ar fi însă o mare greșală a crede că după ce s-a terminat clasicismul vienez, arta muzicală s-a cufundat în rumegarea melancolică a trecutului. Ca organism viu, deci contradictoriu, ea ne oferă desfășurări spectaculare.

Continuarea creatoare a clasicismului a inclus și a necesitat reacțiunea la el, ajungînd pînă la negare. Wagner, în bună măsură Mahler,



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 19 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Skriabin, în imensă măsură Debussy (avînd alte idealuri decît cele clasice, dar ascunzînd și el cu multă grijă dragostea secretă, amestecată cu ură, pentru Wagner), Schönberg, Stravinski au început exacerbarea, accentuarea, individualizarea anumitor elemente ale expresiei muzicale, un drum spre necunoscut plin de riscuri, un drum de „excepții” care a devenit central în muzică.

Ar fi nejust să accepți părerea celor ce iubesc numai trecutul, iremediabili ignoranți ai prezentului, care consideră că în ultima sută de ani muzica decade continuu; de fapt, muzica s-a îmbogățit și a evoluat mereu, chiar dacă cu semne de întrebare, chiar dacă nesupusă unei scheme simple; paseismul este nejustificat; în orice desfășurare de fenomene există o dialectică, fie ea cu dublu sens, adică avîndu-și măreția și căderile ei.

A început de atunci acel drum înainte al muzicii, care pentru unii a devenit mai important decît însăși frumusețea (și aceasta este o ruptură a echilibrului clasic, căci o artă mare echilibrează organic frumusețea expresivă cu noutatea), drum în care – cu deosebire – în ultimele decenii mulți compozitori nu fac decît să tragă concluziile logice mereu mai îndepărtate ale premizelor propuse și care se desfășoară ca o reacție în lanț pe cît de radicală, pe atît de lipsită uneori de rădăcini în concretul artei.

Pentru a urmări însă mai de aproape procesele de dezvoltare, va trebui să ramificăm atenția pe două planuri diferite, care în practică se găsesc întotdeauna reunite; pe de o parte, galeriile săpate în



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 20 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

structura armonică, ritmică, orchestrală a muzicii, pe de altă parte, evoluția curentelor muzicale. Adevărat că această ramificare este artificială – arta trăiește numai prin curente, personalități, capodopere – dar pentru lucru nu putem neglija nici biochimia muzicii, evoluția internă a organismului, tot așa cum pentru o cercetare complexă a omului, odată cu descriția fizică a componentelor corpului, trebuie avută în vedere și biochimia organismului. Să începem cu aceasta din urmă, care pare mai puțin constituită, difuză pe întregul volum al fenomenului.

Biochimie muzicală

a) *Galeria armonică*. Fundamentul muzicii clasice a fost tonalitatea; dacă vrem să comparăm cu domeniul construcției, atunci tonalitatea a fost și tencuiala ce unea cărămidă cu cărămidă și infuzia ce pătrunde fiecare particulă a construcției, făcând-o să stea în picioare; a fost și material și principiu de construcție; și principiu morfologic și sintaxă. Dar sistemul tonal (științific: sistemul tonal-funcțional major-minor), pe care gânditorii idealști îl consideră vechi de când lumea și în firea lucrurilor, s-a constituit istoricește, și-a avut premisele și începuturile sale, dezvoltarea și apogeul său. Cristalizarea sistemului tonal s-a făcut prin sacrificarea sau cel puțin trecerea în surdină a unei mari varietăți de moduri (fie ele populare, antice, medievale sau bisericești). Acestea nu au dispărut total, ele s-au manifestat și în opera lui Beethoven,



[équivalences](#)

[Pagina de titlu](#)



[Pagina 21 din 338](#)

[Înapoi](#)

[Întregul ecran](#)

[Închide](#)

[leșire](#)

Brahms, a școlilor naționale; dar teoretic au trecut în ilegalitate, fiind subordonate regulilor tonalității. Din bogăția de culori naturale, muzica a reținut pentru a merge mai departe albul și negru, modurile major și minor, singurele moduri oficiale; iată un exemplu magnific de simplificare, sub semnul căreia a stat o întreagă epocă istorică.

Prospectînd mai îngust, numai cu majorul și minorul, muzica a putut pătrunde „mai adînc”; cum ar fi spus Diaghilev: glontețe țîntește îngust, dar departe. De altfel, această simplificare într-o direcție, a însemnat complicarea în alta. Astfel s-a constituit sistemul tonal, atît de vital și expresiv, dar prin firea lucrurilor – finit, avînd dialectic limitele sale. Richard Wagner a dus funcționalitatea tonală pînă la mari depărtări, aproape extreme; adică, pînă la o elasticitate dincolo de care tonalitatea își pierde conturul și poate fi greu numită tonalitate. Muzicologul Kurth, dialectician al muzicologiei, arată cum Wagner, în „Tristan“, pe de o parte a amplificat bogăția locală („impresivă“, de sine stătătoare, morfologică) a acordurilor, complexitatea lor – pe de altă parte, a complicat funcționalitatea (sintaxa armonică, legăturile și curgerea ei, forța „expresivă“). Cu alte cuvinte, în sistemul tonal, Wagner a dezvoltat maximum de forță centrifugă și centripetă, în limita cărora se mai putea păstra echilibrul sistemului (imperiul tonal a fost extins pînă la marginile dincolo de care nu mai putea fi apărut). Dincolo de acestea, sistemul se destramă, dar nu și muzica. În continuare, Kurth arăta cum prin întărirea impresivității locale a acordurilor s-a ajuns la *impresionism*, iar prin exacerbarea expresivității



[équivalences](#)

[Pagina de titlu](#)



[Pagina 22 din 338](#)

[Înapoi](#)

[Întregul ecran](#)

[Închide](#)

[leșire](#)

funcționale, la *expresionism*: impresionismul cu staticismul său armonic și expresionismul cu maxima sa curgere – ajung să se asemene, tot așa cum extremele se ating.

După Wagner, biochimia muzicii se găsea în fața unei crize, sau (pentru cei cărora nu le place acest cuvânt), în fața unei probleme a armoniei. După Wagner, schelele tonalității au fost ridicate cu încetul; multe lucrări care ni se par azi tonale, au fost învinuite pe atunci de netonalitate. Pentru Rimski-Korsakov, R. Strauss e aproape atonal; pentru Saint-Saëns, Debussy; pentru Mahler, Schönberg.

Apoi s-a crezut că tonalitatea e abolită pentru totdeauna, dar și aceasta era greșit: un sistem poate înceta de a fi predominant, dar aceasta nu înseamnă că el este desființat, sau „distrus fizic“, ca să spunem așa.

În istoria muzicii s-au conturat două soluții la criza armoniei post-wagneriene: modalismul și dodecafonismul, radical diferite, prima cu aspect mai spontan (dar care, pînă la urmă s-a format teoretic), cealaltă speculativ-teoretică (dar care și-a găsit aplicații vii în practica muzicală).

Musorgski, Debussy, Skriabin, Messiaen au scos din cutia Pandorei vechile moduri ilegale; muzicieni naivi, în sensul cel mai frumos și mai creator al naivității, ei nu au așteptat mai întîi formularea noilor legi teoretice, ci au dat viață nouă artei. E aproape comic să constăți că Skriabin în ultimele sale lucrări mai vedea „tonică și dominantă“, acolo unde structura muzicală era pur modală și putea fi semnată



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 23 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

de Messiaen; adică, să vezi cum judecă cu etaloane teoretice vechi o realitate muzicală nouă pe care o intuia puternic.

Schönberg a propus o soluție de natură teoretică (el a considerat sunetele ca egale și avînd fiecare o valoare expresivă proprie, nesupusă unui centru și unor funcțiuni tonale), dar tocmai fiindcă soluția sa avea aspecte arbitrare, de ordin pur teoretic, s-a grăbit s-o aplice în practică, lăsînd pe seama altora formularea scolastică. Soluția a fost grea în implicații și a rodit chiar dacă unele aspecte practice ale ei s-au dovedit a fi simpliste. Ar fi greșit să vedem însă în soluția dodecafonică numai aspectul armonic; ea s-a silit să reconsidere întreaga structură a discursului muzical; apoi, chiar dacă soluția a fost în unele privințe artificiale, a răspuns unei probleme reale. Oricum, Schönberg a fost un mare profesor și alături de lucrările sale, stau azi acelea ale elevilor și prietenilor săi de idei, Berg și Webern, pline de forța artistică.

Este deosebit de interesant să constăți azi, prin prisma unei ample desfășurări istorice, că în cele din urmă modalismul și dodecafonismul, acești mari rivali „post-tonali“ nu s-au exclus reciproc, după cum amîndoi împreună nu au exclus tonalitatea, ci numai tirania ei. Istoria a făcut dreptate, rotunjind multe ascuțituri tiranice ale acestor diferite sisteme. Messiaen a încercat o asemenea sinteză, pe deplin posibilă și care nu vine dintr-un spirit de împăcaciune și ambiguitate, ci din necesitatea de a respecta tot ce este viu în conștiința muzicală a oamenilor.

b) *Galeria ritmică*. Dacă armonia poate fi înțeleasă ca un „spațiu“



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 24 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

al muzicii, atunci aspectul ritmic în sensul mai larg și mai cuprinzător reprezintă țesătura timpului muzical (accente, durate, respirații). Armonia poate fi notată absolut precis, pe când timpul (iuțeala, accentele, agogica) cu multă aproximație; el variază de la o interpretare la alta. Țesătura ritmică e mai greu analizabilă; partitura timpului muzical rămîne în filigran; la clasici, bara de măsură reprezintă numai punctul de reper, timpul mecanic, nu și cel viu; analiza ritmică pornește doar de la măsură pentru a se depărta îndată de ea tot așa cum, pentru anatomie, mulajul este doar un reper. Mozart, care pare atît de cuminte ritmic, își populează măsurile cu o varietate de trăsături agogice, neașteptată; el monta micromaterialele sale în timp, cu o finețe inegalabilă. După clasici, ritmul sărăcește; la un compozitor atît de important ca R. Wagner care a avut o nesecată fantezie armonică, latura ritmică rămîne secundară; bara de măsură devine tot mai tiranică; pasta armonică, subliniată prin legato contribuie și ea la nearticularea timpului, sau la nesizarea acestei articulări. La Cesar Franck, sau mai tîrziu la Grieg, Rahmaninov, Sibelius, timpul devine tot mai păstos.

Tocmai școlile naționale, și în deosebi rușii au contribuit la deșelenirea lui pe această cale; Musorgski este foarte interesant în această privință. Debussy are o admirabilă suplețe – ritmul constituind una din componentele principale ale structurilor sale.

„Le sacre du printemps“ al lui Stravinski izbucnește în 1912 ca un uragan de primăvară, măturînd toate convențiile barelor de măsură;



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 25 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

alternările de măsuri, valorile nesimetrice și grupele iraționale (de 5,7 etc.), trecerile brusce de la măsurile cu numitorul 4 la cele cu 8, sincopele, accentuările anarhice, acest permanent duel cu bara de măsură, uimesc și azi, ca o puternică și vie manifestare creatoare. Voiciunea ritmică a rămas în tot restul vieții o trăsătură proprie lui Stravinski; în continuare, compozitorul a căutat să transcrie mai eficient spontaneitatea sa ritmică; evitând complicațiile execuției, s-a străduit spre o mai mare eficiență (lucru care se observă și în orchestrație; el vrea să obțină pe câteva portative ceea ce înainte îi necesita mai mult de 20). Dar cu timpul, și-a netezit nu numai aspectul grafic ci, după cum se pare, și propriul său temperament.

Messiaen a încercat să facă în domeniul ritmic, ceea ce Schönberg a întreprins prin dodecafonie în ordinea înălțimilor. El a serializat duratele; al său „Mode de valeurs et d'intensités“ a constituit punctul de plecare al noii școli serialiste postbelice. Mai târziu, agogica variată la extrem a ajuns la antipodul pasteii armonice post-romantice – antipozi care ajung să semene; varietatea duratelor ajunge și ea la o „pastă“ a timpului; sentimentul pulsației ritmice se diluează aproape total (la Nono, de exemplu, adeseori); dispare contrapunctul specific între timpul viu și cel mecanic, manifestat prin dialogul permanent al muzicii cu barele de măsură – un fel de araci în jurul cărora vița vie a sunetelor își împletește meandrele de permanentă varietate.

c) *Galeria coloristică.* Este o galerie mai periferică, dar esențială: ea privește timbrul, orchestra, adică materializarea, concretizarea su-



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 26 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

netului.

În ultimele două secole orchestra a parcurs o uriașă evoluție. După alungarea basului cifrat din armonie și a „ronronului“ clavecinului din orchestră, formațiunea instrumentelor s-a fixat, și-a găsit treptat proporțiile și a început să crească „rotund“, echilibrat, de la mica orchestră a lui Haydn și Mozart pînă la marile orchestre ale lui Mahler și Strauss. La un Haydn și Mozart, travaliul la orchestrație aproape că nu exista; prin ea se înțelegea mai mult o transcriere pe pagina de partitură; muzica se așeza direct în orchestră; – în miile de pagini simple ale lor găsim și azi modele de concepție sonoră nepieritoare. Noțiunea de orchestrație în sensul de colorare a muzicii prin orchestră (o concepție în care tapetele de pe pereți ajung să capete mai multă importanță decît însăși soliditatea pereților) începe să se dezvolte după Beethoven, o dată cu Mendelssohn-Bartholdy și Wagner. La aceștia, virtuozitatea și somptuosul orchestral, cu o gratuitate abia ghicită, încep să se manifeste fără a prevala sensibil asupra muzicii ca atare (asupra „solidității pereților“). În continuare s-a întîmplat adeseori ca frumusețea sonorității (a timbrului) să se decaleze supărător de substanța muzicală propriu-zisă. Rimski-Korsakov, Strauss, Ravel – pentru a cita cîteva nume de seamă – au cultivat mereu mai mult orchestra. Orchestrația nu mai e o emanație a muzicii, ci o podoabă a ei.

E greu să rezști ispitei pe care o constituie multitudinea de mijloace ale orchestrei moderne. Cîte instrumente noi nu au intrat în



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 27 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

orchestră de la Wagner încoace. În secolul nostru s-a îmbogățit, s-a ramificat și s-a determinat secția de percuție. Instrumentele de percuție au început să cînte; ele s-au integrat organic în muzică; a crescut extrem de mult posibilitatea de a le transforma din culoare (efect) în muzică. O dată cu aceasta, instrumentele de coarde au devenit percutante; s-au extins aspecte odinioară pur incidentale: flageoletul, sul ponticello, tremolo, col legno, glissando, ș.a.; aceste calități de sunet au fost integrate în muzică. Orchestra s-a amplificat, și-a îmbogățit posibilitățile, și-a armonizat timbrele (percuție cîntîndă – coarde percutante).

Tot așa cum în ordinea muzicală sunetul a căpătat o valoare de sine stătătoare, și timbrul, acest parametru al sunetului a devenit pentru muzicieni un factor conștient și independent. A fost analizată calitatea sunetului: atacul, diferitele aspecte ale culorii lui, felul cum este debitat. Stravinski, Varèse, Webern, Schönberg, au adus o mare contribuție în această direcție.

După ce în primul deceniu și jumătate al secolului nostru, orchestra simfonică ajunsese în operele lui Mahler, Strauss, Schönberg, Stravinski, la formele ei cele mai ample, a avut loc o reacție la această exacerbare a posibilităților; asistăm la redescoperirea orchestrei de cameră; de asemeni, la „analiza“ orchestrei în formațiuni eliptice de unele dintre secțiunile ei: coarde și percuție (Bartók), coarde și suflători de alamă (Hindemith), suflători și percuție (Varèse) etc. etc.

Mai târziu a intervenit uriașa revoluție tehnică ce a avut asupra



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 28 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

muzicii o influență enormă, pentru că privea însăși *materia* ei, tot așa cum, de exemplu, ea a influențat materialul de construcție în arhitectură. Pentru a nu cita decît cîteva aspecte: microfonul, cu posibilitatea lui de a selecționa subiectiv sunetele, difuzorul cu capacitatea de a organiza un nou spațiu muzical, butonul inginerului de sunet cu posibilitățile lui de amplificare și direcționare a muzicii, noile instrumente electronice și generatoare de sunet, magnetofonul cu sugestiile lui tulburătoare, toate acestea nu au putut lăsa indiferenți pe muzicieni. E aici un teren imens, periculos tocmai prin posibilitățile sale nelimitate și nedefinite, propice și pentru șarlatani și pentru pionierii mai degrabă curioși decît originali; dar cît de greșit ar fi să nu vedem decît aspectele periculoase ale acestui teren nou! Ar fi de neînțeles ca tocmai arta muzicală să-și astupe urechile la acest torent „din afară”. În realitate muzica primește provocarea și abordează curajos noul domeniu.

Urmările acestei aventuri sunt incalculabile. Deocamdată se observă o influență reciprocă între cele două lumi; orchestra „clasică”, primind sugestiile noului domeniu tehnic, capătă o alură neîntîlnită mai înainte, visînd nu numai culori, ci și structuri noi; pe de altă parte, noile posibilități tehnice încearcă să se muzicalizeze, să cînte – deocamdată cu un succes limitat.

Ceea ce interesează acum, după expunerea mai puțin decît sumară a acestui vast proces, este raportul dintre culoare și substanță, dintre timbru și structura muzicală. Este problema culorii timbrale, care s-a



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 29 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

dezlipit de muzică, ca și o imagine care se formează uneori nu pe retină, ci înaintea sau în urma ei. Poate chiar atenția exagerată acordată culorii devine un pericol; excesul de concret și senzorial al muzicii poate fi primejdios pentru substanța ei, poate duce la naturalism.

Raportul între culoarea timbrelor și muzică este acela între efect și expresie, între periferie și esență. Lărgind noțiunea de culoare, putem spune că, pe măsura substanțializării ei, a integrării în esență, culoarea timbrală își pierde caracterul de culoare (efect). O culoare timbrală „articulată“, mulată perfect pe muzică devine esență. Dimpotrivă într-o muzică neesențială, armonia, melodia, ritmul pot deveni culori. Excesul de culoare duce muzica la periferie, poate reprezenta o slăbire a funcționalității, o particularizare nedorită a ei; naturaliștii erau niște colorişti în negru, prea particulari.

Mergînd mai departe, putem spune că, după cum ceea ce e element de conținut într-un ansamblu poate deveni formal în altul, tot așa ceea ce este esență într-o artă poate deveni culoare în alta; în acest fel, se poate urmări și fenomenul epigonismului: orchestrația lui Debussy, de exemplu, a fost structurală în ansamblu operei sale, dar a devenit culoare la epigoni. Uneori acest fenomen se întîmplă la un același artist, atunci cînd își transformă stilul în manieră, devenind astfel propriul său epigon.

Prin urmare, galeria pe care am numit-o „a culorii“ pune – ca și celelalte – muzica și pe compozitor în fața unei grele răspunderi. E vorba de unitatea și integritatea artei, de reuniunea armonioasă a



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 30 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

parametrilor și funcțiilor, de raportul dintre „corpul și sufletul” artei.

Să notăm, în încheiere, că săpînd laborios aceste galerii, marii compozitori au tînjit întotdeauna după soare; exacerbînd o latură sau alta, înaintînd curajos în direcții riscante, ei au căutat să obțină o unitate a artei. Un compozitor se realizează tocmai atunci cînd își pune în acord materialul muzical cu structurile, găsind o sinteză valabilă pentru propria sa operă.

În loc de o evoluție a curenților muzicale

Aci ar fi trebuit să vorbim despre ceea ce reprezintă concretul istoriei muzicii: capodopere, personalități, curențe, școli. Din nefericire, însă, articolul acesta s-a extins prea mult. De aceea vom trece peste ceea ce doream să fie o schiță de evoluție a curenților muzicale în care urmau să fie înglobate unele constatări despre romantism, despre școlile naționale, despre realismul psihologic, despre realismul socialist; de asemenea, unele observațiuni asupra impresionismului, expresionismului și alte curențe ulterioare. Îndeosebi doream să semnalăm unele aspecte de etică socială și artistică; va trebui să trecem asupra lor.

Ne mărginim a arăta că între ceea ce am numit biochimie sau galerii subterane și ceea ce reprezintă aspectul „exterior”, finit al artei – există o corespondență permanentă. A surprinde pe viu legătura dintre aceste aspecte ale universului muzical precum și a le plasa în contextul istoriei culturii, iată misiunea cea mai importantă dar și



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 31 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

atît de dificilă a unui muzicolog adevărat. Întocmai cum în istoria societății, la coacerea unor fenomene concrete concură factorii cei mai diverși (la descoperirea Americii, spre exemplu, factorii sociali și economici europeni + descoperirile științifice și necesitatea de a găsi un drum spre India + împlinirea), tot așa și muzica oferă spectacolul miraculos al îmbinării celei mai organice între factorii „interiori” și „exteriori”. Arătam mai sus, fugitiv, cum orchestra nouă s-a constituit în secolul XVIII, în mod uimitor, o dată cu alungarea clavecinului din orchestră (atunci apărură și dirijorul), o dată cu renunțarea la basul cifrat, cu trecerea de la polifonie la homofonie, dar și în același timp cu noile condițiuni materiale ale muzicienilor, schimbarea publicului aristocratic mai îngust cu acela larg orășenesc, trecerea orchestrei de la curtea contelui Eszterhazy la Gewandhaus, care în definitiv are posibilități organizatorice și chiar materiale mai largi, ducînd la mărirea și definitivarea orchestrei etc., etc.

Totți acești factori atît de eterogeni și-au dat mîna pentru a transforma însăși muzica.

La fel și în secolul XX, într-un hățiș de factori intra și extramuzicali, evoluția artei acesteia se continuă, independent de micile voinți subiective. Grefată pe o moștenire muzicală în parte vie, evoluția muzicii semnalează înflorirea unei mulțimi de școli naționale, cu depozitele lor muzicale naturale, pe de altă parte o vastă revoluție tehnică, aspecte ale crizei culturii burgheze, noi condițiuni economice ale muzicii (publicul imens de azi, în deosebi acela care „cumpără” și culege



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 32 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

muzică prin disc, radio, magnetofon, cinema), complexul ideologic al zilelor noastre, cu înfruntarea gigantică între progres și regres; iată multitudinea de factori atât de eterogeni și „nedisciplinați“, prin care însă cîrțița istoriei își croiește drum neabătut.

Trăim într-o epocă în care subiectivismul și absolutizarea unuia sau altuia din aspectele muzicii pot dăuna mult mersului înainte al artei. Surprinde, de aceea, ușurința cu care unii sau alții vor să vadă în muzică numai un laborator, sau numai o estradă, numai un izvor de delectare, numai unul de cunoaștere, sau numai o tribună, ușurința cu care unii sau alții absolutizează sau ignoră: tradiția sau inovația, ideea sau sentimentul, publicul sau calitatea, noul sau frumusețea, conținutul sau forma artei muzicale.

Toate aceste galerii ale muzicii, toate aceste condițiuni de existență ale ei sunt intim legate între ele și recunoașterea conștientă a interdependenței lor este folositoare artei muzicale, dătătoare de libertate, ca orice recunoaștere a necesității. (Îndeosebi pentru o artă atât de neutilitară, imaterială și „liberă“ ca muzica.) O asemenea lărgime de orizont cere însă două precizări; întâia: lărgime de orizont nu înseamnă eclecticism – sesizarea bogăției de posibilități nu înseamnă lipsa selecției; a doua: mersul înainte al artei muzicale nu e mecanic; istoria muzicii ar fi plictisitoare dacă toți compozitorii s-ar dispune în ordinea „mersului înainte“; o dată cu Wagner a trăit Brahms, o dată cu Debussy – Ravel; unii compozitori sunt mai înaintați, alții mai adînci, alții mai colorați, alții mai plini de farmec etc. etc.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 33 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Structură și elemente

Atunci când am trecut în revistă câteva din galeriile în care spiritul creator muzical a sfredelit tenace, am omis una dintre ele, care putea fi mai greu denumită galerie: structura muzicală. Această noțiune are un caracter sintetic multidimensional, spre deosebire de ritm, armonie, orchestrație, care sunt dimensiuni. Este vorba de reuniunea tuturor acestora într-o țesătură sau scriitură avînd un profil propriu, o caligrafie specifică. A separa dimensiunile de reunirea lor este un lucru foarte greu și cere un efort analitic special, de aceea, vorbind despre „pastă” armonică. „Țesătură” ritmică, sunet și „substanță”, aveam în vedere tocmai structura, adică punerea în relație a elementelor cu întregul. În schimb nu am vorbit despre melodie, element foarte greu analizabil, condensare a celorlalte dimensiuni, ce poate fi privit el însuși aproape ca o structură; la Beethoven, ea se naște adeseori din compoziție sau o dată cu ea. În perioada homofonă, tendința de a transforma muzica în melodie și pastă armonică a dus la uitarea ideii de structură și a corelării muzicii cu timpul; astfel, muzica a putut deveni deseori un conglomerat mălăieț.

La clasici, structura muzicală era admirabilă; fermecătoarele melodii ale lui Mozart nu sunt mai expresive decît contextul lor structural. Beethoven, compozitor cu o forță dialectică prin excelență sintetică, a fost însuși maestrul structurii muzicale; mai mult: foarte conștient de structură, el a pus-o mai presus de orice. Mai târziu, după Wagner (poate și o dată cu el), organismul muzical se împăstează. Așa,



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 34 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

vom înțelege de ce Schönberg, o dată cu introducerea dodecafoniei, a încercat un lucru ambițios, a vrut să ajungă la o nouă structură muzicală, la un nou echilibru, între ceea ce se numește orizontal și vertical, homofon și linear, fără însă ca aceasta să-i reușească întotdeauna; pasta încă prea adeseori trage în jos țesutul său muzical.

Aici trebuie să vorbim despre Webern: acesta a reușit să găsească o asemenea nouă structură. Apariția lui Webern în muzică este organică, ea răspunde unei necesități reale; astăzi, o dată cu reacția la trecut îi putem vedea și latura tradițională. Acest compozitor, cu o conștiință perfect integră, a încercat o sinteză „modestă“ dar incontestabil reușită; limitarea pe care și-a impus-o printr-o selecție severă a mijloacelor de expresie i-a ușurat recrearea facturii muzicale. Astfel, muzica lui prezintă sugestii de viitor, care nu au întârziat de a fi exploatare de generația tinerilor compozitori de după cel de-al doilea război mondial. Boulez, Nono, Stockhausen au pornit de la uimirea în fața acestei arte, de la analiza ei, unită cu ideile propuse de Messiaen, fără a izbuti să-i egaleze aspectul clasic, admirabilul simț al timpului, echilibrul dimensiunilor. (Pentru a încheia considerațiunile noastre fugitive asupra școlii noi vieneze, trebuie să spunem că Schönberg, Berg, Webern, fiecare în modul său propriu, au găsit o sinteză proprie între material și structură.)

Analizând detaliat, în colocvii, muzica școlii vieneze, și în deosebi aceea a lui Webern, o seamă de tineri muzicieni, printre care cei trei mai proeminenți citați mai sus, au ajuns la o nouă manieră de a con-



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 35 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

cepe structura muzicală; serializarea înălțimilor a fost extinsă asupra tuturor parametrilor muzicii: durată, intensitate, timbru; de asemenea, metodele de serializare au fost rafinate, nemairezultând evident la o primă analiză a partiturii (acest al doilea fapt își are oglindirea în ureche; ceea ce era perceptibil auditiv în dodecafonie, devine mai confuz, mai secret, mai puțin controlabil, aici). S-a ajuns astfel la o muzică în care fiecare notă este un punct (de aceea, stilul s-a numit „pointillist“) cu coordonatele lui proprii: înălțime, durată, intensitate, timbru. Punctele acestea se grupează în structuri; muzica se compune din puncte și structuri. Fiecare dintre compozitorii talentați ai școlii sus-citate și-a șlefuit materialul muzical ales, în conformitate cu temperamentul și ideile sale. Cu timpul, ei s-au profilat și în legătură cu cultura lor națională. Nono a preferat formele vocale, în special corul, întâlnind astfel pe marii madrigaliști italieni; Stockhausen, care a rămas un experimental, e deseori apropiat de formele baroce germane; Boulez a continuat linia Debussy-Messiaen cu transparențe franceze. Acesta din urmă, alcătuindu-și ghirlandele de sunete într-un spirit antiexpresionist, de eleganță diafană, a ajuns la structuri foarte bogate în sunete, decorative și totodată aerate, avînd o alură abstractă.

Astfel, Boulez ajunge să formuleze ceea ce gîndea nu numai el: o muzică a structurilor – în care noțiunile de motiv sau temă sunt perimate. Să sperăm că prin această perimare nu se înțelege ceea ce numeam mai sus „distrugerea fizică“ a motivului sau temei; adevărat că noțiunea de motiv aparține unei alte gîndiri muzicale, dar cine ne



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 36 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

poate asigura că un compozitor de azi, fidel impulsurilor sale interioare, este ferit de necesitatea de a răspunde, de a recurge la un motiv? În realitate, tonal, modal, atematic, dodecafonic nu pot exista multă vreme în stare pură și drumul viu al sintezelor este mereu deschis.

Se ajunge în arta muzicală la o situație paradoxală: – pe de o parte, o mare îmbogățire a ceea ce se numesc mijloace de expresie (ritm, melodie, armonie, orchestră), în timp ce funcționalitatea lor, puterea de reunire într-un tot clasic suferă o carență – cu alte cuvinte: o plenitudine a părților și o sărăcie a întregului; – pe de altă parte, un întreg recreat integral, incontestabil unitar, dar care nu face decât să reunească firimituri („pointillismul“ fiind cel mai pregnant exemplu), cu alte cuvinte: un organism integru, bazat pe o penurie a părților, sau: o structură bogată, bazată pe elemente sărace.

Deci: dificultatea îmbinării structurii cu elementele, găsim-ne deseori în prezența fie a unor elemente fără structură, fie a unor structuri cu elemente fictive.

Trebuie să menționăm aci că, în încercarea de a găsi un nou echilibru al structurii muzicale, s-a recurs tot mai adeseori la elemente metamuzicale, adică s-a introdus o ordine din afară, într-o casă în care ordinea începuse să lipsească. Sunt de discutat bazele acestei acțiuni metamuzicale, care nu este nouă (ea precede și dodecafonismul, poate chiar și „ars nova“ medievală). Vom constata unele succese și eșecuri ale acestor tentative.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 37 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Metamuzică și inframuzică

Muzica nu s-a oprit la încercarea de serializare integrală a structurilor sonore. Într-un ritm accelerat, ultimele decenii au văzut apariția unor noi curente care, din ce în ce mai mult, puneau în discuție însăși bazele artei muzicale. S-ar putea spune chiar că scopul acestor noi încercări – tot mai radicale, mai izolate și inamice între ele – stă nu atât în a produce opere de artă, ci mai degrabă în a supune discuției arta muzicală. Apariția acestora își are o logică – extramuzicală și intramuzicală – ele folosesc întotdeauna un „grăunte rațional” inherent artei muzicale, de aceea se revendică de la clasici sau de alte culturi muzicale (străvechi, populare), încercând a dobândi astfel soliditate.

Unele curente se refereau la un material muzical nou: muzica electronică și concretă, despre care vorbeam în trecere la „galeria coloră”, priveau în realitate tocmai organonul muzical, chiar dacă ambiționau o nouă articulație sonoră. La fel și încercările de a pune în evidență sursa spațială a muzicii prin stereofonie, dispuneri de difuzoare, organizarea specială în spațiu a orchestrei, sau gruparea mai multor orchestre, sau combinarea surselor orchestrale clasice cu canalele emițătoare magnetice. Toate acestea își găseau antecedente în muzica medievală „de turn”, în Gabrielli și mai târziu la Berlioz; muzica manipulată pe benzi și concretă sunt și ele cazuri-limită de noi integrări sonore în substanța muzicală, chiar dacă se punea noua problemă a eliminării interpretului, sau și a publicului, prin trimiterea muzicii la domiciliu. Dar oare discul – conservă muzicală cu perfecțiunea sa statică,



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 38 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

nu eliminase ceva din spontaneitatea actului interpretării, nu dădea posibilitatea trucului muzical?

Toate acestea au avut darul de a stimula meditația asupra muzicii și lasă o dîră în compoziția muzicală. Sunt interesante două încercări de sens opus, acelea polarizate de Xenakis și Cage. Tentativa lui Xenakis și a altora în aceeași direcție constă în a obține o muzică perfect calculată (determinată), în timp ce a celor din direcția lui Cage este o muzică „perfect“ necalculată, spontană la culme – ambiționi opuse, dar de fapt foarte apropiate, care pun în cauză aspecte esențiale ale artei muzicale.

În fața artistului se ridică un val de probleme legate de natura însăși a muzicii și travaliului muzical.

Care este gradul de previziune a rezultatului creației? Subiectiv, artistul poate spune despre o lucrare a sa că „a urmărit-o pînă la ultima notă“ sau, dimpotrivă, că este spontană și necontrolată, rezultat integral al inspirației. Dar aceasta nu este doar o chestiune subiectivă. Obiectiv, e greu să descoperi o compoziție total calculată, sau în întregime spontană. Rămîne în picioare o întrebare care nu a fost eludată niciodată – și poate că nu va fi; care este partea de legitate, de înțelegere rațională, logică (formalizabilă) în artă și care este aceea de spontaneitate, rezistentă oricărei încercări de punere în ecuație?

Dar îndeosebi: cum se îmbină aceste două laturi ale artei, care e momentul cînd cele două laturi se îmbină sau cînd una din ele face loc celeilalte? Cum se stabilește echilibrul dintre determinat și



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 39 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

întâmplător, în artă? Cît liber arbitru, cîtă libertate de mișcare are artistul în opera sa față de materialul și gîndirea care-i stau la îndemînă? Încercarea unei severități totale, de ordin matematic sau logic, reprezintă o îndrăzneală și o aventură la fel de semeță ca și aceea a unei libertăți totale. În ultimă instanță, asemenea încercări nu pot fi decît cazuri-limită. Este ceea ce au încercat Xenakis și Cage cu rezultate, practic vorbind, discutabile, tentative ce merită însă – fără îndoială – să intre în discuție.

Atunci cînd Schönberg a cristalizat ideea unei compoziții muzicale cu 12 „nur aufeinander bezogenen Tönen“ (adică sunete „neavînd legături decît numai între ele“), aceasta a avut o semnificație principială depășind cu mult propria practică dodecafonică. Rețeta, formulele lui practice, au fost curînd lărgite, generalizate, perfecționate, epuizate și negate dialectic. Însă a rămas însăși ideea, asupra căreia s-a continuat a se insista, a unor legături între sunete în afara celor tonale, a rămas ideea cercetării legăturilor posibile între sunete. Schönberg propusese serii de 12 elemente rigide, manipulate în spiritul polifoniei medievale și profitînd de experiența seculară a istoriei muzicii. Dar cine împiedica în continuare aplicarea unor alte principii matematice, ca spre exemplu acela al secțiunii de aur, șirului lui Fibonacci, numerelor prime etc. – echivalarea eventuală în muzică a unor modele matematice – cu alte cuvinte, aducerea în muzică a unor ordini extra – sau metamuzicale?

S-a observat dintotdeauna existența unor principii comune multor



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 40 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

domenii. De exemplu, principiul căutării de aur ($a/b=(a+b)/a$) a fost aplicat conștient în artele plastice de artiștii Renașterii, după ce în prealabil fusese cercetată și în anatomie. Principii de simetrie pot fi găsite în lumea cristalelor, în aceea botanică, în arhitectură, în muzică.

Convertirea consecventă în muzică a unor ordini matematice – vechi vis al multor spirite – a fost încercată de Xenakis, de profesiune și arhitect. De exemplu, încercările lui de muzică stocastică reprezintă o aplicare în lumea sunetelor, a calcului probabilităților. Xenakis se referă în legătură cu aceasta la sugerarea unor lumi de mulțimi cum ar fi aceea stelară, a aglomerărilor de oameni etc. În paranteză fie spus, oamenii practicii muzicale au fost puși de multe ori în fața întrebării: cât anume se poate schimba dintr-o muzică fără a o altera sensibil? La Mozart, o mică schimbare devine cu mult mai repede audibilă decât la Beethoven; am ales intenționat două exemple la cel mai înalt nivel, pentru a arăta că această chestiune nu implică, așa cum se crede de multe ori, valoarea muzicii. E vorba, din nou, de gradul de probabilitate variabil, existent în orice muzică. (Această paranteză deschide chestiunea aleatorismului în muzică). Atunci când calculele matematice au fost anevoioase, Xenakis le-a încredințat mașinii de calculat, ceea ce nu înseamnă că mașina compunea; concepția aparține omului; el imaginează posibilitatea și modul de convertire a modelului în muzică; mașina îl ajută doar în efectuarea unor operațiuni practice.

Reținem din experiența lui Xenakis ideea care reprezintă continuarea școlii vieneze a sunetelor legate „numai între ele“.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 41 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Astfel muzica ne apropie de domeniul logicii simbolice. În ce măsură poate fi formalizată o construcție muzicală? În ce măsură o compoziție muzicală poate fi creată pe baza unui algoritm – nu este o întrebare nouă; în trecut o atingeam vorbind despre Mozart și Beethoven. Introducerea unui model duce neapărat la ceva coerent? Poate percepe auditoriul această ordine? Formalizarea integrală a unei muzici este un lucru extrem de greu. Logica simbolică, de altfel nu elimină momentul intuitiv, creator. Ea nu a izbutit acest lucru măcar în matematică, care nici ea – știință exactă nu a putut fi formalizată integral; mai mult – s-a demonstrat că însăși matematica numerelor naturale este imposibil de formalizat pînă la capăt. În aceeași ordine de idei, să spunem că aplicarea unor calcule în artă nu contrazice ideea de naivitate artistică. Leonardo era savant și în arta sa; un artist poate ignora naiv momentul artistic urmărind un scop extraartistic, fiind tocmai în momentul acela mai artist decît oricînd; Maiakovski, vrînd să facă politică, face artă; Bartók e artist în pedagogicul „Microcosmos”; Brecht e uneori mai artist cînd vrea să fie didactic. Calculînd și meșterind mijloacele sale de creație, un artist poate fi mai naiv decît acela care, suspendîndu-și privirile în tavan, se închipuie inspirat, dar calculează în realitate elementele artei sale într-un mod meschin rutinier.

Pentru a continua o idee despre care s-a mai vorbit în acest articol, să spunem că o muzică ce constituie aplicarea unui model în ordinea sunetelor nu duce neapărat la „anti-muzică”, nu contrazice cu necesi-



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 42 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

tate ordinea tonală, de exemplu – după cum ordinea modală și tonală nu se ucid reciproc. Astfel, un compozitor ce recurge la aspecte meta-muzicale noi, nu se ridică prin aceasta împotriva straturilor sale vechi afective (de ordin tonal, coloristic, național, ideologic etc.). Interesante a surprinde tocmai momentul îmbinării elementului metamuzical (formalizabil) cu acela „vechi“, care sună tuturora în urechi; ceea ce este vechi în muzică nu dispare neapărat, după cum, geometric vorbind, a înscrie un cub într-un apartament cu multe camere, nu duce la spargerea pereților acestuia.

Pe de altă parte, dacă o minte superficială ar încerca să sugereze alungarea afectelor din arta muzicală, ea ar fi contrazisă nu numai de argumentația sănătoasă, ci de însăși practica muzicală. Oricît s-ar organiza și s-ar baricada arta, ea va fi luată întotdeauna cu asalt și fertilizată năvalnic din afară. Realitatea – tot ceea ce se propune artei – va rămîne mereu neformalizabilă; orgoliul și lacrima, sîngele și compasiunea, eroismul și sentimentul funebru se vor întîlni în lumea muzicii cu schemele abstracțiunii, cu pulsațiile ordinii cosmice, lăsînd nealterată esența artei.

La capătul celălalt al problematicii lui Xenakis, cu ambițiile ei științifice, stă activitatea lui Cage cu toate aspectele ei bufone. A obține hazardul pe calea lui Cage înseamnă pentru Xenakis – probabil – o iluzie diletantică (zero rezultate exacte cer o precizie asemănătoare cu obținerea a 12 exacte); hazardul trebuie obținut după Xenakis prin maximum de probabilități de evitare a neîntîmplătorului.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 43 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Totuși, Cage o face diletantic. Peste aspectele rizibile (am asistat și eu la un concert al lui) există unele care te pun pe gînduri.

Trecerea spre descoperirea lui Cage, de către avangarda europeană, s-a făcut prin muzica numită *aleatorică*, a hazardului. S-a vorbit mai sus despre aspectele aleatorice din totdeauna ale muzicii: să nu uităm folclorul, în care improvizația joacă un rol atît de important; de asemenea jazzul, mișcare muzicală foarte energică din secolul XX; basul cifrat în muzică dădea întotdeauna posibilitatea unui joc aleatoric într-un cadru dat; absolutizarea acestor aspecte, acoperirea întregii suprafețe a artei muzicale cu ele, exacerbarea lor, a dus la curențul aleatoric. Lucrările aleatorice au „înmuiat“ muzica, punînd-o la dispoziția momentului, la puterea de sugestie a interpretului.

Și astfel Cage ajunge la *informal*, discurs muzical fără formă, anti-formă, anti-ordine. Făcînd așa, Cage are pretențiuni nemăsurate. Demonstrîndu-și producțiunile muzicale cu o liniște încordată, dirijînd cu mișcări hieratice, încearcă să influențeze psihologic auditoriul la modul ritual, magic; el ar dori să confere muzicii un prestigiu, o funcție pe care ea n-o mai are din timpuri imemorabile. Avalanșele lui de sunete, unele cu rezonanțe naturaliste, pauzele nemăsurate, atunci cînd nu sunt ambigue, trezesc deseori grimase ascultătorilor. În loc de magie, în loc de autoritate necontestată, avem de-a face cu o manifestare care, declanșînd rîsul, își pierde puterea de captare a atenției și chiar umorul. Muzica aceasta ar dori o captare totală a personalității auditoriului; și aceasta, trecînd peste concretul artei, influențînd prin



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 44 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

cîteva rudimente ce visează a avea prestigiul totemurilor străvechi. E adevărat că arta primitivă în culturile ancestrale a putut fi stîngace în tehnica înglobării concretului vieții și totodată de enormă eficiență; aceste obiecte sau rituri nu se schimbau însă de la o zi la alta; ele creșteau lent din practica socială, încărcate de virtuți morale, religioase; ele fascinau, exercitau o putere teribilă.

Devenind din ce în ce „mai artă“, arta își pierde aceste funcțiuni, căpătînd un alt prestigiu, poate mai latent din punct de vedere social, dar în ultimă instanță de asemenea foarte eficient. (Unii fanști – ca Wagner sau Skriabin au visat ambițios o revenire la „templele“ de artă.) A refuncționaliza însă arta pe calea aceasta prin mijloacele lui Cage se poate face cu un preț greu ajungînd la o autoritate absolută a artistului, care se exercită numai asupra unui metru pătrat; creatorul capătă o libertate nemărginită, care riscă însă a nu-i folosi la nimic.

Unele din încercările metamuzicale de azi duc la rezultate infrazmuzicale. Disproporția între intenția proclamată și realizare este flagrantă. Piesa de duzină scrisă în această direcție, poate dura, de exemplu, trei minute, fiind precedată de trei pagini de explicații. La fel și în domeniul artelor plastice, cîteva trăsături pe o pînză nasc un exces de comentarii din partea exegetului care se înghesuie în metrul pătrat al autorului. Compozitorul devine adesea critic, în timp ce criticul comentator face o operă de creație mai însemnată decît a autorului. Produsul muzical care ar trebui să fie factorul prim, materia artei, devine secund ca și în cazul grafiei muzicale. Importanța principală



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 45 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

a unei astfel de lucrări e mai mare decît aceea artistică. La nașterea însăși a unei asemenea lucrări, premiza este mai importantă decît obiectul născut: piesa muzicală devine un eseu, în care ipoteza asupra muzicii este mai importantă decît însăși muzica. Premiza se realizează adesea într-o singură lucrare, autorul abandonînd-o după aceea; el nu este urmat de nimeni, uneori nici măcar de sine însuși. În asemenea condițiuni, mișcarea înainte se golește de conținut, devine iluzorie, nu se mai poate numi mișcare.

Dar aceste aspecte inframuzicale sunt situații-limită și nu trebuie să inducă în eroare, sau să dezarmeze pe artiști; cine se teme de pădure nu poate să fie pădurar.

Dublul sens al acestui proces este specific într-o epocă în care talente autentice pot realmente eșua, în timp ce „nemuzicieni” pot aduce sugestii muzicale realmente prețioase.

E greu de spus ce e mai important și ce e mai greu de realizat pentru muzician azi: starea de naivitate, sau aceea de gîndire despre muzică? A gîndi *muzica* sau *despre* muzică? Se va spune că misiunea artistului este aceea de a gîndi artă și nu despre artă. Cred însă, că în zilele noastre a putea gîndi despre artă e un prețios ajutor pentru gîndirea artei însăși; îmbinarea acestor situații poate duce la rezultate fericite; păstrînd, să zicem, o anumită distanță față de muzică, compozitorul poate pătrunde adînc în intimitatea ei. În orice caz, pare necugetat a absolutiza propriul tău atelier, impunînd altora gîndirea ta muzicală drept etalonul gîndirii contemporane. Dimpotrivă, o me-



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 46 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

ditare în comun a compozitorilor despre muzică pare binevenită.

Optimism

La capătul acestei treceri în revistă, în fața unui tablou atît de variat și contradictoriu (aici contradicția e la ea acasă), cititorul are dreptul să întrebe: cu ce sentiment putem privi această desfășurare?

E o mare greșeală a crede că aceste bifurcații, contradicții, excесе (căroră perspectiva istorică le netezește ceea ce contemporanilor li s-a părut prea stîncos), au un caracter pur subiectiv. Ceea ce e subiectiv, în istorie capătă neapărat o tentă obiectivă, nu-și poate face loc decît pe baza unei situații obiective. Aci termenul de obiectiv se aplică nu numai asupra istoriei societății (desfășurărilor de clasă – ideologice și evoluției tehnicii), ci asupra artei însăși, care își are și ea domeniul propriu, obiectiv, cu legile sale intrinseci. Marx a arătat că posibilitatea crizelor în societatea capitalistă stă, înainte de societatea capitalistă, în natura însăși a banilor. În desfășurarea acestui articol am căutat să arătăm caracterul obiectiv artistic al acestor contradicții și bifurcații.

Chiar dacă aceste manifestări poartă pecetea subiectivă a unei personalități, culoarea unui loc, condiția unui moment istoric, ele reprezintă totodată dezvoltarea unei posibilități interioare a artei muzicale, răspunsul la o problemă intrinsecă muzicii, reflectarea fie chiar neorganică a unui proces organic, corespund unei situații reale la care a ajuns arta.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 47 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

De aceea, nu putem fi decît optimiști. Trebuie însă să justificăm acest optimism, înarmîndu-l cu maximum de bază obiectivă, clădindu-l pe ceea ce există în realitatea artei.

Știm în linii foarte generale încotro se îndreaptă arta muzicală, și încotro am vrea să se îndrepte: spre o nouă eficiență, spre o nouă plenitudine a funcțiilor ei. Înțelegem prin aceasta nu numai o sinteză a parametrilor (despre care am vorbit mereu, în articolul nostru), o nouă substanțializare a ei, dar și o plenitudine a funcțiilor ei sociale, o nouă unire a aspectului gnoseologic cu jocul, a desfătării cu educația morală.

Dar cum se va întîmpla concret aceasta, nu știm. Drumul se va găsi de către oameni și va trece prin oameni. Sfînta gîndire și spiritul creator omenesc vor decide desfășurarea concretă: practica va opera îmbogățind muzica cu aspecte noi, renunțînd alteori brutal la altele. Simplificarea în artă se întîmplă uneori nu în vederea analizei, ci pentru o nouă sinteză (Școala homofonă de la Mannheim, după contrapunctiști, de exemplu). Istoria muzicii decurge, ca întotdeauna, într-o împletire inexorabilă a condițiunilor social-istorice cu dezvoltarea internă a artei. Valul de încercări muzicale corespunde unei epoci în care muzica își verifică funcțiunile și se avîntă uneori înainte, poate necugetat. Toate aceste forțări ale organicității își au organicitatea lor, ba și o valoare, pe care nu o putem aprecia întotdeauna cu destulă siguranță.

Excesul de gîndire despre muzică nu înseamnă că muzica a ter-



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 48 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

minat cu faza ei naivă; sfîrșitul naivității ar însemna sfîrșitul artei muzicale și noi nu credem în acest sfîrșit. S-a sfîrșit poate o epocă, o anumită modalitate. Greșesc cei care cred că muzica a murit, fiindcă nu mai cred în ea, în mijloacele, în funcțiunile ei, fiindcă „nu se mai poate face nimic nou“, fiindcă vor s-o întoarcă la trecut, considerînd prezentul mort.

În dezvoltarea istorică există o anumită autenticitate; nu numai vinul cel bun este acela care profită de fermentația naturală ci, cu atît mai mult, și arta. Trebuie să înțelegem bine aceasta, fără a da precădere nici libertinajului mistificator, nici codificărilor rigide subiective care îl înstrăinează pe artist de viață, de artă și de sine însuși (făcîndu-l să intre într-un sincer, dar tragic joc al nesincerităților).

Soluția, ca și-n istorie, va fi cea mult așteptată, dar surprinzătoare, ca oul lui Columb, prin evidența și simplitatea ei, tot așa cum ne-a deprins cu surprizele acest secol XX, în care evenimentele nu elimină defel neașteptatul. Într-o epocă cu pronunțate aspecte de „ars nova“ ca cea a noastră, mersul înainte își are un rost incontestabil. Totuși, istoria artei nu se desfășoară printr-o înaintare rectilinie; ar fi foarte plictisitoare dacă lucrurile ar sta în felul acesta; istoria nu este un simplu formular pe care oamenii îl completează. Pe baza multor criterii, între care cel valoric este cel mai important, istoria muzicii își rezervă dreptul de a corecta multe aprecieri ale contemporanilor. Junimea europeană manifesta, spre exemplu, un entuziasm exagerat – spre jumătatea secolului XIX – pentru Berlioz, neglijînd însă pe un



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 49 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Schubert sau Schumann; azi se petrece față de aceasta nedreptatea contrarie.

Nu avem de ce ne teme de viitorul muzicii. Dorim să cunoaștem tot. Așteptăm cu bucurie și curiozitate înfăptuirile viitoare ale acestei arte și participăm la ele cu elan creator.

Alegerea sau indiferența sunt ușoare pentru cei săraci în cunoaștere sau bogați în prejudecăți nefondate.

A ști cât mai mult și a avea tăria selecției, forța de a nu fi indiferent, puterea de a nu ezita după aceea, aceasta pare mai înțelept și în cele din urmă, mai folositor pentru muzică, mai uman.

NATURĂ ȘI CULTURĂ ÎN PERCEPȚIA MUZICALĂ³

O dată cu izgonirea din paradis, omul a fost condamnat să devină stăpînul naturii. Pe măsură ce orizontul său se lărgea iar brațul său se prelungea prin instrumente, chiar această prelungire îl îndepărta tot mai mult de natură iar aceasta rămase obiectul nostalgiei sale. Încă mai ciudat: uneltele și categoriile care îl ajutau să înțeleagă și să intre în posesiunea naturii deveneau ele însele natură, „a doua natură“.

Granițele dintre om și natură („întîia natură“ – și cine mai știe încă limitele ei?) au fost întotdeauna mișcătoare; este greu de spus

³ „Muzica“, 2, 1998.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 50 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

unde se termină natura și unde începe cultura. Pentru omul primitiv $2+2=4$ însemna cultură, pentru omul istoriei aceasta e natură.

Natura sunetului a fost descoperită târziu, de către Pythagora probabil; forțele magice ale muzicii erau utilizate de mult. Pythagora a calculat pe monocord proporțiile care generează intervalele, creînd astfel cadrul în care octava echivalează unisonul. Această cercetare a fost cultură, ulterior ea a devenit natură; astăzi, muzica numită spectrală, revenind la natură, apelează la armonicele naturale utilizînd tehnici sofisticate.

Venind în întîmpinarea datelor naturale, omul le-a corijat pentru a le acorda la noile grile survenite în istoria muzicii. În felul acesta s-a ajuns la scara intervalelor temperate. Să ne gîndim o clipă la uriașul efort muzical care a dus la cristalizarea gamei diatonice heptatonice. S-a ajuns oare prin adăugiri succesive la oligocordiile diatonice (trei sunete, apoi patru, după aceea pentatonii etc.) sau poate prin înlănțuirea (în „roată”) a tetracordurilor? Oricum, evoluția a fost extraordinară. După ce a fost stabilită și folosită melodic sau în polifonie, această gamă a fost „spartă” prin modulația la cvinta superioară. Au fost inventate virtual cele 12 tonalități posibile. Aici a intervenit nevoia de a „corija” natura, necesitatea unui acordaj temperat al claviaturilor. Alain Daniélou susține că sistemul temperat contrazice natura; intervalele temperate ar fi artificiale; ele devin distanțe grosolane între sunete, lipsite de ethosul pe care îl puteau exprima (de exemplu) modurile indiene. După Daniélou clasicismul european ar fi



[équivalences](#)

[Pagina de titlu](#)



[Pagina 51 din 338](#)

[Înapoi](#)

[Întregul ecran](#)

[Închide](#)

[leșire](#)

fost clădit pe nisip. Să ne amintim însă că pe acest nisip au clădit Bach, Mozart, Beethoven.

Ce a fost de fapt „ajustarea“ sunetelor? Atunci când structura circulară a spațiului tonal a devenit clară, când datorită enarmoniei fiecare sunet a putut face parte din orice tonalitate, a survenit necesitatea sunetelor temperate. J.S. Bach, autorul „Clavecinului bine temperat“, își mai acorda clavecinul în funcțiune de tonalitatea care îi era necesară pentru o compoziție dată (deși gândirea sa muzicală concepea un sistem total temperat; teoretic vorbind serialismul dodecafonic ar fi putut fi inventat chiar atunci).

A fost deci nevoie de o mică îndepărtare de la natură, un mărunț compromis, pentru a îngădui realizarea acestui nou concept; se făcea aceasta în numele unei noi culturi care rămânea încă „destul de naturală“ și care va deveni ea însăși o a doua natură.

Bazele naturale ale sistemului tonal vor deveni încă mai explicite în a doua jumătate a secolului XX, după „moartea“ tonalității. Bogăția de expresie a tonalității nu derivă doar din caracterul natural al sunetului cu armonicile lui apropiate care înlesnesc consonantele. Este vorba aici și de o anumită *naturalitate a percepției, a înțelegerii muzicale*. Ea este fondată pe comportarea ansamblistă a scărilor muzicale, fie ele moduri sau tonalități. Recunoașterea caracterului lor de mulțimi nu se datorează cutărui compozitor sau teoretician; auzul muzical comun identifică apartenența unui sunet la un mod (de exemplu apartenența lui *sol* la *do major*) sau incluziunea unui mod în alt mod



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 52 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

(de exemplu *fa*, *la*, *do* inclus în *do major*). Auzul comun recunoaște ca atare reuniunile și intersecțiile modurilor, complementaritatea lor etc. Desigur, percepția poate fi pe deplin conștientă, confirmată prin analiză, dar poate fi și subliminală, exprimată prin *da* sau *nu*, prin *îmi place* sau *nu-mi place* (la fel cum – privind niște obiecte – putem spune: *acesta este mai mare decât celălalt* dar putem exprima același lucru prin cantități mai precise). Este vorba prin urmare de *naturalitatea operațiunilor* cu mulțimi de sunete.

Întoarcerea la natură este adesea însoțită de o tendință spre simplificare. Noul limbaj tonal a înlocuit excesele vechilor polifonii devenite hipertrofice; școala de la Mannheim care a precedat clasicismul vienez a fost și ea o nouă simplificare (basul cifrat ieși din uz); minimalismul după manierismul serial, este și el o simplificare necesară, un fel de ou al lui Columb.

O nouă complexitate reprezintă adesea simplifi-carea unui aspect care permite complicarea altui aspect; Haydn este mai simplu decât J.S. Bach din punct de vedere polifonic, dar inaugurează o nouă complexitate în armonie și în forma muzicală; în sonatele de maturitate Beethoven reduce numărul temelor pentru a complica planul armonic. Complexitatea unei muzici nu stă în cantitatea de sunete ci în bogăția relațiilor ei interne.

În anii '50 și '60 ai secolului XX o mentalitate pseudo-progresistă a făcut ravagii în rîndurile avangardei: se dorea avansarea strictă, în sensul matematic și militar al termenului; fiecare operă nouă trebuie



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 53 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

să avanseze în toți parametrii ei; se presupunea că muzica viitorului va fi mereu mai cromatică și în continuare microtonică.

Astăzi ar fi greu să consideri o muzică cromatică prin chiar aceasta mai complexă decât o muzică diatonică; nu s-ar putea spune că opera „Tristan“ este mai complexă decât „Parsifal“ fiindcă este mai cromatică. Relațiile interne în fiecare din aceste tipuri de muzică sau relațiile dintre diatonie și cromatism, *ele* sunt mai importante! Într-o perspectivă postmodernă precumpănesc aspectele de *relație* și de *operațiune*; acestea determină complexitatea.

Este vizată elementaritatea nu pentru a sărăci muzica, ci în căutarea unei noi complexități. Recuperarea consonanței și a diatoniei nu este o întoarcere înapoi; apelul la natură va trebui să genereze gramatici noi.

În muzica europeană a ultimilor 150 de ani se pot distinge două direcții: o linie tonal-serială și una tonal-modală. În muzica lui Liszt aceste două direcțiuni își găsesc unul din punctele lor de confluență. Dodecafoniismul serial este o reacțiune și în același timp o continuare a tonalismului. Brahms, Wagner, Schönberg, Webern, iată cîteva stațiuni în această linie care a fost teoretizată, comentată, predată în școli. Reprezentanții ei erau deplin conștienți de orientarea lor; tînărului Saint-Saëns care i s-a prezentat ca și „compozitor francez“, Brahms i-ar fi replicat: „aceasta nu există“.

Cealaltă linie este mai difuză și a fost mult mai puțin teoretizată; este aparent mai greu să definești ce leagă artiști atît de diferiți, pre-



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 54 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

cum Mussorgski, Debussy, Skriabin, Janacék, Bartók, Enescu, Varèse, Messiaen. La aceștia din urma spontaneitatea pare că e mai puternică decât latura intelectuală; tehnica lor pare greu analizabilă, mai puțin aptă pentru a fi preluată sau predată.

Studiile întreprinse în ultimele decenii asupra lucrărilor de tinerețe ale lui Schönberg, Stravinski, Webern au pus în lumină regularități altădată nebanuite. Rezultatele trimit la natura percepției muzicale; ele sunt legate de comportamentul ca mulțimi al scărilor de sunete. Auzul muzical comun percepe în mod natural operațiunile ansambliste ale modurilor (scări muzicale) și aceste operațiuni funcționează în toate muzicile: tonală și atonală, modală și serială. Aparținând percepției intelective muzicale în general, ele nu sunt specifice pentru vreuna dintre aceste muzici; sunt totuși mai evidente în muzicile modale, căci aceste mulțimi-scări (*pitch class sets*) sunt moduri.

Totalul cromatic părea acum patruzeci de ani un fel de mulțime amorfă și subevoluată în comparație cu profilatele serii dodecafonice. Astăzi perspectiva e în întregime schimbată. Ca mulțime de referință, totalul cromatic include toate modurile; mulțimea părților lui este și mulțimea tuturor modurilor; situațiunea devine mult mai complexă dacă ținem seama de intervale: modurile de sunete care au aceleași structuri intervalice aparțin unor clase distincte; de exemplu: fiecare dintre cele 12 tonalități majore aparține clasei cu structura (2,2,1,2,2,2,1). Totalul cromatic devine astfel o fecundă bază de lucru.

Văzute din această perspectivă seriile dodecafonice pălesc: reu-



[équivalences](#)

[Pagina de titlu](#)



[Pagina 55 din 338](#)

[Înapoi](#)

[Întregul ecran](#)

[Închide](#)

[Ieșire](#)

niunea și intersecția a două serii oarecare vor fi întotdeauna cele 12 sunete; diferența lor – întodeauna vidă; o transpoziție a seriei – mereu cele 12 sunete. Dimpotrivă, transpozițiile unei scări tonale generează *alte* șapte sunete; reuniunea a două tonalități conduce la un număr variabil de noi elemente; astfel intersecția lor este variabilă: tonalitățile „mai apropiate“ au un număr de elemente comune mai mare. Când Webern lucrează cu tronsoane de serie, reuniunile și intersecțiile lor funcționează ca moduri (pitch class sets).

Marii artiști din „cealaltă“ linie aveau propriile lor mijloace tehnice precise (Skriabin: „la mine fiecare notă se supune regulii“, Ravel: „eu am o metodă simplă de a compune, dar nu o divulg, căci toată lumea ar compune ușor în felul acesta“). Dar ei vorbeau puțin; păstrarea secretului de atelier nu putea fi singura rațiune a tăcerii acesteia; poate fi presupusă și o oarecare nesiguranță, dat fiind că aceste metode erau departe de ceea ce se putea învăța în conservatoare: ele sunt mijloace folosite ad-hoc; protagoniștii nu aveau sentimentul că aparțin unei școli sau unui grup: singurătatea era starea lor tutelară.

În izolarea lor, ei au tatonat adesea aceleași drumuri și au găsit soluții analoge; la Mussorgski și Bartók, de exemplu, se observă tendința de a polariza diatonia și cromatismul. Rămîi mirat să găsești de la un caiet la altul al „Microcosmosului“ lui Bartók o consecvență extraordinară și o acuitate excepțională în cristalizarea mijloacelor; opoziția diatonie-cromatism este aici mai tranșantă decît oriunde altundeva.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 56 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Aceste noi idei apar într-un timp când tocmai se simte nevoia lor; în perioada postmodernă nu există un limbaj dominant; compatibilitatea diferitelor limbafe muzicale care păreau altădată exclusiviste, permite omogenizarea lor datorită legilor transstilistice puse în evidență către sfîrșitul secolului XX.

Viziunea noastră de azi asupra artei muzicii nu poate fi exclusivistă; ea este integratoare și conștiința caracterului *natural* al acestor legi nu poate decît întări această viziune.

PEREN ȘI EFEMER⁴

Arta este o manifestare a năzuinței omului către supraviețuire; spre deosebire de fulgul de zăpadă sau spicul de grâu, omul vrea să lase o dîră mai puternică și să încarce memoria universului cu ceva. Cine vede mai întii 150 de partituri de muzică contemporană și apoi porțile bisericii „Sfîntul Zeno“ din Verona înțelege că excluzînd noțiunea de veșnicie, arta nu mai are rațiune de existență. Dar totodată, fiindcă arta este de contemplat, ea nu poate evita efemerul; căci – cel ce o contemplă este efemer (și cum spunea Dostoievski, atîta timp cît mai există un copil nefericit pe lume etc. etc....)

În artă perenul și efemerul se întăresc, se exprimă (vai! dialectic) unul pe (prin) celălalt. O formulă de matematică nu poate fi numită

⁴În manuscris. Fără dată.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 57 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

perenă, fiindcă este afară din timp și istorie; de asemeni și un obiect de cult religios. Însă un obiect de artă trebuie să ne aducă mereu bucurii noi, să dea mereu informație nouă (cum spun informaticienii), să nutrească stările noastre efemere, fiindcă năzuința spre veșnicie a omului se înscrie și ea în efemer.

Atunci când e vorba despre veșnicie în artă, să nu uităm că voința de supraviețuire prin artă se manifestă nu atât prin ideea de veșnicie ca atare, cât prin dorința ca mesajul să se transmită peste timp. Artistul ar depune manuscrisul său într-un loc care să-i dea siguranța că va fi dezgropat peste sute de ani; omul se mîngîie la ideea că opera sa va rezista timpului; că mesajul *în forma* care-l încorporează, va fi inteligibil peste multă vreme. E un regret imens faptul că pînzele lui Rembrandt s-au întunecat din cauza imperfecțiunii chimice a culorilor. Toate vestigiile artistice măcinate sau vehement distruse de timp, încorporează în ele o emoție în plus, a veșniciei, prin însăși rănilor lăsate de efemer.

Artiștii care proclamă efemerul, trebuie analizați pentru a surprinde veșnicia care dă rezonanță spontaneității lor. Și dimpotrivă, cei care vor să calce drept în veșnicie, trebuie sever controlați din unghiul efemerului; căci veșnicia este efemerul adus la puterea continuului.

Poezia lui Ion Barbu ne place datorită violentei ciocniri dintre veșnic și efemer; abstracțiunea scapără în coloritul local de cea mai intensă și efemeră sensualitate; și dacă e de învățat din Ion Barbu, și dacă ne jenează ceva în arta lui, nu e oare marea lui inteligență artis-



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 58 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

tică în supravegherea acestui proces (inteligentă, din fericire umbrită de candoarea lui)?

Impresioniștii se puneau sub scutul efemerului, ei voiau să fixeze lumina (și „atmosfera”) unui moment al zilei; dar faptul că spărgeau cu tîrnăcopul pereții unui atelier academic prea sufocant nu i-a scutit de respectul pentru veșnicie. Această grijă, devenită evidentă abia în posteritate, i s-a părut insuficientă lui Cezanne care a vrut să facă un „impresionism pentru muzeu”, aplecînd astfel balanța în partea cealaltă.

La sfîrșitul vieții sale, Monet pictă „Les Nymphéas” în care se apropie de veșnicie printr-un impresionism dus la extrem; el ajunge la pragul unei arte minimale, artă de amurg, care evocă începuturile lumii și totodată suportă încărcătura a milioane de imagini (efemere) pe retină; naivul care ar voi să „unifice” culoarea aparent monotonă a pînzei lui Monet într-un mov uniform, ar face acel ultim pas pe care artistul nu și-l permite niciodată și care distruge arta o dată cu efemerul, tot așa cum uciderea florei de microorganisme sterilizează organismul în care viața se menține și explodează fericită la marginea morții.

Joyce, Butor surprind veșnicia în efemer. Să nu ne lăsăm înșelați de cochetăria cu efemerul a moderniștilor, voința de supraviețuire e prezentă. Pe de altă parte, să fim severi; arta nu poate fi decît perenă.

Sculptorul Brîncuși a stimulat atingerea pragului veșniciei prin simplificare extremă, renunțare la detalii, șlefuire unificatoare; dar



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 59 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

operele lui sunt asociate ideii de perfecționare răbdătoare, adică a loviturilor de daltă fără număr; el are în spate o migală milenară.

Artistul își poate permite să lase lucrurile la întâmplare, atunci când are în urma sa o mare mulțime de referințe; rîzi atunci când Charlot începe un gest, fiindcă zeci de mii de gesturi anterioare ale sale creaseră o lume.

ÎNTREG ȘI DETALII⁵

(Efort și realizare; Lessing-scop-spre scop)

Formă și detalii – iată doi poli ai unei opere de artă. Forma strînge opera într-un întreg, detaliile îi dau viață, o fac să respire; forma e centripetă, detaliile – centrifuge. În organismele artistice perene forma se răsfrînge pînă în detalii, iar detaliile au capacitatea de a oglindi forma, fiind astfel semnificative; există o circulație între tulpină și nervuri; această legătură este subtilă, lipsită de evidență deseori; ea oscilează între un anumit minimum și un maximum.

Forma e latura mai cerebrală a operei, detaliile – latura mai sensibilă. În muzica clasică europeană sudura acestor aspecte este intimă, forma pare de oțel; clară, solidă, elastică, lipsită de ostentație; preocuparea pentru detalii este moderată, sănătoasă: ea evită neglijențele, dar nu acordă detaliilor o atenție excesivă. Beethoven e un artist

⁵În manuscris. Fără dată.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 60 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

îndeosebi contextual (dialectic, procesual); el acordă preponderență curgerii; nu numai trecerile, dar chiar unele *teme* apar în fuga gândului, ele sunt aduse sau chiar scuzate prin context; grija de frumusețe (locală) e subordonată „ideii”; arta lui e totalitară; aspectul ei centripet hotărăște, de unde și impresia de concentrare. La Mozart echilibrul este cu adevărat clasic; la Beethoven echilibrul se obține prin gândire, efort, proces. Echilibrul stă pe planul efort-realizare, plan metaartistic, uman, etic; dimpotrivă, Mozart este ireal (citește „inuman”) de realizat, dincolo de orice efort aparent. Frumosul beethovenian e pe planul ideii, adevărului, binelui; frumosul mozartian este în planul „pur” estetic (adică pe un plan metauman).

Exemple splendide de echilibru între formă și detalii găsim în muzica lui Bach și Chopin; chiar citită în tempo rar, această muzică își păstrează foarte mult din frumusețea ei; la Beethoven muzica pierde foarte mult la asemenea lecturi încetinite. Există un anumit raport între tempo și densitatea detaliilor; la Chopin ne deranjează azi uneori prea marea bogăție de detalii (în allegro) pe unitatea de timp; un interpret mare va ști să echilibreze linia întregului cu frumusețea detaliilor. S-a vorbit mult despre frumusețea detaliilor în muzica unor Debussy și Ravel. În secolul XX o anumită încărcare a detaliilor poate fi observată la unii compozitori ce au trecut prin experiența impresionistă; Stravinski, Bartók dar chiar și Schönberg și Berg sunt foarte mari exemple.

Muzica românească are în Enescu unul dintre cei mai rafinați com-



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 61 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

pozitori ai vremii. Nevoia de a adnota aproape fiecare notă, aproape fiecare sunet (dotat cu însemnări de nuanță, de executare instrumentală, de expresie), dovedește o grijă neobișnuită pentru detalii. Uitîndu-te în partitură „Impresiilor din copilărie“ parcă te afli în fața unui pointilist care înzestrează fiecare sunet cu indicații mereu diferite. Spre deosebire însă de raționalismul pointilist aici suntem în fața aceluiași subtil și fierbinte vibrato care se aplică și asupra corzii de vioară.

„Oedip“ ca și alte piese ale lui Enescu a fost scris într-un timp neobișnuit de scurt, însă perfecționarea lor dura ani și ani; Enescu le consideră gata într-un târziu: el lasă impresia că își oferea piesa pentru a o mîzgăli ani de zile. Guma, lama, cuțitul cu care își perfecționa partiturile îi subțiau paginile de partitură; ele erau aproape obiecte de pictură; îți amintește de Bonnard care după decenii mai aplica pensula asupra cîte unei pînze intrate în muzeu.

Rafinamentul și dorința de perfecțiune a lui Enescu depășesc cu siguranță marginile esteticului. Ele denotă și o mare nemulțumire; artistul cu auzul perfect simțea mereu nevoia verificărilor pe viu, a retușurilor neobosite. Dar mai presus de această trăsătură oarecum artificială stă un rafinament, o finețe sufletească neobișnuită. În timp ce Brîncuși tindea spre forme sintetice reușite dintr-o dată (dar și acelea cu cîtă migală!) Enescu, dimpotrivă, adăuga mereu tușe noi picturilor sale muzicale. Gîndindu-ne la Sonata a III-a sau părțile lente din „Suita a III-a“ acestea ne apar ca scufundări în memorie pentru



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 62 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

a reconstitui peisajul fantastic al copilăriei; artistul îl scrutează cu grija infinită pentru recrearea detaliilor; Enescu reconstituie copilăria cu o sfilă extremă și această sfilă nu este altceva decât o expresie a dragostei.

Finețea suflătească – iată o trăsătură de căpetenie a lui Enescu. Detaliile în înfăptuirea muzicii sunt mai mult decât grijă pentru realizarea ideii: ideea se găsește chiar în detalii. De aceea studierea rolului lor mi se pare esențială pentru înțelegerea lui George Enescu.

ORIGINALITATE HIMERĂ⁶

Originalitatea vine înainte de toate din aceea că orice lucrare are un autor și urmele autorului se regăsesc în operă. Chiar în formele de artă mai colective și impersonale – să spunem, de exemplu, folclorul muzical – încă există asemenea urme; apa spală pietrele, istoria șlefuieste și ea comorile artistice, prin contemplare îndelungată arta se netezește – și totuși acești pași ai omului-autor încă rămân sau se ghicesc.

Toată lumea știe că, începînd din secolul XIX, parametrul originalității a căpătat o importanță tot mai mare în aprecierea operei de artă, iar în secolul al XX-lea fenomenul a devenit paroxistic. Semnătura autorului capătă uneori pregnanță mai mare decât însăși opera. În cazul acesta, însă, trebuie să nu uităm că opera participă la

⁶ „Contemporanul“, 21 mai 1971.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 63 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

totalitatea creației unui artist pe care semnătura sa o evocă. Ironia vrea ca și manifestele pentru o artă nouă, colectivă, pentru obiectivitate în artă, să poarte și ele semnătură. Poate că exacerbaria și alunecarea la extrem constituie preludiul trecerii la contrariu, prin vidarea noțiunii de originalitate.

Dorința artistului de a se deosebi prin marcă personală s-a intensificat în secolul al XX-lea din motive de ordin sociologic. Se produce enorm. Radioul, discul, televizorul au unificat eterul muzical, creînd o adevărată societate de consum a artei. Se consumă enorm și de obicei în doze mici. Emisiunile de radio, festivalurile muzicale, concertele sunt deseori ambalări ale sunetelor sub etichete pe care stă scris, ca o cheazășie a calității, numele autorului. Lumea ascultă grăbită și trece mai departe. Ceea ce se cere este a reține gustul din fiecare tabletă, adică o anumită pregnanță a impresiei.

De la un punct, acest stil grăbit, pragmatic, contravine însăși desfășurării muzicii; o piesă muzicală se constituie în timp, dar selectorul contemporan dorește să-și facă o idee ascultînd doar o minută de muzică. Un critic muzical sosește la Festivalul Enescu; reprezentantul unei edituri vine să asculte o cantitate de muzică total necunoscută lui; ei au în față un maldăr de partituri și un număr de benzi de magnetofon; au la dispoziție cîteva ore în care răsfoiesc conducîndu-se mai ales după „mirosul“ muzical; ceea ce doresc să distingă este o culoare caracteristică fiecărei piese sau fiecărui autor; iau la împlinire secțiuni din înregistrarea muzicală, înfig lactometrul gustului acolo



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 64 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

unde întâmplarea îi duce sau unde pagina li se pare mai practicabilă și atractivă: În același fel, prospectiv olfactiv, se citește și presa zilnică în secolul al XX-lea. Același lucru îl face și ascultătorul obișnuit din secolul nostru, ai cărui reprezentanți stimulatori sunt criticul, editorul, organizatorul de concerte.

Nu compozitorul singur a creat idealul originalității de ambalaj; complicitatea este generală, iar egida ei – practica muzicală. Deasupra vieții artistice s-a instaurat o idee specială de originalitate; creația muzicală este văzută ca un dulap gigantic; autorii originali reușesc să ocupe un sertar în acest dulap; când deschizi lădița cuvenită, originalitatea autorului îți sare înaintea, spunându-ți un distinct „cucu“. Francezul are un partitiv special pentru această stare: „du Renoir“, „du Strawinski“ – adică, consumi „niște Renoir“, „niște Stravinski“; iar autorii, deseori, când înțeleg ce li se cere, fac și ei „niște“ din propria lor marcă înregistrată. Critica are rolul de a caracteriza și ea în pilule personalitatea artistului. Trebuie să știi că Van Gogh este expresionistul artei franceze, Degas – marele poet al baletului, Xenakis – ceva stochastic, Bartók – teluric, Boulez – structuri poantiliste, Mathieu – semne, Soulages – etc.

Duritatea spuselor de mai sus este aparentă. Realitatea este dură ea însăși. Dar nici ea nu este atât de rea cum pare. Pur și simplu trăim vremuri noi.

Se creează și în secolul nostru artă mare, autentică, în care originalitatea clipește enigmatică, indescifrabilă. Aparent, originalitatea



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 65 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

despoaie ceva din farmecele ei, încuindu-se definitiv în propriu-i mister. Forța operei de artă stă în caracterul ei himeric. Culoarea ce iese la spălat se deosebește de cea structurală în secolul al XX-lea ca și în arta secolelor anterioare. Spiritul în artă are o viață proprie care scapă conjuncturii. Un ideal de smerenie, adică de scufundare în obiect – leagă pe marii artiști. Cei cameleoni despoaie și multiplică straturile vizibile ale originalității; ei sunt corali pe care se zidește imperiul mai marilor; însă tot el diluează acest imperiu, coborîndu-l în mediocritate.

E de slăvit un ideal incomod al originalității: originalitatea-himeră; aceea care dispare în momentul când o atingi, când vrei s-o grefezi pe un corp străin. Aceasta este, poate, adevărata originalitate. Originalitatea fuge de adoratori; se lasă greu definită; oricâte adjective, nu o pot cuprinde decât parțial și pieziș. Dar dacă ea nu se lasă prinsă, tu nu poți scăpa de ea, după ce i-ai întors spatele.

Nu e nici o greșeală să cauți originalitatea; dar ea se ivește atunci când va dori. Originalitatea unui artist scapă artistului însuși; el trebuie să se bucure de ceea ce îi iese de sub pană; s-ar putea să nu se mai întâlnească vreodată cu acest ceva. Să fie mulțumit de ceea ce îi este dat; aceasta nu-i va folosi mâine nici lui însuși.

Și vorbele acestea despre originalitate sunt o himeră. Fiecare artist se va recunoaște în ele. Dar ele nu se adresează nimănui, nici vetuștilor și nici originalilor.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 66 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

O DOCTRINĂ A MODERAȚIEI

„Dostoievski, dar cu măsură“ este titlul unui eseu al lui Thomas Mann; în el se exprimă un temperament și o doctrină. La fel s-ar fi putut intitula și alte eseuri pe care le-a scris Thomas Mann despre Nietzsche, Wagner, Tolstoi.

În spatele acestui eseu se află o viziune și o strategie în abordarea realității.

„Cu măsură“ fiindcă natura, geniile, realitatea socială sunt foarte adesea lipsite de măsură, „démésurées“ cum spun francezii, ele nu se lasă măsurate, se pot dezlănțui, pot cuprinde otrăvuri periculoase, ne pot orbi cu lumina sau întunecimile lor, pot atinge situații-limită.

Dostoievski, Nietzsche, Kafka, Kierkegaard, Cioran sunt câțiva dintre cei care au captat în artă aspectele dure, negative ale vieții: ei au manipulat în artă toxinele, otrăvurile periculoase.

Ce faci în fața acestor forțe? Se conturează două atitudini extreme față de aceste mari acumulări de energie.

Una din ele este puristă și intransigentă: de respingere. Să nu ne jucăm cu otrăvurile; mai bine ne lipsim de proprietățile lor curative. N-avem nevoie de situații-limită de tipul celor descrise de Kafka. Scriitorii de mai sus sunt acceptați în crestomații într-o formă diluată, după ce au fost sterilizați și lipsiți de virulență. Acceptarea lor este formală: sunt ai noștri după ce îi împăiem.

Cealaltă atitudine, opusă, este de acceptare totală și lipsită de



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 67 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

discernământ. O exaltare permanentă.

Rezultatul final este același ca și în cazul celor ce resping aceste valori; prin uz cotidian aceste valori își pierd virulența. Extremele se ating: scriitorii nimeresc în aceleași crestomații. Fiecare extremă atinge scopul celeilalte: cei care vor să-i elimine îi transformă în râvnitul fruct oprit; cei care îi idolatrizează îi elimină prin uzură.

Există însă și o a treia atitudine, exprimată în titlul „Dostoievski, dar cu măsură“. Nu negarea acestor valori ci potențarea lor printr-un uz moderat dar pertinent.

O doctrină a moderației se impune și în înțelegerea avangardei. Avangarda românească poate fi mai bine înțeleasă în felul acesta; Urmuz și Tzara, Ionesco pot fi mai bine înțeleși în felul acesta.

Suprarealismul, dadaismul pot fi mai bine înțelese ca expresii moderate ale unei realități delirante, decât ca expresie delirantă în sine. Un cheag consistent rezultă atunci dintr-un șir de expresii artistice care ar cuprinde pe I. L. Caragiale, M. Sorbul, Urmuz, Tzara, G. Ciprian, E. Ionesco, G. Bogza, M. Sorescu.

În felul acesta se evită ideea greșită că avangarda nu are rădăcini. De asemenea se va face o deosebire între avangarda reală și cea de salon. Acum avangarda este înjurată; să nu uităm însă că ceea ce e de detestat este falsa avangardă, avangarda carieristă.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 68 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

VIZITÎND GALERIA TRETIAKOV⁷

Dacă menținem dialectica și terminologia *conținut-formă* în ceea ce privește relația *artă-viață*, atunci nu e corect să spunem că viața este conținutul iar arta este forma acestui conținut.

Ceea ce într-o ordine este conținut, în alta poate fi formă.

Viața și arta sunt fenomene care se întrepătrund, dar ele rămân diferite; viața este nonartă, iar arta este nonviață. În artă, viața este formă, iar arta – conținut; în viață, arta este formă, iar viața – conținut.

În consecință, arta trebuie să transfigureze total viața pentru a fi artă. Numai absorbind definitiv și total viața, arta poate intra la rândul ei ca artă în viață, dovedindu-și deplina eficiență.

În arta plastică a rușilor, viața nu este absorbită total; viața pătrunde deseori puternic, nedigerată, în modul documentar quasi bazilician. Intră sub formă contingent psihologică, sau ca inventar de mobile, ștofe, tipuri sociale. Vezi privitorii oprindu-se cu exclamații: „uite-o pe sfânta Inesa“; „biata de ea“; „vezi ce nefericită este tînăra cununată“.

În muzica lui Mussorgski același lucru se întâmplă numai aparent; aici sunetele au o puternică viață autohtonă; moduri, relații armonice și alte legități mai greu analizabile își au propria lor existență, apte a fi îmbinate ca o celulă fotosensibilă de emanații vibratile exterioare (și în

⁷Din manuscrisul „Jurnal intim“.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 69 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

fotografie – hîrtia fotosensibilă este conținut, iar amprenta exterioară este formă!).

În Mussorgski este magistrală nuditatea facturii muzicale. Acolo unde alt muzician ar fi „completat“ armonia, omorînd fructul și îngustînd sfera de sugestie, Mussorgski lasă loc imaginației, creînd un spațiu pe care îl completează ascultătorul.

Este exact contrariul artei plastice rusești, unde detaliile supraîncarcă totul. Uneori dezgolirea neașteptată dă rezultate fantastice, cum ar fi în „Golgota“ lui Ghe – dar te întrebi, uitîndu-te la totalitatea creației acestui artist, dacă expresia nu rezultă întîmplător.

În „Ivan cel Groaznic și fiul său“ de Repin, covorul oriental minunțios încărcat – ca prin minune – nu încarcă arta. Din cauza aceasta produce un efect visceral de teroare fizică. (Chiar și arta expresionistă, atunci cînd este spiritualizată de mari artiști, produce un efect mai puțin fizic.)

*

În general, arta plastică a rușilor, văzută în muzeu, apare ca prea încărcată de documente, prea influențată de Europa lui Balzac; cu cît mai „socială“ și rusească în subiectele tratate, cu atît mai europeană, mai nesigură de sine ca artă, tocmai din cauza unei nefructuoase inconștiențe.

Totuși ea tulbură *în ansamblu*; și anume în ansamblu cu viața și istoria Rusiei.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 70 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

Deasemeni tulbură marea credință în viață a rușilor. Însă când faci artă, trebuie să crezi în artă.

*

Iconarii rămân geniali. Poate că drumul mare al artei ruse este acela al artei religioase și simple – și nu al artei antireligioase sau camuflat – religioase.

Forța credinței, puterea de a se arunca în berbece pentru o idee, riscînd viața – aceasta e marea forță a rușilor.

Metafizica vine la ei nu prin filosofie ci prin credință, fie chiar prin religioasa credință antireligioasă.

Moscova, ianuarie 1971



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 71 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

CREATORI AI SECOLULUI XX



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 72 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 73 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

GUSTAV MAHLER ȘI TIMPUL SĂU (Conferință)

Orice artist trăiește în timpul său și într-un fel sau altul, este o expresie a acestuia. Auzim adesea spunându-se însă despre marii artiști că nu sunt înțeleși în timpul vieții, fiindcă ei sunt *înaintea* timpului, privesc departe ca și profeții și vin, de aceea, în conflict cu contemporanii. Același lucru s-a spus și despre compozitorul Gustav Mahler; chiar el a spus odată: „va veni cândva și timpul meu“...

Varèse, un mare compozitor contemporan, avea alta părere; după el, artistul exprimă timpul său, este chiar expresia acestui timp, însă contemporanii săi, *ei* rămân în urma vremii; contemporanii trăiesc ziua de azi, dar nu le place expresia ei artistică; ei sunt sătui de cotidian și nu le place să-și vadă chipul în oglindă. Și în sensul acesta artistul



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 74 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

seamănă cu un profet; de multe ori contemporanilor nu le-a plăcut ceea ce le-au spus profeții, nu au vrut să creadă (nu le-a plăcut sau nu au putut să creadă) că ceea ce profeții le spun reprezintă adevărul zilei de azi și de mâine. Un mare pictor, Vincent van Gogh, a făcut portretul medicului care îl îngrijea, dr. Rey; portretul nu semăna cu originalul; Van Gogh a murit tânăr, iar dr. Rey a continuat să trăiască; pe măsură ce îmbătrânea, el semăna tot mai mult cu portretul făcut de van Gogh. Tot tânăr a murit și Gustav Mahler (a trăit între 1860 și 1911, a murit deci la vârsta de 51 de ani); după ce a murit el, lumea a început să semene tot mai mult cu simfoniile lui.

În Germania, după 1934, lucrările sale nu au mai putut fi cîntate, au fost interzise. Dar chiar înainte de aceasta, mari dirijori ca Bruno Walter, Otto Klemperer, Wilhelm Mengelberg și alții nu au putut face *totul* pentru muzica lui Mahler. „*Timpul*“, el a făcut totul. După două războaie mondiale, în era planetară a istoriei, omenirea s-a găsit față în față cu muzica lui Mahler și a perceput-o cu o conștiință nouă. Și, lucru curios, muzica lui Mahler a reînviat, mai înainte la New York și Moscova și abia după aceea în Viena, orașul în care Mahler a creat, orașul în care Mahler a fost principala figură muzicală recunoscută, dominatoare la începutul secolului XX. Azi, în 1986, muzica lui Mahler ne apare mai tânără ca oricînd.

*

La începutul lunii februarie 1986 a avut loc la Paris, la centrul de



[équivalences](#)

[Pagina de titlu](#)



[Pagina 75 din 338](#)

[Înapoi](#)

[Întregul ecran](#)

[Închide](#)

[Ieșire](#)

cultură „Pompidou, Beaubourg“, vernisajul expoziției „Viena, nașterea unui secol“. Mii de oameni s-au înghesuit din prima zi să vadă această bogată expoziție. Sfârșitul secolului XX, perspectiva aceuia care începe rimează oarecum cu sfârșitul și începutul secolului precedent; sentimentul că ceva mareț și teribil se sfârșește și că ceva nou începe a existat și atunci și azi. Imperiul austro-ungar, condus de decenii de Kaiserul Franz-Josef ajunsese la o înflorire extraordinară și – în același timp – spiritele gânditoare și simțitoare vedeau că el se prăbușește. Personalități culturale extraordinare au trăit la începutul secolului XX la Viena și, la intrarea în expoziție, după ce treceai de bustul împăratului, flancat de acelea ale lui R. Wagner și Fr. Nietzsche, te întâlneai cu un ecran video pe care erau proiectate imagini ale marilor personalități care au dat strălucire vieții spirituale a Vienei: fotografia fiecăruia, o notiță biografică pentru Mahler, Schnitzler, Schönberg, Reinhardt, Wittgenstein, Zemlinsky, W. Reich, Broch, Musil, Kokoschka, St. Zweig, Werfel, Freud și mulți alții; numai o parte din ei erau născuți în Austria, cei mai mulți veneau din Boemia, Polonia, Croația, Ungaria, Transilvania; Viena era creuzetul în care aceste spirite diferite s-au unit și s-au ciocnit pentru a crea; în Viena au trăit și au creat, dar apoi s-au risipit, *au fost* risipiți; în paralel, pe un alt mic ecran se putea vedea evoluția forțelor răului care a culminat cu Anschlussul; primul război mondial a surpat imperiul măcinat de contradicții, iar austriacul Hitler a anexat Austria Germaniei celui de-al treilea Reich la 14 martie 1938. Astfel cultura



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 76 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

începutului de veac, cum notează prezentarea expoziției de la Paris, „n-a murit de moarte bună, ci a fost victima unui asasinat“.

La începutul secolului s-au copt la Viena gândirea științifică și filosofică modernă (prin Mach, Boltzmann, Wittgenstein), arhitectura modernă, noua social-democrație, psihanaliza lui Freud, dar chiar și rasismul modern și totodată sionismul lui Herzl (care a aflat despre sine la procesul Dreyfuss că este evreu); tot aici și acum s-a născut muzica atonală și dodecafonică. Viena a fost atunci, după expresia lui Karl Kraus, „laboratorul unei apocalipse“, iar după Broch, locul „apocalipsei vesele“; Viena a trăit revelația prăpastiei care se deschidea în istorie.

În centrul expoziției de la Paris stă chipul lui Mahler. De ce? Mai întâi fiindcă Viena a fost dintotdeauna orașul muzicii, al compozitorilor. La Paris și în Italia, îi vezi pe pictori; Viena se laudă cu cei mai mari compozitori ai muzicii europene. Unul din ultimii a fost Gustav Mahler. În expoziție vezi fotografii, documente, partituri muzicale ale lui Mahler, iar în mijlocul ei o copie în mulaj a mormântului lui Mahler; el este și mormântul Vienei de altădată. Mahler a fost nu numai ca muzician, dar ca figură creatoare în genere, personalitatea cea mai puternică a timpului; aceasta au resimțit-o nu numai publicul și muzicienii, dar și artiștii ceilalți, toate spiritele importante ale vremii. Tînărul de 35 de ani, Thomas Mann a scris după premiera Simfoniei a VIII-a că vede în Mahler întruchiparea „celei mai serioase și curate voințe artistice a vremii“. Iar Gerhard Hauptmann a scris: „Geniul



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 77 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

lui Gustav Mahler este reprezentativ pentru marile tradiții ale muzicii germane... El are demonismul și înflăcărata putere a maestrului german, acea unică generozitate care poate demonstra deplina sa origine divină. E o bucurie să vezi cum valoarea acestui om rar devine tot mai clară și mai clară“.

Acestea au fost scrise în anul 1910, dar adevărurile au devenit și mai clare în 1986. Cu un an înainte de expoziția pariziană, un impunător festival avînd aceeași temă s-a ținut la Londra; concerte, conferințe, expoziții, editări de cărți; spiritul tutelar al festivalului a fost tot Gustav Mahler.

Astăzi, vorbind despre Mahler, avem perspectiva necesară pentru a-l ridica la nivelul compozitorilor de prim ordin din istoria muzicii europene, alături de Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Wagner. Situat la confluența a două secole, el poate fi privit în egală măsură prin prisma amîndorura; în muzica sa el strînge muzicile compozitorilor mai sus citați și luminează prin arta sa, departe, sfîrșitul secolului XX.

*

Mahler s-a născut în satul ceh Kalist din părinți evrei. Tatăl său, Bernhard Mahler, era un om simplu, energic, cam coleric (abrupt) și cu multe talente; a început ca birjar, a fost muncitor la fabrică, a învățat ceva franceză și a dobîndit o mică bună stare; la 30 de ani s-a căsătorit cu Maria Herman, o ființă foarte sensibilă. „Se potriveau



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 78 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

ca focul cu apa: el încăpățînarea însăși, ea – sfiala în persoană“. Au întemeiat o familie cu mulți copii; s-au mutat cu toții într-un târgușor ceva mai mare (Iglau). Gustav s-a arătat de mic copil o natură aparte, un copil înclinat spre muzică. Foarte devreme a învățat mai mult de o sută de cîntece; ce fel de cîntece oare? Vor fi fost cehe, evreiești, poate și germane (evreii purtau nume germane); a auzit devreme și fanfara regimentului din vecinătate; la șase ani s-a apropiat de pianina bunicii. L-au dat la un profesor cu care nu s-a înțeles. Abia la Conservatorul din Viena avea să fie apreciat; va învăța șase ani acolo (de la 15 la 21 de ani).

Mahler a cunoscut devreme grijile; încă la vîrsta de 8 ani a vrut să încerce a preda muzica pentru a aduce un ban în casă. Viața lui a fost grea întotdeauna. Și-a asumat devreme răspunderea materială pentru surorile sale mai mici; (una dintre ele, Justina, s-a căsătorit cu Arnold Rosé, originar din Galați, mare violonist al vremii, concertmaestru al operei imperiale, șeful unui cvartet de coarde celebre). Deși mult apreciat în Conservator, lucrarea sa timpurie „Das Klagende Lied“ („Cîntecul Lamento“) a fost respinsă de la premiul „Beethoven“; Mahler a spus: „dacă juriul mi-ar fi acordat premiul acela de 600 de guldeni, viața mea ar fi luat poate altă turnură... aș fi fost cruțat de penibila mea carieră în operă“. (Cariera de dirijor! Cum Bach a fost organist, Beethoven – pianist, Wagner și Mahler au fost dirijori. Orchestra – marele instrument al epocii; nu ne putem – închipui un Mahler nedirijor.)



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 79 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

*

Viața lui Mahler a cunoscut triumfuri și victorii „à la Pyrrhus”; a fost însă o existență tragică, mai ales dacă o privim prin prisma sensibilității și a firii sale. Simțul înnăscut al dreptății îmbinat cu temperamentul său vulcanic i-a jucat multe feste. În familie a ținut partea mamei, care a suferit întotdeauna tirania tatălui. Între colegi a fost deschis și generos; Hugo Wolf, viitorul mare compozitor, colegul lui de apartament, scrie tatălui său că Mahler i-a plătit chiria pentru pian iar Krijanovski primește de la el un palton nou pe care părinții tocmai îl trimisesea lui Mahler. Ideea de suferință îl ajunge devreme; prietenul său Hans Roth moare într-un accident, iar colegul Anton Krisper își pierde mințile. Mahler scrie la vârsta de 19 ani prietenului său Steiner: „Nu mă pot bucura de nimic pînă la capăt, cel mai vesel zîmbet al meu e însoțit de lacrimi“. Un sentiment cunoscut; el avea să se ascută de-a lungul vieții.

Mahler a fost unul dintre cei mai mari dirijori ai epocii, poate cel mai mare. Dar pentru el bagheta a fost cam același lucru ca și arcușul pentru Enescu: „un mijloc de existență“. Dar la ce nivel artistic au practicat acești geniali muzicieni arta interpretării muzicale! Și cu ce etică profesională!⁸

Mahler, omul jovial și prietenos, era intransigent și tiranic în domeniul artei. În procesul interpretării se cheltuia integral și cerea par-

⁸În treacăt fie spus: Suita I-a de Enescu a fost dirijată în primă audiere americană de către Gustav Mahler.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 80 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

tenerilor săi – orchestră sau cântăreți – aceeași dăruire. El intra uneori în conflicte teribile cu orchestrele pe care le dirija. Iată o relatare chiar a lui despre timpul când lucra la Kassel: „Odată un prieten m-a prevenit că toți orchestranții și coriștii aveau intenția de a veni la repetiție cu bețe și bice ca să se răfuiască cu mine. Amicul mă sfătuia să rămân acasă sub pretext de boală. Eu însă, desigur, m-am dus direct la teatru, am început imediat repetiția și am fost sever și dur: n-am pierdut din vedere pe niciunul dintre domnii aceștia, nu i-am lăsat să respire o clipă. După repetiție le-am aruncat o privire plină de furie, am trântit capacul pianului și am plecat fără să le spun nimic; și nimeni nu a îndrăznit să se apropie de mine, necum să mă atingă. După aceea mi-a fost milă de acești sărmani flăcăi care îmi căzuseră pe mână: la repetiții storcean din ei fără milă ultimele puteri“. E clar: îl vedem pe dresor în cușca leilor; apoi, dresorul regretă. Însă arderea lui artistică și intransigența lui incomodă și sublimă l-au dus departe în carieră. Ultima stațiune de dirijor înainte de Viena l-a adus la Hamburg, după ce dirijase la Leibach, Olmutz, Kassel, Praga, Leipzig și după ce fusese directorul operei regale din Budapesta. Marele compozitor Ceaikovski l-a văzut la Hamburg; iată impresia lui într-o scrisoare: „Aici, primul dirijor nu-i un oarecare capelmaistru de mîna a doua; este de-a dreptul *genial*“.

Mahler deveni faimos în întreaga Germanie. La 37 de ani candidează la postul de director al Operei Regale din Viena; originea sa evreiască a fost un handicap de care nu s-a ținut seama la numire.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 81 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Doamna Cosima Wagner, care avea și ea poate un cuvînt de spus, a opinat împotriva wagnerianului Mahler. A fi director la Opera din Viena era (și mai e și azi) un post ministerial; muzica a fost întotdeauna o chestiune națională, o chestiune de stat în Viena; directorul Operei era subordonat direct curții regale. Numirea lui Mahler în această funcție a fost un mare eveniment muzical și începutul secolului XX a cunoscut suprema înflorire a acestei instituții. Mahler l-a adus ca decorator la operă pe Alfred Roller; montările lui Mahler, obținute toate cu prețul unor eforturi enorme s-au bucurat de un imens succes; el l-a adus pe Bruno Walter ca dirijor secund; el a descoperit și a promovat o nouă generație de mari cîntăreți; părinții noștri i-au mai auzit pe unii dintre ei: Leo Slezak, Selma Kurz, Marie Gutheil-Schöder; l-a invitat pe Caruso în spectacolele sale.

Aceștia au fost anii împlinirii vieții sale personale; se căsătorește cu Alma, o tînă ră extrem de frumoasă, fiica pictorului Schindler, ea însăși compozitoare. Ei au în curînd o primă fetiță, Anna și după aceea o a doua – Gucki, Viața lui Mahler este însă într-un teribil stress. Norii se acumulează treptat. Sănătatea lui slăbește cu încetul. Gucki, una din fetițele sale moare în urma unei maladii; Mahler, autorul tulburătoarelor „Kindertotenlieder“, spunea uneori că el nu poate fi liniștit la gîndul că un singur copil suferă în lumea aceasta: acum a murit propria lui fiică. Triumfurile sale vienezee, dar și atitudinea lui lipsită de compromis, lipsită de diplomație, au făcut să se țeasă intrigi tot mai încurcate în splendidul oraș. Iată o mostră de compor-



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 82 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

tare mahleriană: prințul Montenuovo, Intendentul Imperial al Teatrului îi recomandă lui Mahler opera unui amator aristocrat, Contele Zichy. Mahler observa atent toate regulile comportamentului față de aristocrație; în domeniul artei, era însă intratabil. „– Majestatea Sa se interesează de această lucrare“. Tăcere. „– Ce gândiți despre opera aceasta?“; „– Care operă, Excelență?“ „– Opera maghiară, pe care v-am recomandat-o“. „– Cu asta nu pot face nimic. E o piesă fără valoare“. „– V-am spus că Majestatea Sa...“ „– O, dacă Majestatea Sa ordonă, atunci o voi cânta. Cu mențiunea «din dispoziția Majestății Sale»“. „– Vă imaginați că Majestatea Sa nu dorește să se expună Ea însăși“. „– Atunci răspunderea îmi revine mie. Nu! E imposibil“ „– Înseamnă că...“ „– Înseamnă că Opera Imperială nu va cânta niciodată această lucrare atîta timp cît sunt eu director în funcțiune“. „– Este ultimul dumneavoastră cuvînt?“ „– Chiar ultimul, Excelență“. „– Atunci, dragă Directore, dă-mi-l cel puțin în scris, trimite-mi un raport pe care am să-l supun mai sus, pentru că eu singur nu îndrăznesc să o fac“. Această scenetă ne înfățișează în esență un Mahler asemănător la caracter cu Beethoven: la fel de „dur“, dar politicos. Să nu ne mirăm că el nu a rezistat mai mult decît 10 ani ca director al Operei, ceea ce a însemnat un directorat lung în acest teatru. În 1907, la vîrsta de 47 de ani, a trebuit să se retragă; temutul și urîtul dirijor, respectatul și adulatul genial muzician se retrase din post răsplătit cu o angină pectorală care reprezenta condamnarea lui la moarte.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 83 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

*

Am spus, existența lui a fost dramatică, chiar tragică; dar tragedia lui trebuie văzută desigur din interiorul omului. Aici trebuie să vorbim de coordonatele sale naționale. O mică paranteză va fi necesară;

Pentru artiști cheștiunea naționalității poate fi una dintre cele mai delicate; ea depinde de origine etnică, de formațiune culturală, de opțiuni conștiente sau inconștiente. Întotdeauna cheștiunea aceasta a fost complexă. Să luăm de exemplu cazul marelui pictor spaniol supranumit „Grecul” – El Greco; el a fost Domenikos Theotokopulos, născut în Grecia, instruit în Italia, trăindu-și maturitatea artistică în Spania; deci, mare pictor spaniol de origine greacă, dar avînd pe rețină, pe lîngă icoanele bizantine, sculpturile lui Michelangelo și pictura manieristă italiană. În secolul XX marele compozitor francez de origine și temperament italian, Edgar Varèse, pleacă după primul război mondial în SUA; devine un artist de expresie americană, ignorat în SUA, uitat în Franța; este redescoperit abia la vîrsta de 70 de ani.

Marele compozitor german G. F. Händel este compozitor național englez; oratoriul său „Messia” este lucrarea cea mai populară, cea mai națională în istoria culturii muzicale a Angliei.

Toate acestea sunt situații naturale, dar au devenit problematice în secolele din urmă, cînd omul este considerat tot mai mult o simplă intersecție de atribute; acum omul trebuie să opteze: pe cine reprezintă el? dacă ești dirijor, nu poți fi compozitor; dacă ești compozitor, nu poți fi scriitor; dacă ești german, nu poți fi evreu, sau mai degrabă



[équivalences](#)

[Pagina de titlu](#)



[Pagina 84 din 338](#)

[Înapoi](#)

[Întregul ecran](#)

[Închide](#)

[Ieșire](#)

contrariul. Dacă ești una, nu ești alta; cine stă între două scaune este lăsat să cadă între scaune. În secolul XX compozitorii care nu au optat pentru modernism au fost lăsați să cadă, cel puțin temporar. Tendința este de a ignora personalitatea umană în complexitatea ei; un mare compozitor ca Skriabin este tăiat în bucăți; se spune că în tinerețe el este doar un Chopin întârziat; nu se vede legătura dintre tânărul Skriabin și maturul Skriabin; mi-e teamă că în felul acesta, de fapt, Skriabin propriu-zis dispăre; rămâne numai o parte din el și de fapt rămâne o invenție a receptorului; complexa personalitate este ignorată.

Ați observat că am alunecat discuția într-un plan estetic; dar am făcut-o pentru a arăta că problema, fie ea artistică, fie politică, fie națională, se subordonează unei axiologii superioare de ordin umanist, de ordin etic.

Mahler a trăit și a experimentat plener această problematică. A trăit-o prin însăși firea sa, prin arta sa, pentru că estetica sa a fost aceea a exprimării plener a omului; el a vrut să exprime întreaga sa existență. Mahler a spus: „Simfoniile mele sunt eu”; arătându-i lui Bruno Walter natura din Steinbach-am-See, reședința sa de vară, Mahler îi spune: „munții ăștia i-am compus în întregime“.

În același fel plener și-a trăit și a exprimat Mahler condiția națională. Că el a rămas adânc legat de copilărie (tot așa cum era legat de natură), nu încapă nici o îndoială. Ținea și la apartenența sa *cehă*; în muzica lui sunt neîndoioase rezonanțe slave; la opera din Viena, ca și



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 85 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

în întreaga sa activitate muzicală, a promovat muzica cehă (Dvorak, Janacek, Neumann) și rusă, a avut o înclinație spre muzica slavă. De altfel și alți clasici vienezi au primit infuzii slave (Haydn și Schubert au fost printre ei); la Mahler aceasta se vede și într-un anumit sentimentalism, un „sufletism“, ca să folosim un cuvânt îndoielnic, greu de tradus în alte limbi. Poate că acest sentimentalism este și evreiesc; Mahler ridică această trăsătură la universalitate și se referea adesea la Dostoievski; lui Schönberg i-a spus: „Schönberg, elevii dumitale pot face mai puțin contrapunct, dar să citească mai mult pe Dostoievski“. Aceste cuvinte le spune un compozitor care se plîngea că se războiește cu contrapunctul... El înțelegea prin aceasta că valoarea muzicală este definitivată de către cea etică, că spiritul trebuie să insuflă viață bobițelor de muzică.

Trăsăturile evreiești ale lui Mahler sunt multe și adânci. Ele se vedeau și în înfățișarea și gesturile sale, dar despre aceasta nu este cazul să vorbim, căci ar însemna să intrăm fie pe făgașul filosemiților, fie al antisemiților. (Termenul de „antisemitism“ a fost introdus tot în cazanul ideologic și cultural al Vienei de la sfîrșitul secolului trecut). Mahler a fost evreu prin origine și fire, nu prin convingere. Poate că aceste trăsături se simt mai pronunțat în muzica sa. Există teme care trimit la mediul evreiesc al copilăriei sale. În lucrările de tinerețe se pot găsi multe exemple de melodii apropiate de folclorul evreiesc de oraș sau de tîrgușor mai degrabă; este un folclor în care lacrima e atenuată de un surîs, poate nu un folclor colorat arhaic, dar avînd



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 86 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

o foarte mare răspîndire și dobîndind prin aceasta universalitate; are adesea trăsături slave: ucrainiene, ruse, cehe, uneori românești și slovace, unind modul major și minor, cu o anumită mobilitate sufletească ce îl face să alunece destul de repede de la o stare la alta. Este așa-numitul folclor de oraș care a influențat puternic cîntecele muncitorești revoluționare, opereta, muzica ușoară și, mai spre zilele noastre, „musicalul”. Kalman, Lehar, Dunaevski, Șostakovici au apelat și ei la acest folclor. Să luăm „Cîntecele ucenicului rătăcitor” („Lieder eines fahrenden Gesellen”), compuse la vîrsta de 24 de ani; întîiul cîntec, „Wenn mein Schatz Hochzeit macht” („Cînd drăguța se mărită”) – are o asemenea melodie; s-ar putea spune că e o continuare a cîntecelor lui Schubert din „Winterreise” (nu știu dacă mai există o asemenea directă și tragică continuare a lui Schubert ca muzica lui Mahler), dar melodia este slavizantă, are tentă evreiască.

Cîntecul al treilea, „Ich hab’ ein glühend Messer, ein Messer in mein Brust” („Port în inimă un cuțit ce arde ca flacăra”) este adînc semnificativ pentru firea lui Mahler: o fire fierbinte, un temperament impulsiv, iute, străbătut însă adesea de melancolie; și poate, cu text propriu, un cîntec premonitoriu pentru omul care va muri cu un cuțit în inimă, răpus de atacurile repetate ale anghinei pectorale.

La fel, melodia finală, de mare tristețe și adîncă nostalgie, „Die zwei blauen Augen vom meinem Schatz” („Ochii albaștri ai drăguței mele”); primul vers muzical amintește un cîntec evreiesc foarte răspîndit („Of a pripecik brennt a faierl”).



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 87 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Cîntecele acestea oarecum autobiografice au trecut și în simfoniile sale. În Simfonia I-a, „Titan“, după romanticul Jean Paul, o simfonie scrisă în climatul marii muzici germane, multe provin direct din atmosfera cîntecelor citate mai sus. Aici, în partea a III-a avem, de exemplu, un citat din „Die zwei blauen Augen“, schimbîndu-se repede cu un fel de infantil marș funebru și gîndul muzical alunecă repede, capricios, spre o muzică în care e greu să știi ce predomină: tristețea? humorul? evocarea? parodia? Mahler scrie în partitură: „mit Parodie“. E un fel de muzică de fanfară de chioșc. Este o muzică poate din Praterul vienez, poate din cartierele mărginașe ale tuturor orașelor europene, poate o muzică a vechilor tîrgușoare, fie ele cehe, fie ele și altele. Ascultînd-o, ne aducem aminte și de poezia lui Bacovia „Ce trist cînta fanfara militară“ sau de muzica lui Theodor Rogalski, cu acea ușor grotescă „Înmormîntare la Pătrunjel“.

Vîna evreiască se simte, după părerea mea, și în alte aspecte ale artei lui Mahler: marele retorism, gesticulația sa, tonul său profetic, extrem de dramatic, revendicarea dreptății, vîna pe care, poate, mai corect ar fi s-o numim vîna iudaică. Un bun exemplu este începutul Simfoniei a II-a. Ce suflu, ce cuprindere are această muzică! E departe tîrgușorul, departe e și Viena! Înălțimea pe care se află această muzică îi permite să vadă departe în timp și spațiu, simți ca un vînt care se răsucesce în jurul întregii planete!

Așadar, Mahler, evreul, cehul, dar și Mahler – marele compozitor german despre care vorbea Gerhard Hauptman. Prin amploarea



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 88 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

și semnificația sa, Mahler este unul din marii compozitori germani ai ultimelor două-trei secole. Muzica lui nu poate fi înțeleasă în afara acestei tradiții, a acestui tezaur muzical; găsim în muzica lui pe Bach, pe Beethoven, pe Mozart, pe Schubert și Schumann, pe Wagner și Bruckner; el a sintetizat aceste muzici și sunt puțini compozitorii în ultimul secol care au avut o asemenea putere de sinteză la un atare calibru muzical. Nu avem timpul să analizăm aici aceste aserțiuni, iar ele sunt astăzi evidente și larg acceptate de către publicul avizat și de specialiști. Mahler s-a adăpat din marea literatură germană. Jean-Paul, Goethe, Nietzsche erau lecturile sale de căpătii: a compus muzică pe textele unora dintre ei. A apelat la culegerea „Des Knaben Wunderhorn“ („Cornul vrăjit al băiatului“) alcătuită de Arnim și Brentano, a apelat la poemele lui Rückert.

În 1907, părăsind dezamăgit și bolnav, dar unanim respectat, Opera din Viena, s-a angajat la Metropolitan Opera din New York; după luna sau anul de miere de acolo, și-a dat seama că acest teatru nu răspunde exigențelor sale artistice. Nu mai avea însă energia necesară pentru a lupta și a-și impune ideile. Trece la New York Philharmonic pentru a dirija orchestra; contractul extrem de dificil cerea 65 de concerte pe sezon unui bolnav de angină pectorală. Mahler, cu ardența lui interioară avea de dirijat o orchestră pe care o considera „flegmatică“. În toată această perioadă gândul lui era la Viena; visul lui a fost să abandoneze totul și să se retragă cu familia într-o casă lângă Viena. Se socotea austriac, se considera vienez și muzica lui este într-adevăr



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 89 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

o muzică tipic, autentic vieneză.

Așadar, Mahler – evreul, cehul, austriacul! Și iată condiția dramatică pe care o mărturisește el însuși în această teribilă frază: „ca ceh mă simt singur printre austrieci, ca austriac mă simt singur printre nemți, ca evreu mă simt singur peste tot“. O triplă condiție tragică ce se resimte puternic în muzica sa! „Ich hab’ ein glühend Messer“ („Port în inimă un cuțit ce arde ca flacăra“) se numește al treilea cântec al „Ucenicului rătăcitor“, exprimînd cu cuvintele autorului însuși (aici Mahler este și autorul textului) sfîșierea lăuntrică tragică a omului. Poate de aceea muzica lui Mahler a revenit în conștiințe cu teribilă actualitate după al doilea război mondial, către mijlocul secolului XX. N-a fost numai re izbucnirea unei muzici care fusese ani de zile reprimată în Europa dominată de fascism. Doctorul Ray a înțeles că seamănă cu portretul făcut de Van Gogh.

Viziunea lui Mahler, a artei lui s-a dovedit a fi universală în frumousul înțeles al cuvîntului. Condiția națională a fost asumată de această artă în *ordinea firescului*; naționalul nu este înțeles ca un țarc proiectat în Univers, ca o dilatare pompoasă a apartenenței naționale; menirea artistului este nu de a despărți națiunile, ci de a le împrieteni, a le apropia prin arta sa. Pe de altă parte, sfîșierea sufletească, condiția singurătății și aspirația spre deplinătate au devenit atît de tipice în acest secol pe care îl trăim! Nu numai războiul a distrus sau strămutat populații; fenomenul migrației, al singurătății printre cei mulți se întâlnește atît de des pe planeta noastră devenită mică! Nu e de mi-



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 90 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

rare deci că Mahler a renăscut, și anume, cum spuneam la început, tocmai în marile țări și orașe ale lumii. Peste culoarea locală a lui predomină acum culoarea planetară, ca să-i spunem așa, melancolia lui cosmică. („Lied von der Erde“ este emblematică pentru secolul 20 – lângă „Sacre“).

Bineînțeles, această revenire, triumful postum al lui Mahler are loc în condiția unei lupte de opinii; muzica lui trezește și azi adulație la unii și resentimente la alții; acum câțiva ani, vorbind despre Mahler cu un compozitor suedez, acesta mi-a spus: „Wissen Sie, ich liebe nicht diese Ideologie der Minderheiten“. Într-adevăr, e o ideologie a celor slabi și oprimați, uneori a celor puțini. Dar oare personalitatea umană, individul însuși nu este o minoritate, cea mai mică minoritate? Oare a apăra omul, a-l feri de strivirea cantității, această „Ideologie der Minderheiten“ nu este o ideologie adânc și frumos umană? Multora umanismul li se pare astăzi expresia unui sentimentalism răscopt; cam tot în timpul acela, acum câțiva ani, la Berlin, un filolog îmi spunea că Thomas Mann i se pare un artist molatec, prea reflexiv, prea blînd și lipsit de vlagă; înțelegea prin aceasta desigur lipsa de agresivitate a marelui scriitor german care provine din aceeași intelectualitate „de altădată“.

Nu toată lumea gîndește la fel, căci iată – Luchino Visconti a făcut un splendid film după nuvela lui Thomas Mann – „Moarte la Veneția“. Mann scrisese povestirea în 1911 și în timpul acela, moartea lui Mahler produsese asupra sa o impresie copleșitoare, așa încît, descriindu-l



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 91 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

pe profesorul Aschenbach proiectase asupra lui trăsăturile chipului lui Mahler. Acum Luchino Visconti a muiat întregul său film – o capodoperă – în partea lentă („Adagietto“) din Simfonia a V-a de Mahler. Iată că această pagină de suavă și elevată meditație a ajuns o muzică de largă popularitate.

Pentru a încheia discutarea aspectelor naționale în opera lui Mahler aș vrea să vorbesc despre greutatea despărțirii și despre tragedia unei anumite intelectualități. Prăbușirea Vienei de altădată a marcat și tragedia multor intelectuali germani de origine evreiască. Aceștia se considerau intelectuali germani în interiorul lor. Heine, Marx – tatăl ca și Karl Marx – clasicul, dr. Freud, mulți alții s-au considerat în forul lor interior germani. Valurile șovinismului care au culminat cu nazismul au reamintit brutal intelectualilor germani, cu evidența pumnului, că sunt evrei, că în timp ce ei se consideră germani, o parte din germani îi consideră evrei și negermani, chiar dacă au creat capodopere germane. Husserl, unul din ultimii filosofi clasici germani, titularul catedrei de filosofie de la Freiburg, care la cei peste 70 de ani ai săi a privit uimit, consternat, instaurarea regimului hitlerist, n-a conceput să părăsească Germania cum a făcut-o Freud cam la aceeași vîrstă. Bătrînul fenomenolog, adînc respectat de intelectualitatea lumii întregi, a fost foarte simplu măturat de la catedră; filosofia a fost sugrumată. Am pe de altă parte în minte chipul lui Arnold Schönberg, care primise religia catolică și, cutremurat de evenimente, a revenit la iudaism. Stephan Zweig, în America de Sud, s-a sinucis atunci cînd



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 92 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

zorile sfîrșitului războiului păreau să se întrezărească. Haim Alexander, compozitor israelian născut la Berlin a venit în Israel în 1934 la vîrsta de 23 de ani; el relatează: „am sosit, eu și sora mea; familia, rudele spuneau că Hitler nu e atît de rău cum pare și nu va dura mult; nu a supraviețuit nici unul din membrii familiei“.

Mahler, după moartea sa, a intrat treptat într-un con de umbră; arta muzicală însăși a luat-o pe alte căi. Dar cei care au indicat aceste noi căi l-au venerat pe Mahler. Schönberg și Anton Webern, făcînd o altă artă, au rămas sub impactul muzicii lui Mahler; Webern a dirijat simfonii de Mahler la orchestrele muncitorești ale social-democrației austriace; după Anschluss a avut un timp naivitatea de a dori să convingă noile autorități că Mahler și Schönberg sunt mari compozitori. Alban Berg a păstrat în bună măsură estetica lui Mahler și duhul său vienez; a preluat și a ascuțit unele din mijloacele sale muzicale, a avut aceeași privire plină de compasiune asupra lumii, dar a pierdut mult din plinătatea artei mahleriene. Șostakovici, mare compozitor și martor al secolului XX a preluat mult din estetica lui Mahler; predomină la el aceeași idee de adevăr și de dreptate, dar realitatea – „Domnul Ray“ – se schimbase mult între timp. În secolul brutalității, Șostakovici a simplificat muzica, a neglijat adesea frumusețea, pentru a exprima brutal marele impact al Răului în forme muzicale tot atît de monumentale ca și Mahler.

În anii '50, după ce muzica lui Mahler s-a reîntors în Viena – via New York și Moscova -, Parisul, acest oraș al modei, care a lan-



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 93 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

sat cu prea mare întârziere unele din modele sale, l-a descoperit și el pe Mahler; un critic serios și un cercetător pasionat ca Henri Louis de Lagrange a publicat într-un târziu o lucrare fundamentală despre Mahler, după ce lucrase două decenii la ea. Marile case de discuri din întreaga lume s-au întrecut în a edita simfoniile lui Mahler; Pierre Boulez, compozitor de avangardă, a devenit unul din avocații pasionați ai lui Mahler; amintirile lui Bruno Walter despre Mahler se publică în Franța cu o întinsă prefață de Boulez. Unii au avut naivitatea (sau poate lipsa de naivitate) de a afirma că marea expansiune postumă a operei lui Mahler ar fi chiar opera (dacă nu afacerea) caselor de discuri.

Recunoașterea lui Mahler a fost spectaculară, parte din cauză că a fost și recuperare: au fost ajunși din urmă ani de ignorare forțată a compozitorului.

Dar, cu siguranță, nu acesta este singurul motiv: trăim în estetică o perioadă de căință; regretăm atâtea valori, atâtea paradigme artistice care fuseseră aruncate peste bord de radicalismul avangardist; acesta proceda prin epurare, prin eliminări către o „purificare”; un fel de „robepierreism“, un „jacobinism“ (vai! adeseori și de salon) care a purificat sărăcind. Se simte profunda nevoie a unei reintegrări a valorilor lăsate deoparte. Mahler nu este doar – el însuși – o valoare neglijată ce trebuie recuperată, ci un extraordinar exemplu de artist integrator, unul din exemplele cele mai vii de capacitatea de a contopi valori diferite, aproape contradictorii sub egida unei personalități



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 94 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

extrem de puternice și de mare autenticitate. Astfel el, care – ca și Enescu – fusese încă în timpul vieții contestat în calitatea de compozitor în numele calității de genial interpret, ne apare azi ca un minunat exemplu de creativitate. El care fusese considerat „malheur“ din cauza așa-numitului său *post-romantism* grandilocvent reapare acum ca „postmodernist“; adică în consonanță cu cele mai noi tendințe artistice.

În ultimă instanță, peste moda „Mahler“ și peste exagerări, asistăm la clasicizarea sa în sensul cel mai frumos al cuvîntului; Mahler este perceput azi la fel cum a fost și Wagner acum 50 de ani, ca și Brahms acum 70 de ani, ca și Beethoven acum 100 de ani ș.a.m.d.

Mahler a spus: „va veni și timpul meu“... și timpul său într-adevăr a venit: timpul veșniciei.

CARTEA GRĂDINILOR SUSPENDATE DE SCHÖNBERG⁹

Cu liedurile opus 15 de Schönberg intitulate „Cartea grădinilor suspendate“, ne aflăm în 1908. Arta muzicii este în plină frământare; Mahler se găsește la ultimele sale simfonii, Debussy – la apogeul creației

⁹Emisiune radio din ciclul „Atlas de muzică nouă“, iulie 1976.



[équivalences](#)

[Pagina de titlu](#)



[Pagina 95 din 338](#)

[Înapoi](#)

[Întregul ecran](#)

[Închide](#)

[leșire](#)

sale. În același timp generațiile mai tinere scrutează orizonturi noi.

În lucrările unor Schönberg și Skriabin observăm în primii ani ai secolului intensificarea extremă a moștenirii romantismului; acum acești tineri maturi visau o escaladare care să se traducă prin totală înnoire și purificare stilistică. La Skriabin ea se va cristaliza ceva mai târziu prin modalism. La Schönberg ea s-a numit atonalism. Atonalism, adică evitarea activă, contrazicerea tonalității; *noul* era deocamdată puterea de a ocoli; despre liedurile de față Schönberg va spune: „Pentru întâia dată am reușit să mă apropii de idealul de expresivitate și formă pe care-l presimțeam în ultimii ani. Acum, că m-am angajat pe o cale nouă, simt că am șters orice urmă a esteticii trecute“.

Azi, când ne apropiem de cealaltă extremitate a secolului, de sfârșitul lui, în perspectiva timpului această lucrare ne apare altfel; ea a devenit clasică; este ceea ce se întâmplă adeseori în istorie cu lucrările de valoare. Ruptura cu tradiția este doar aparentă, sau – mai bine zis – parțială; aspectele radicale ale acestei rupturi sunt compensate de cunoașterea, respectarea și dezvoltarea creatoare a tradiției în alte privințe.

Ruptura se observă în domeniul armonic; armonia lui Schönberg nu poate fi considerată ca arbitrară; ea este concluzia logică a tradiției duse la ultima ei consecință, prăpastia spre care mergea chiar ea. Asistăm la o căutare instinctivă, oarbă a totalului cromatic, o palpare a lui; prezența fiecărui sunet din acest total cromatic cată a deveni echiprobabilă, pentru a distruge în fiecare clipă sentimentul



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 96 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

tonal, deși acesta stăruie peste momentele separate. Concretul artistic al tânărului Schönberg (avea 34 de ani pe atunci) constă dintr-o policromie densă, care amintește de aceea furioasă a pictorului Koko-shka, cu toate că în „Cartea grădinilor suspendate“ există și o anumită căldură de seră, un paradis artificial beaudelairian care provine în mare măsură de la poetul Stefan George, autorul versurilor (poetul este din vestul Germaniei, s-a născut la Bingen, pe Rin; opera sa a fost influențată de simbolisții francezi).

Legătura intensă cu tradiția se vede în întreaga alcătuire a ciclului de lieduri, tipică pentru arta germană. După Brahms și Schumann, după Hugo Wolff, aceste muzici vocale apar foarte firec; mergînd pe coama versului, ele se integrează mereu unei structuri muzicale ferme. Pianul este tratat cu mare subtilitate; e o permanentă pendulare între politețea față de voce și inițiativa expresivă care sporește lumea poetică. Ce-i drept, urmele cîntului simplu schubertian se șterg tot mai mult, sensibilitatea nouă a secolului XX se face simțită din plin; un incontestabil rafinament, o anumită sofisticare prezentă în arta germană încă de la „Tanhäuser“ și „Parsifal“ se desfășoară cu multă putere în acest ciclu; nu numai intensitatea căutării acestui rafinament ne izbește aici, ci mai ales dorința de a-l exhiba într-o stare pură; să nu uităm că încă în „Parsifal“ el mai coexista cu vechile rădăcini ale cîntului popular. Aici, paradisul artificial este etanș. Scriitura pianistică în „Cartea grădinilor suspendate“ este permanent inventivă; aici se aplică doctrina cunoscută „împotriva leneviei“ a lui Schönberg, acea



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 97 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

dorință de a nu repeta nimic din ceea ce a fost spus în interiorul unei piese, ci de a expune și dezvolta mereu altfel același material; instrumentul este vînturat în toate registrele; cele mai variate combinații sunt date sincron sau succesiv; însăși culoarea armonică și conducerea polifonică potențează marea varietate a registrelor. Ațintindu-ne bine urechea, întrezărim în acest opus 15 viitorul „Pierrot lunaire“; acolo păstaia coaptă a acestei rafinate scriituri instrumentale a spart, aducînd pe scenă alte șase instrumente care îmbracă pianul într-un multicolor frunziș timbral.

Și, tot auzind bine „Cartea grădinilor suspendate“, vom fi uimiți de stilul vocal care se îndreaptă cu repeziciune către acel „Sprechgesang“ din Pierrot. Partea vocală din „Cartea grădinilor suspendate“ e un continuu balans între melodie și recitativ; alternanță organică și măiastră de senzual și sec, de melodism păstos cu sărituri mari intervalice lasă o impresie specifică, schönbergiană, inconfundabilă. Aceste intervale melodice mari care se pot găsi la Wagner și Mahler, devin tot mai frecvente în opera tînărului Schönberg; tendința lor de expansiune, mularea pe o armonie complexă, atonală, împinge cu tărie muzica spre expresionism. Cître aceasta avea să meargă gustul lui Schönberg în acei ani și nu avea decît să ajungă la poemele lui Albert Giraud pentru a declanșa acel Sprechgesang în care marile sărituri intervalice devin rictus și țipăt în „Pierrot lunaire“. În liedurile de față nu suntem departe de acel stil: lipsește încă necesitatea bine conturată și curajul care va veni în anii următori.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 98 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

În interpretarea de azi, avem de-a face cu o foarte fină și precisă redare datorită cântăreței Colette Herzog. Această artistă de renume internațional a cântat acum câțiva ani ca solistă a orchestrei Filarmicii din București. Colette Herzog este în același timp cântăreață de operă și de concert. Pe scenă a cântat în opere de la Mozart și Rameau la Debussy (a creat între altele o remarcabilă Melisande) precum și în opere mai noi, de la Ravel la Prokofiev, Milhaud și Dallapiccola. Ea este în același timp o excelentă cântăreață de lieduri, începînd cu cele clasice și ajungînd la Messiaen, Jolivet, Stravinski și muzica mai tinerilor Boulez și Malec. Mai multe din înregistrările ei pe disc au fost distinse cu Marele Premiu al Discului decernat de Academia Charles Cros de la Paris. Printre acestea premiate se numără și înregistrarea „Cărții grădinilor suspendate” pe care o vom auzi acum și în care are ca remarcabilă parteneră pe Jacqueline Bonneau. Este o interpretare de referință pentru că precizia cu care este redat textul muzical nu este o precizie seacă; interpretarea reunește claritatea franceză (care nu e străină totuși de Schönberg) cu o anumită gravitate și o putere de elaborare strict necesare redării acestei muzici germane.



CĂLĂTORIE ÎN LUMEA LUI BARTÓK¹⁰

Invitația de a participa la Festivalul Bartók a fost pentru mine o surpriză, dar – în special – o mare bucurie, căci Bela Bartók e unul din compozitorii mei cei mai iubiți.

Cunoșteam bine lucrările, pe care cu câteva zile înainte de sosirea mea la Budapesta, Menuhin și cvartetul Juillard le cântaseră; dar regretam că nu auzisem muzica pe viu. Impresia e incomparabilă; de altfel și percepțiile sonore sunt cu totul altele decât la întâlnirea cu discul-conservă. Partitura unei muzici este harta ei; în sală e relieful; discul, aparatul de radio sunt un fel de basorelief.

Frumosul oraș capitala Republicii Populare Ungare – Budapesta! Începutul lui octombrie era de aur. Dunărea, care desparte orașul în două, e nu numai un fluviu celebru, dar realmente impetuos și Budapesta îi datorează extrem de mult. Orașul a crescut istoricește în așa fel, încît dispoziția arhitectonică pare a se mîndri cu Dunărea și a exprima mulțumiri bătrînului fluviu. Uitîndu-mă în josul fluviului mă gîndeam nu fără emoție la apele acestea, care undeva departe, trecînd prin locurile mele, ajung să se verse în Marea Neagră.

Din „Pavilionul Pescarilor“ de pe Buda admiram malul pestan al Dunării. Priveliștea amintește Leningradul. Șirul de clădiri e însă mult

¹⁰ „Muzica“, nr. 12, 1958.

équivalences

Pagina de titlu



Pagina 99 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 100 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

știrbit aci; atunci când naziștii înfrînți hotărîră să opună o rezistență desperată în Budapesta s-au dat lupte grele ale căror urme se mai văd și azi.

Într-o dimineață mai mohorîță priveam Dunărea prin ferestrele uneia din casele din Pesta. Mă afluam în clădirea Academiei de Științe. În camera aceasta, de unde se vedea Dunărea aburindă și încetoșată, a lucrat Bartók Bela în ultimii ani ai șederii sale în Ungaria. Am văzut aci biblioteca lui personală; cred că aceasta era numai o parte a cărților sale: cărți de folclor și manuale pentru învățarea limbilor străine – între altele, metode pentru limbile română și rusă. Tot aici am cercetat cîteva din caietele transilvane de folclor ale lui Bartók. Colecția de manuscrise componistice e, din păcate, mai puțin bogată. Se pare că cea mai mare parte a manuscriselor muzicale lipsesc; probabil că s-ar potrivi mult mai bine să se găsească în dulapul acesta de aci, unde Bartók își ținea odinioară cărțile și manuscrisele.

Marile întâlniri cu arta lui Bartók se întîmplau în fiecare seară. Voi povesti mai întîi despre cele trei lucrări scenice renumite pe care doream de multă vreme să le văd puse în scenă, și dacă se poate, la Budapesta... Ele se reprezintă împreună într-o singură seară; și fiindcă doream mult să le văd, am furat din timpul altui concert pentru a le prinde și a doua oară. Cele trei lucrări scenice au fost scrise în cel de-al doilea deceniu al secolului nostru; concepute ca opere de sine stătătoare, ele se încheagă perfect într-o seară de operă și balet, căci au o temă comună: iubirea.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 101 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Ordinea în ciclu corespunzând ordinei cronologice în care au fost concepute este următoarea: opera „Castelul lui Barbă-Albastră (1911), baletul romantic „Prințul cioplit în lemn“ (1914) și baletul „Mandarinul miraculos“ (1919).

Muzica lui Bartók e pătrunsă de o mare tensiune și reprezintă o desfășurare tragică de energie și voință.

Întîmplarea a făcut ca unul dintre spectacolele cu „Mandarinul miraculos“ să aibă loc în aceeași seară cu un concert de cor à cappella. Am ascultat atunci multe piese corale de Bartók. Ce contrast deplin între muzica incandescentă, pătimașă a „Mandarinului“ și luminozitatea suavă, diatonică, a corurilor lui Bartók!

Fiindcă veni vorba despre coruri, trebuie să-mi exprim admirația pentru opera de pionierat pe care au făcut-o Bartók și Kodaly în crearea unui repertoriu coral, în răspîndirea acestui gen muzical de masă. Corurile lor sunt lucrări peste care nu se poate trece cu ușurință; ele ocupă un loc de seamă în opera celor doi maeștri.

În acea seară cîntau corurile de amatori: un cor de copii, un cor de muncitori pielari și corul feminin din Debrețin (formație bine cunoscută și premiată în străinătate). Virtuozitatea interpretării atingea fără îndoială aceea a unui cor profesionist, iar intonația (în special a copiilor și a femeilor) era de o puritate angelică.

M-a impresionat faptul că bătrînul (aproape octogenarul) maestru Kodaly a onorat cu prezența sa acest concert. Poate și corurile au onorat această prezență, străduindu-se să se întrecă pe sine.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 102 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

*

Am auzit în timpul Festivalului două cvartete de Bartók în execuția măiastră a renumitei formații Tátrai (e numele primului violonist). Cvartetul al II-lea datează din timpul primului război mondial și poate fi socotit deja o lucrare de maturitate. Cu atât mai mult cvartetul al V-lea, compoziție scrisă cu aproximativ două decenii mai târziu; acest cvartet în cinci părți are două centre de greutate: cele două minunate părți lente, a 2-a și a 4-a; sunt pagini de antologie muzicală în care coexistă un fond sufletesc adâncit cu un caracter decorativ (această din urmă trăsătură mi s-a revelat în ultima vreme).

Cele șase cvartete de Bartók sunt probabil unul din cele mai impunătoare cicluri ce s-au creat după Beethoven. Cvartetul nr. V s-a cântat în aceeași seară cu lieduri de Bartók și cu Sonata lui pentru două pianе și percuție. Erszi Török a interpretat cu temperament, culoare și expresivă dicțiune mai multe cîntece în spirit popular (cele mai multe mi-au părut prelucrări de folclor). Judith Sándor a cântat lieduri pe versuri de Ady Endre; aceste din urmă piese vocale au un caracter mai abstract.

Sonata pentru două pianе și percuție a încheiat în mod magistral seara. (Interpreți: Mernok, Lozonczy, Sándor, Petz și dirijorul Lukács). Această lucrare e una din operele capitale ale lui Bartók, prin puterea ei de expresie, prin noutatea ei. Formația muzicală crudă, în întregime percutată, reprezenta la vremea ei o inovație perfect justificată de conținutul muzical bartokian; am în vedere energia volitivă



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 103 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

și tensiunea nervoasă, tragismul „orb“ prezent în lucrările lui mari. Cunoșteam bine sonata din imprimarea pe disc; audiția în sală mi-a scos (cum spuneam la începutul acestei relatări) muzica din suprafața plană redându-mi-o în spațiu. Sunetele care pe disc se amestecă uneori în sonorități nediferențiate, își păstrau în sală culoarea și timbrul specific; pianele nu se acopereau. M-a fermecat tratarea „de cameră“ a percuției – accentul punându-se pe diversitate și nu pe forță; încă o dată m-am convins, datorită acestei lucrări, că percuția completează, adâncește, colorează, fortifică, punctează muzica; ea nu poate însă înlocui substanța muzicală.

După acest concert de muzică de cameră am avut o mare bucurie: am văzut reacția entuziastă a publicului numeros care umplea o sală foarte încăpătoare. Muzica de cameră (mă refer și la cvartete) trezind urale „simfonice“. E un succes...

*

Nu mai puțin substanțială a fost întâlnirea cu muzica lui Bartók în concertul simfonic dirijat de János Ferencsik, avînd ca solist pe Sviatoslav Richter. Concertul a fost, de altfel, retransmis și prin radio București (împreună cu alte aproape 20 de radiodifuziuni străine). Acesta a fost concertul de închidere al Festivalului Bartók.

Orchestra de coarde a executat la început Divertimento în 3 părți, compoziție scrisă în 1939. Partea I-a afectează o dispoziție jovială cu momente de gingășie. Finalul robust are caracter de joc, de petrecere



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 104 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

populară, așa cum întâlnim deseori în lucrările lui Bartók; elementul rapsodic nu lipsește în aceste finaluri. Dar aceste două părți mișcate închid între ele un adagio sumbru. Această parte semnifică parcă atmosfera apăsătoare pe care o aducea războiul mondial ce începea în acea toamnă a lui 1939. Se știe că Bartók era un democrat și un antinazist convins, consecvent; el avea o sensibilitate politică acută; asociația de idei și imagini dintre partea a doua din Divertimento și gândurile îndreptate spre evenimentul îngrijorător al războiului, mi se pare cu totul întemeiată.

În ordinea programului a urmat concertul nr. II pentru pian și orchestră, lucrare scrisă în 1930. După mine, acesta e cel mai puternic dintre concertele de pian ale lui Bartók. Concepția concertului este dintre cele mai interesante. Două allegro-uri ultradinamice, cu un avânt nestăvilit și neîntrerupt – adevărat iureș muzical – sunt despărțite printr-un adagio de meditație profundă. Prima parte e un fel de preludiu în care materialul muzical, ritmul, orchestrația, sunt de oțel. Cîntă numai suflătorii, percuția și pianul.

Adagio este tipic pentru Bartók (asemenea tipuri de adagio găsim și în concertul III pentru pian, în cvartetul nr.V și în alte lucrări). El e scris în formă tripartită; ideea întâia e un coral întrerupt de recitative. După sonoritatea metalică a alăturilor primei părți, coralul coardelor sună aci ca „dincolo“ de liniște; pianul solo comentează aproape verbal această stare de nemișcare. Și – ca din străfunduri – o învolburare de voci (în concertul III sunt vocile păsărilor, aci sunt zgomotele orașului



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 105 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

cu rețeaua lui de sîrme electrice), o mișcare generală zguduie pînă la convulsie întregul aparat sonor. Acest perpetuum mobile (coloritul orchestral îi dă o realitate subiectivă) se resoarbe în repriza coralului, ca întotdeauna reexpus mai condensat și cu o culoare a coardelor care se resimte de trecerea scherzoului median.

Finalul e din nou iureș – o replică a părții I-a (idee muzicală pe care Bartók o reia în cvartetul nr. IV și în concertul pentru vioară).

O lucrare de calibrul concertului II cere ca interpret un pianist titanic; altminteri lucrarea e compromisă. Richter a fost pe deplin în acea seară pianistul titanic cerut de concert. Sala Erkel, umplută pînă la al 3000-lea loc, l-a aplaudat delirant; într-adevăr, pianistul (secon-dat admirabil de dirijor și orchestră) a transmis sălii un dinamism și o emoție irezistibile.

(Este un lucru știut că marele pianist sovietic interpretase cu cîteva zile în urmă la Varșovia, concertul V de Prokofiev, iar a doua zi după executarea pentru întîia dată în public a concertului de Bartók a luat avionul pentru Varșovia, unde avea să cînte din nou; de astă dată avea să execute pentru prima dată în public concertul de pian de Szymanowsky).

În încheierea acestui concert simfonic, care a fost o adevărată cul-me a Festivalului, s-a cîntat concertul pentru orchestră, una din ul-timele mari lucrări ale compozitorului (1943). După concertul pentru pian mă temeam că momentul de supremă tensiune a trecut; ei bine, orchestra de stat maghiară sub conducerea maestrului Ferencsik a dat



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 106 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

o interpretare excelentă acestei capodopere; am ascultat-o cu sufletul la gură. Dacă concertul II corespunde unei epoci de creație specifică, concertul pentru orchestră e o lucrare de sinteză. aici găsim o antologie a tuturor elementelor de expresie bartokiene. Concertul nu e departe de simfonie, nu e departe de programatism. În el, severitatea expresiei bartokiene se îmbină cu o invenție mereu liberă, surprinzătoare.

*

Cele opt zile ale șederii la Budapesta au trecut cum nu se poate mai repede. În afara concertelor, comitetul de organizare al Festivalului „Bartók“ ne-a dat posibilitatea de a fi martorii unor alte manifestări de artă.

Multe dimineți de-a rîndul am colindat Galeria de Artă Universală precum și Muzeul de Artă Maghiară. Colecția de picturi ale lui El Greco mi-a lăsat una din cele mai puternice impresii din Budapesta.

Călătoria în lumea muzicală a unuia dintre cei mai mari compozitori contemporani mi-a prilejuit astfel o foarte interesantă vizită în capitala prietenilor noștri maghiari.

În seara lui 7 octombrie ne îndreptam împreună cu maestrul Sabin Drăgoi spre aeroportul orașului. În curînd avionul ne ridică spre cerul înstelat; Budapesta sclipea jos ca o puzderie de licurici. Peste două ore aterizăm la București.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 107 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

GEORGE ENESCU COMPOZITORUL¹¹

În balanța ipostazelor muzicale ale lui George Enescu cumpăna se apleacă an de an tot mai mult către compozitor. Dirijorul, violonistul, maestrul pedagog devin, cu trecerea timpului, o amintire sau se păstrează în realizările urmașilor, în vreme ce compozițiile sale strălucesc tot mai puternic, degajându-și virtuțile abia acum. Este în firea lucrurilor.

Compozitorul Enescu, aceasta a fost suferința marelui artist; în timpul vieții compozitorul a fost estompat de artistul însuși, cu aura sa de rarisimă intensitate. *Compozitorul*, iată tristețea abia ascunsă a muzicianului Enescu; el a spus în mai multe rânduri că vioara a fost în viața-i doar un „gagne-pain” și a întărit afirmația prin aceea că nu a compus nici un concert de vioară, nici un studiu, nici un fel de piese de virtuozitate pură. Spre deosebire de Liszt, care a găsit voluptatea de a scrie atâtea piese pentru pian, unele din ele mai degrabă notate de pianistul Liszt decât compuse de compozitorul cu același nume, austerul Enescu și-a refuzat orice activitate în această direcție. Compoziția muzicală a fost pentru el „sfânta sfintelor”; a selectat fără milă propria sa producție componistică, așa încât posteritatea e pusă în situația de a cînta lucrări fără permisiunea autorului.

În realitate, Enescu a fost nedrept față de „vioara sa”; cu siguranță

¹¹ „Tribuna României”, 1 august 1981.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 108 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

că el nu a cântat doar pentru a-și câștiga pâinea; a fost dotat cu nevoia de a cânta mereu și nu s-a putut lipsi niciodată de satisfacerea acestei nevoi înăscute. În plus, el a fost generos din fire; fără pedanterie și fără catalogări, fără spirit comercial sau de vedetă, Enescu a risipit concertele sale în săli publice și în serate restrânse, a dirijat orchestre, a făcut enorm de multă muzică de cameră în toate genurile, a acompaniat pe alți muzicieni; cercetătorul care încearcă să reconstituie această activitate e dezarmat de imensitatea ei; probabil că ea nu-și găsește pereche decât în activitatea lui Liszt.

Cariera de interpret ne sugerează o analogie cu caietele lui Eminescu; în caietele sale, acesta muncește nu numai pentru sine însuși, el asimilează pentru întreaga cultură românească cu însetarea și febrilitatea recuperării; la Enescu se observă aceeași sete de cunoaștere, în muzică. Această sete repertorială este importantă nu numai pentru patria sa, ci și pentru Europa, întrucât Enescu a fost unul din marii păstrători de cultură muzicală ai continentului. Menuhin a subliniat că maestrul său nu a fost doar un cunoscător al tainelor instrumentului, ci și al culturii muzicale clasice.

În timpul vieții sale, compozitorul a fost estompat și de faptul că în legăturile profesionale sau sociale se manifesta foarte puțin ca atare; de ceilalți compozitori era legat nu prin teorii sau curente estetice – nu a făcut parte dintr-un grup constituit -, ci pur și simplu ca muzician; în privința aceasta semăna cu Mahler „dirijorul”. Vedea tot, cunoștea foarte multe, însă nu se erija în compozitor savant și exclusiv.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 109 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Aceste inconveniente și-au avut reversul: în spatele activității curente, compozitorul lucra cu înverșunare, ferit de nevoia sau tentațiile ocazionalului; a fost scutit de obligația de a da cuiva lucrări „la timp”. De aici, migala travaliului său, simțul de răspundere îndreptat exclusiv către viitor.

Dacă pentru contemporani compozitorul a fost umbrat de către interpret, iar acesta nu l-a aservit cîtuși de puțin, compozitorul a fost totuși adînc marcat de interpret. E o conjuncție fericită între această situație și natura însăși a artei lui pătrunsă de sensibilitatea imediată; interpretul nu fardează lucrarea cu trucurile sale, nu urmărește a-i ascunde neajunsurile, ci contribuie la senzația de prospețime pe care o degajă ea (în sens pictural; necesitatea de a cizela, îmbogăți, perfecționa ne amintește de Bonnard, care, după decenii, încă mai umbla cu pensula prin picturile sale din muzee; în Enescu trăia fără îndoială și un pictor).

Am vorbit mai sus de neapartenența sa la curente; el nu și-a anexat niciodată arta vreunui curent anume, dar a comunicat cu multe dintre ele. Încă mai interesante decît influențele primite în perioada de formare și tinerețe sunt vecinătățile lui cu aspecte recente ale artei secolului XX; am în vedere apropierea, prin complexitate, de Alban Berg, complementaritatea cu Bartók, viziunea sa asupra metabolismului Est-Vest. Enescu este departe de ceea ce s-ar putea numi intelectualism sau constructivism în muzică; dar muzica sa vădește o intelectualitate subjacentă; partiturile lui prezintă impresionante su-



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 110 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

prapuneri de straturi culturale.

Timpul lucrează pentru compozitorul Enescu. Atunci cînd aspectele pasionale ale istoriei muzicii se vor atenua, cînd certurile curenților se vor domoli, iar valoarea va rămîne în stare pură, clasică, Enescu va aduce mărturia unei mari personalități, dar și pe aceea a întregii culturi românești, participînd la harta valorilor spirituale de prim rang din universalitate. Procesul este în curs de desfășurare.

CVINTETUL OPUS 29 DE GEORGE ENESCU¹²

I

George Enescu, compozitorul născut la Liveni, marele virtuoz al vioarei, respira, muzicalmente vorbind, prin muzica de cameră; el n-a fost ispitit să scrie concerte briante pentru solist, iar majoritatea lucrărilor sale aparține genului muzicii de cameră, adică genului cel mai aristocratic, celui mai rezervat din muzica europeană. A fost destinul acestui fiu de agricultor moldovean să fie unul din marii păstrători ai tradiției muzicale europene. De pe la vîrsta de zece ani a cîntat în cvartete, triouri, duouri sau alte formații de cameră; cu timpul, Enescu deveni

¹²Text inedit (1982).



[équivalences](#)

[Pagina de titlu](#)



[Pagina 111 din 338](#)

[Înapoi](#)

[Întregul ecran](#)

[Închide](#)

[leșire](#)

o întruchipare a tradiției muzicii de cameră, așa încît, cu greu puteai găsi în Europa celui de al doilea pătrar din acest secol compozitori mai pătrunși de spiritul acestei mari muzici.

Cvintetul pentru coarde și pian opus 29 apare tocmai în al doilea pătrar de veac. Despre lucrările lui Enescu nu e niciodată ușor să spui cînd s-au născut; de obicei, temele muzicale se pierd pe undeva prin tinerețe, dacă nu în copilărie, iar opera însăși este o lentă dar năvalnică sporire a ideilor inițiale. Travaliul, persistent și mereu la cald, pare că nu are sfîrșit, pînă cînd autorul nu hotărăște, în fine, că lucrarea este gata și că poate fi arătată publicului; despre unele lucrări ale sale, oamenii din preajma maestrului susțin că de fapt Enescu nu le considera încă „terminate“, deși perfecțiunea lor și bogăția detaliilor sunt uimitoare.

În ceea ce privește cvintetul opus 29, o singură indicație dată de autor atestă data compunerii; la sfîrșitul primei părți în partitură stă scris; „Sinaia-Luminiș, 24 Septembrie 1940“. „Luminiș“ este acea casă din Cumpătul în care Enescu a compus, a cîntat și și-a primit adesea prietenii. Cvintetul opus 29 este deci o lucrare din apropierea vîrstei de 60 de ani, dată la iveală *după* „Sonata a III-a, în caracter popular românesc“, după „Oedip“, după Suita a III-a, sătească. Odată mai mult Enescu revine la una din formațiile de cameră în care puțini compozitori de seamă mai scriau către mijlocul secolului nostru; este formația care îi evocă, prin marile exemple ale genului, mai ales pe Schubert, Schumann, Brahms și muzica lui Enescu stă bine alături



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 112 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

de aceste mari modele. Prin finețea și încărcătura paginii, muzica lui tîrzie de cameră este aproape de aceea a unor Fauré și Alban Berg. Ea este de o plinătate rar întîlnită și are o atmosferă inimitabilă.

Muzica aceasta este omogenă în calitatea ei; nici un moment muzical nu are nevoie de cîrja celor precedente sau următoare pentru a se susține; toate au propria lor frumusețe, respiră, trăiesc.

Enescu pune o pauză la mijlocul acestei lucrări care durează 37 de minute. Cele două părți (însemnate de autor cu cifre romane) se dovedesc a fi, fiecare la rîndul său, formată din două părți. De fapt cele două părți sunt inegale; prima este mai lungă și stă – ca durată – în raport fibonaccian cu a doua parte mare a lucrării.

Fiind omogene, cum am mai spus, în calitate și atmosferă, la ascultarea lor intri direct în substanță. De la început visezi cu ochii deschiși. Este un suspense al sfîșieniei. Intri în trecut: în copilăria artistului, în amintirile proprii muzici a lui Enescu, în tinerețea genului muzicii de cameră. Vei pași tot timpul în vîrfurile picioarelor, pentru că peste tot sunt comori de sunete esențiale, de nespusă frumusețe, mîngîioase, dragi și apropiate sufletului tău, pe care le vei primi cu smerenie.

Cele două prime părți contopite nu diferă mult între ele prin tempo; se trece de la „con moto molto moderato” la „andante sostenuto e cantabile”; e un fel de lentă coborîre într-o lume vrăjită a umbrelor. Momentele de amplex sunt și ele lipsite de duritate, catifelate oarecum; coardele sunt în permanentă împletire între ele iar ansamblul lor, în împletire cu pianul. Rezultanta este splendidă.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 113 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

II

Dacă partea I-a a cvintetului opus 29 de Enescu cuprinde un allegro și un adagio, în partea a II-a găsim un scherzo și un final. Ciclul are deci o structură tradițională clasică, însă numai parțial, numai în intenție, căci în fapt găsim și trăsături distinctive ale secolului XX și ale lui Enescu personal. Astfel, pauza dintre primele și ultimele două părți, articulația aceasta puternică ne sugerează în concepție o apropiere de arhitectura concertelor pentru vioară de Alban Berg și Dimitri Șostakovici; constituite în același fel, ar fi ca un roman în două volume, care la rîndul lor se subîmpart în părți interioare. Articulațiile (în interiorul părților mari și în segmentele din ce în ce mai mici), sunt însă specific enesciene; ele nu au nimic brutal; sunt clare, distincte la o a doua audiere, dar în același timp au o anumită moliciune, o rotunjime ce ne trimite cu gândul la timpul acela lung-rond, numit adesea la noi „mioritic“. Aceste articulații sunt intim legate de însăși substanța muzicii, de ușoara ei abulie, de acel abandon specific, de tristețea ei visătoare care nu împarte lumea în alb și negru, ci o vede ca o nesfîrșită amestecare a tuturor substanțelor. Surprindem aici legătura dintre construcție și sentiment, dintre carapace și interior.

Într-adevăr, limba muzicală a lui Enescu, în marea ei complexitate, nu are nimic radical; aburul dealurilor natale, farmecul saloanelor muzicale ale Parisului și picături din cele mai tari și sofisticate esențe de muzică clasică fuzionează într-un aliaj bogat și substanțial – nou, nerepetabil și inimitabil. În spatele acestei muzici stă o viziune înțeleaptă



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 114 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

asupra vieții și artei; este ideea că în artă ca și în viață, esențele nu se exclud reciproc; ele pot coexista, contopindu-se în noi forme necesare și trainice, originare. Desigur că pentru a recepta o asemenea muzică trebuie să ai tu însuși o lărgime de suflet și de concepție. Aș putea spune chiar că publicul, ideea de muzică însăși trebuie să se maturizeze pentru a ajunge la straturile mai adânci ale lui Enescu.

Scherzoul cu care debutează această mare parte a II-a are ceva foarte special și acest ceva nu te izbește cu praștia în frunte, ci pare nelămurit, îl deslușești abia reascultându-l sau regîndindu-te la el. Are caracterul de joc, agil, dar în același timp sfios. Este în el o mare delicatețe și o anumită incertitudine. Scherzourile lui Beethoven par greoaie sau prea rectilinii în raport cu acest scherzando de vis, în care te clatini la fiecare mișcare. Scriitura muzicală are ca și în restul lucrării „porii deschiși“, ea pare sensibilă și primitoare pe toată întinderea. Cu toate că există și pasaje tot mai întinse în forte pregătind în felul acesta finalul propriu-zis, scherzoul continuă muzica șoaptelor, acel delicat sotto voce enescian din primele părți ale cvintetului și din atîtea lucrări importante ale ultimei perioade.

Muzica șoptită este una din principalele caracteristici ale ultimului Enescu și constituie ceva cu totul special în arta muzicală; muzica de avangardă din ultimele decenii a încercat la un moment dat o asemenea muzică șoptită; la Enescu aceasta nu este însă rezultatul unei investigații deliberate, ci expresia unei stări, o atitudine proprie; pe fondul acesta atît de discret, micile salturi, glissandele, staccatele, no-



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 115 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

tele surprinzătoare licărind în flageole te transportă în lumea micilor gesturi spontane ale copilăriei. Nu există aici citate populare și nici invenție direct folclorică, ca în Sonata a III-a pentru vioară și pian, dar aceasta nu face decât să șteargă contururile aceleiași lumi, pe care o vedem parcă printr-un geam aburit.

Finalul propriu-zis se constituie în contrast față de toate părțile anterioare prin caracterul său luminos și dinamic, ilustrat și prin tonalitatea La major. Trecerea către final are grijă însă de a atenua orice contrast abrupt; finalul apare treptat, armoniile numai cu timpul limpezesc noua tonalitate, iar tempoul rămîne același (în partitură se precizează: „l'istesso tempo“).

Caracterul muzicii este händelian; este o muzică imnică, deschis efuzivă, cu alură neoclasică și în același timp dansantă, populară. Enescu a revenit adeseori la acest fel de imagine muzicală; încă din Octetul scris în prima tinerețe, această atitudine stenică este unul din refrenele creației sale. Cvintetul se termină printr-o apoteoză; este o perorație blîndă și nobilă, ca o umplere a plămînilor cu aer proaspăt și o deschidere mare a ochilor gata de a vedea noi frumuseți ale lumii.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 116 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

VIAȚA ȘI OPERA LUI EDGAR VARÈSE¹³

Pentru Edgar Varèse anul '80 a fost și anul 0. Compozitorul de rezistentă eroică și principalitate entuziastă, a cărui tinerețe perpetuă avea să fie sărbătorită în întreaga lume la început de vîrstă patriarhală, a murit în pragul aniversării a 80 de ani. Concertele aniversare au devenit și comemorative. La fel – emisiunea noastră.

Compozitor de temperament italian, de cultură franceză, de energie și oglindire americane, Varèse s-a născut la Paris în decembrie 1885. La vîrsta de 9 ani își urmează părinții la Torino. Primii 30 de ani ai lungii sale vieți au constituit o întinsă perioadă de acumulări și gestații. Părinții i-au dorit o formație științifică: Politehnica. Varèse se opune; frecventează uneori teatrul de operă, cîntă la instrumente de percuție în orchestră. Studiază armonia și contrapunct cu Bolzoni, director al conservatorului. La vîrsta de 19 ani revine la Paris unde va învăța muzică la Schola Cantorum cu Vincent d'Indy și Roussel; apoi la conservator cu Massenet și Widor; sunt cei mai buni pedagogi ai vremii. Dar pe lângă clasa în care învăța, în conservator și mai ales alături de conservator, Varèse descoperă frumusețile muzicii medievale și baroce, devine un bun cunoscător și prețuitor al muzicii corale preclasice; admiră pe marii artiști, necunoscuți încă, ai epocii: Picasso, Apollinaire, Modigliani. E în corespondență cu Debussy.

¹³Emisiune la Radio București în 1966.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 117 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leşire

Romain Rolland îl întâlneşte în 1910. Într-o corespondenţă a sa cu Sofia-Guierrieri-Gonzaga, Romain Rolland scrie: „Mi-a venit zilele acestea un al doilea Jean-Cristophe. E un om admirabil de frumos, mare, cu un splendid păr negru, ochi luminoşi, figură inteligentă şi energică, un fel de tânăr Beethoven italian, pictat de Giorgione. N-are decît 25 de ani... de pe la 15 ani cutreieră Europa. dar lucrul cel mai amuzant în întâlnirea noastră e următorul: Varèse e pe cale de a scrie un „Gargantua“, poem simfonic; ori, tocmai acum Jean-Cristophe al meu scrie acelaşi lucru; să mai spui că această carte a mea e un roman“...

Îl recomandă cu căldură lui Richard Strauss. De fapt Varèse părăsise Parisul încă din 1907; va trăi 7 ani la Berlin. Fusesse, pentru a se întreţine, bibliotecar la Schola Cantorum, dirijase un cor al Universităţii Populare din Paris; o bursă artistică „Premiul oraşului Paris“ îl susţinuse şi ea o vreme.

Acum, la Berlin dirija „Symphonischer Chor“, specializat în muzica Evului Mediu, Renaşterii şi Barocului. Pentru a trăi, făcea şi meseria de copist. Un poem simfonic al său „Bourgogne“ se cîntă la Berlin, datorită intervenţiei lui Richard Strauss. Face cunoştinţă cu Mahler; în colaborare cu Hugo von Hoffmansthal, lucrează cîţiva ani la opera „Oedip şi Sfinxul“. Pleacă la Praga unde va dirija un concert cu primă auditiie a „Martiriului Sfîntului Sebastian“ de Debussy. Ferruccio Busoni îi produce o mare impresie prin ideile sale, avînd pînă departe în timp asupra-i o deosebită putere de sugestie intelectuală; ca şi Varèse, Busoni era un vizionar, fără a se putea însă realiza în



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 118 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

sunete.

„Cîntecul tinerilor“, „Bourgogne“, „Mehr Licht“, „Gargantua“, „Preludiu la un sfîrșit de zi“, „Ciclurile Nordului“ și alte lucrări sunt fructele acestor ani preliminari; toate însă vor fi distruse sau rătăcite de autorul nemulțumit. În realitate Varèse cocea idei noi.

Încă la 15 ani citind un studiu despre marele fluviu african Zambezi, în care se vorbea despre multitudinea curenților sale, Varèse visează o transmutare pe plan sonor a acestei polifonii vizuale. Citez mai departe din spusele sale: „La vîrsta de 20 de ani am început să gîndesc despre sunet ca de o materie vie care trebuie topită liber de restricțiile arbitrare. Am știut că într-o zi voi realiza un nou fel de muzică spațială – și de atunci m-am gîndit la muzică ca la un lucru spațial“.

„Tratatul despre sunet“ al lui Helmholtz îl impresionează și îi evocă prin pînza visurilor cuceririle sale viitoare. Dar Varèse înțelegea să integreze muzicii, artei aceste viziuni ale sale. În 1917 adresîndu-se turiștilor italieni le va spune: „De ce reproduceți servilul trepidăția vieții noastre cotidiene în ceea ce are ea superficial și jenant? Eu visez instrumente, docile gîndirii și care printr-o înflorire de timbre nebănuită se vor preta combinațiilor pe care îmi va place a le impune și se vor supune cerințelor ritmului meu interior“.

Oricum, în preajma războiului mondial Varèse, în contact cu acești oameni, cu aceste idei, cu aceste visuri, deveni, cum spune despre sine însuși, „un fel de Parsifal diabolic în căutarea nu a sfîntului Graal, ci



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 119 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

a bombei care va face să explodeze lumea muzicală permițînd să intre în breșă toate sunetele – sunete care pe atunci se numeau zgomote“...

Deocamdată însă aveau să explodeze bombele primului război mondial. Varèse intră în armată și după cîteva luni, bolnav, e reformat. În decembrie 1915, tocmai cînd împlinește 30 de ani, se îmbarcă la Bordeaux pentru America. Trece oceanul ca un Columb al propriilor sale Americi interioare pe care însă le va descoperi mai tîrziu. Se mută definitiv în America; devine compozitor american. „Am numit «Americi» întîia lucrare pe care am scris-o aici – spune Varèse – e un titlu pur sentimental“.

Compusă între 1918 și 1921 pentru o orchestră de 132 de persoane, lucrarea „Americi“ va fi executată abia în 1926 de către Leopold Stokowski cu orchestra din Philadelphia. Entuziast, Stokowski va face și prima audiție a altor două lucrări celebre ale lui Varèse – „Integrale“ (1925) și „Arcana“ (1927).

Departa de a fi anahoret, Varèse își cauta rostul social. În 1917 Varèse dirijează „Recviemul“ de Berlioz în „Memoria morților tuturor națiunilor“. În 1919 înființează „Noua Orchestră Simfonică“ pentru a executa lucrările secolului XX. În 1921 întemeiază o societate – „Guilda Internațională a Compozitorilor“ care se va îngriji de promovarea muzicii noi, prezentînd în America pentru întîia dată compozitori ca Bartók, Webern, Satie, Milhaud, Honegger. (În 1945 această societate va lua în grija sa înmormîntarea lui Bartók care murise sărac.) Tot în 1921 Varèse publicase manifestul „Compozitorul refuza să moară“. A



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 120 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

fost o perioadă eroică în care insuccesele nu l-au intimidat.

Publicul american a cunoscut pentru întâia dată o lucrare de Varèse în 1922, atunci când s-au cântat „Ofrandele“, două cîntece pentru soprano, orchestră mică și percuție. Se numesc „Cîntec de Sus“ și al doilea – „Crucea Sudului“. Să ascultăm „Cîntec de Sus“ („Chanson de là- haut“)

Sena doarme-n umbra de poduri.
Pămîntul îl văd învîrtindu-se.
De-aici mi-arunc puterea
Trîmbițelor peste mările toate...

În urma aromelor tale
Alunecă albine, cuvinte,
Regină a zorilor albi, boreali,
Roză a vînturilor de toamnă...
Ce pasăre-mi cîntă
Prin gînduri și timpuri...

„Titlurile mele nu sunt ghid în muzică“, scrie Varèse. „Cel mult reflectă idei, sau emoții, subiecte care mă interesau în timpul compunerii. Orice idei ar constitui geneza unei lucrări; în procesul lucrului muzica absoarbe tot ceea ce nu este pur muzical. O parte din titlurile pieselor mele au fost date după ce lucrarea era terminată, altele se iveau în timp ce lucrarea era terminată, altele se iveau în timp ce lu-



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 121 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

cram. Titlurile ajută la memorarea lucrării, la catalogarea ei mai bine decât un opus.“

În această modestă declarație se afirmă o conștiință artistică superioară. „Hiperprisme“, „Octandre“, „Integrales“, „Arcana“, „Ionisation“, „Ecuatorial“, – constituie o rafală de lucrări ale lui Varèse care a explodat în decursul deceniului ce a urmat. Dintre acestea, doar „Arcana“ folosea orchestra completă și aceea cu opt corni, cinci trompete, 32 de viori etc. În celelalte Varèse elimina coardele concentrându-se asupra instrumentelor de suflat și percuției.

În „Octandre“ avem opt instrumente dintre care șapte suflători și un contrabas (dar să nu uităm că în unele orchestre de suflători se adaugă oricum contrabasul). „Octondrous“ e un termen de botanică: ceea ce are opt petale; „Octandre“ par mai degrabă noțiuni dintr-o mineralogie imaginară și în afară de asta sună „tandru“. Cu titlurile sale Varèse ne îmbie în lumea unor științe, planete, civilizații fantastice, toate violent colorate, declanșând energii nebănuite; umplându-ne nările de arome proaspete, stimulându-ne mari elanuri, ațîțându-ne imaginația.

Cantilena oboiului care introduce la „Octandre“ ar putea surveni și într-o pastorală berlioziană, s-ar putea referi de asemenea și la Debussy, însă aci ne duce fără greș în lumea acută, plină de tandrețe aspră și virilă a lui Varèse.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 122 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

*

Motivele incisive și lucioase ca niște săbii se încrucișează, montându-se într-o textură omogenă, într-un flux fără fisuri. De fapt, ansamblul omogen al suflătorilor este tratat de Varèse ca un cor în sensul inițial și propriu al cuvîntului. Ca meșter mare al registrelor corale, Varèse își conduce vocile printr-o mare mulțime de combinații, potențîndu-le la extrem, scoțînd efecte miraculoase.

Decantînd însă de titlu și de efecte sonore lucrărilor lui Varèse, rămîne întotdeauna un sîmbure incandescent și rezistent de muzică autentică.

„Ionisation“ este și ea o piesă pentru cor: e vorba aci de un cor al instrumentelor de percuție. 13 instrumentiști manipulează 36 de instrumente printre care și două sirene. Varèse ne introduce în lumea unui oraș imaginar. Compozitorul arată undeva (și aceasta e o idee ce a purtat-o decenii) că instrumentele noastre de astăzi sunt slabe și limitate, și că gruparea lor în orchestră „e departe de a putea reda ceea ce sensibilitatea presimte și cere“. „Bogăția sunetelor industriale, zgomotele străzilor și porturilor noastre, zgomotele din aer au schimbat și dezvoltat desigur percepțiile noastre auditive“.

Tot Varèse însă ne avertizează în legătură cu „Ionisation“ ca și cu întreaga sa muzică. „Nu e nimic descriptiv, nici imitativ, nici futurist în muzica mea. Lucrările mele n-au nimic comun cu «Turnătoria de oțel» a lui Mosolov, nici cu «Pacific 231» de Honegger“.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 123 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

*

Deși lucrarea ascultată („Ionisation“) are o formă „neclasică“, și „nenarativă“, apariția clopotelor îmbinate cu pian dau încheierii lucrării un caracter de epilog, un aspect de rezolvare, un sens de descărcare a energiei. Trebuie să remarcăm de asemeni că Varèse are o intuiție fără greș a timpului muzical, proporționându-și lucrarea în așa fel încât captarea atenției noastre rămîne continuă și fără slăbire. Citez pe Varèse: „Forma este rezultatul unui proces. Fiecare din lucrările mele își descoperă propria formă“.

Vom asculta acum „Hyperprisme“ – lucrarea din aceeași perioadă, scrisă pentru suflători și percuție. Același nerv electric străbate întreaga piesă. Percuția este tratată concertant, în totală independență față de suflători. Rezultă un contrapunct de o vioiciune rar întâlnită; încrucișarea unor motive reliefate prin contrapuneri de crescendo – decrescendi, o forfotă a mijloacelor de atac (de la sunetele „smulse“ pînă la cele emise cu delicatețe), creează un du-te-vino unitar și strălucitor, de o coerență ce se împlîntă în memoria fără putință de a se șterge.

*

Iată ce scrie un foarte cunoscut critic muzical parisian, Emile Vuillermoz, după executarea „Integralelor“ la Paris în 1931: „Cu tot titlul științific, această lucrare nu este impasibilă și pur cerebrală. Din toate



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 124 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

cele câte s-au cântat recent, ea este poate cea mai profund umană... Edgard Varèse ne face să presimțim o artă nouă, un mod de expresie necunoscut încă... Nu înțeleg de ce s-a încercat a se face acestei muzici faima unei extravagante agresive. «Integrales» nu iese nici un moment din cercul fermecat al muzicii“.

În acești ani se ivise „Arcana“, lucrare despre care Florent Schmitt scria că e „un coșmar magnific stilizat – un coșmar de giganți.“ În „Arcana“ eventualele sugestii ale lui Strauss și Stravinski sunt retopite la temperaturi mult mai înalte. Ne aflăm într-o lume de uluitoare trepidație. cu dezlănțuiri primare ale unui folclor fantastic.

*

Încă din 1928 Varèse pleacă la Paris unde va rămîne cinci ani; aci reînnoadă vechile prietenii și leagă altele noi. Calder, Desnos, Miro, Villa-Lobos sunt prietenii săi. În această perioadă l-a cunoscut destul de bine și sculptorul român Gheorghe Anghel. El relatează impresia puternică pe care o producea Varèse: omul acesta constituia o enigmă pentru artiștii din jurul său; în orele de confidențe Edgar spunea că el a găsit o nouă folosire instrumentelor de alamă, care reprezintă un moment crucial în muzica de după Wagner. Dar cine să-l creadă? Omul era un artist evident aparte, avea ceea ce i se vedea pe față și în comportare, adesea incontrollabilă. Se simțea mai bine parcă între artiștii nemuzicieni; cum spunea Jean Roy, „era singurul compozitor care-și potrivise ceasul cu acela al poezilor și pictorilor.“



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 125 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Muzicienii îl ignorau. Adevărat, la Paris el a avut elevi, unul din care va deveni celebru – André Jolivet. Dar abia după 1950, Franța îl va descoperi, aflînd cu uimire că acest muzician francez trăise atîția ani la Paris, purtîndu-și singuratec melancolia arzătoare a viitorului.

În anii aceia, la un colocviu cu Ungaretti, Desnos, Carpentier, R. Ribemont-Dessaignes, Varèse își expunea, vizionar nedesmintit și necrezut, ideile și idealurile. Citez: „Instrumentele pe care inginerii trebuie să le pună la punct cu colaborarea muzicienilor, vor îngădui folosirea tuturor sunetelor... Ele vor putea reproduce toate sunetele existente și colabora la crearea unor noi timbre... Adaptate la acustica sălilor actuale, ele vor putea avea o energie nelimitată. Bogăția de timbre va fi nemaîntîlnită pînă acum... Cu sistemul mecanic totul este posibil atît ca timbru cît și ca intensitate. Luînd în mase elementare sonore există posibilități de subîmpărțiri ale acestei mase: divizînd-o în alte mase, volume, planuri prin difuzoare dispuse în locuri diferite, dau un sens de mișcare în spațiu“.

Astfel, Varèse visează și anticipează muzica electronică și concretă, muzica stereofonică (spațială) care vor apărea cu un sfert de veac mai tîrziu.

În 1933 se reîntoarce în S.U.A., caută fără succes de altfel să se intereseze de ecoul intențiilor sale la Fundația Guggenheim, la diferite companii din New-York și Hollywood; nici una nu l-a încurajat. Era încă prea devreme. Un fizician, Lev Teriomin, a construit după indicațiile lui două instrumente electronice, – doi „teriomini“, pe care



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 126 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Varèse le folosește în lucrarea sa „Ecuatorial“ din 1933-1934 (partitura comporta o voce de bas, patru trompete, patru tromboni, pian, orgă, percuție și doi „teriomini“. Dar piesa a rămas neexecutată pînă în 1961.

Pînă târziu, în 1954, instrumentele obișnuite, „normale“ vor rămîne singura încorporare a visurilor lui Varèse, dotate fiind în partiturile acestuia cu o elocință și îmbinate fiind într-un mod ce prefigurează continentele sonore viitoare. O lucrare, „Spațiu“, închinată „Marii comunități umane“ rămîne neterminată.

De prin 1935 Varèse începe a nu mai fi cîntat. Este aproape uitat, deși, neobosit, compozitorul tine conferințe, predicînd în deșert ideile și visurile sale. Se cufundă într-o tăcere deprimantă și grea, plină de mare melancolie a viitorului. Umbra celui de al doilea război mondial se întindea în acest timp cu repeziciune asupra întregii planete. Între 1935 și 1950 chepengul greu al uitării va apăsa viața, opera și numele lui Varèse. Și Bartók, în America, avea sa fie uitat, pentru a fi „redescoperit“ brusc spre sfîrșitul războiului.

Din toți acești ani grei a rămas doar piesa „Density 21,5“ pentru flaut solo pe care o dedică lui George Barrère care tocmai inaugura un nou flaut a cărui platină avea densitatea 21,5.

Să ascultăm această mică piesă (adevărată capodoperă a genului) care pe firul sinuos al monodiei țese structuri muzicale de o măiestrie consumată, de o intensitate și tandrețe mișcătoare.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 127 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

*

Depresiunea lui Varèse avea să atingă punctul culminant în 1949, când îl doboară și suferința fizică; se îmbolnăvește grav, necesită o operație. Dar robustețea învinge această ultimă grea încercare, și curînd după aceea... este „redescoperit“.

În 1950 e unul dintre primii mari contemporani invitați la Darmstadt unde conduce colocviul de compoziție. Franța muzicală constată cu uimire entuziastă existența unui mare compozitor francez, totalmente ignorat pînă atunci. Ceea ce se numea pînă acum o utopie muzicală și nu se lua în considerație, devine prezent realitate și „fantastul“ Varèse deveni „precursorul“ Varèse. Compozitorul propriu-zis nu era încă decantat; el mai avea de așteptat.

În 1952 Varèse concepe „Deserts“, ampla lucrare simfonică cu intercalări de fragmente electronice; în 1954, în Studioul experimental al Radioteleviziunii Franceze își lucrează benzile magnetice pentru „Deserts“; în uzine imprimă zgomote pe care le va transforma apoi în ceea ce numea el – „sunet organizat“.

Prima audiție la Paris, dată de dirijorul Scherchen în 1954, dezvăluie o furtună a reacțiilor în sală; primirea la Champs-Élysées evoca premiera la „Sacre du Printemps“ (cu decenii în urmă). Într-una din primele cronici Claude Rostand scria: „Presupun că mulți l-au luat drept un tînar de 22 de ani. Varèse este un om de 70... Cu mult înainte ca tinerii muzicieni din lumea veche și nouă să aibă grija ce o au astăzi de a înnoi vocabularul sonor, Varèse se dăruia total acestei preocupări



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 126 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

esențiale a muzicii din vremea noastră... Nu e vorba de a prezenta o muzică «agreabilă la ureche» după o concepție cam... scurtă a multora despre muzică. Oare cvartetele lui Beethoven au părut «agreabile» la vremea lor? Sau Wagner? Sau Pelleas?“

Într-adevăr, întinerit, Varèse e mai tânăr ca oricând. În 1956 Le Corbusier proiectând un pavilion Philips pentru Expoziția Internațională de la Bruxelles, impune colaborarea muzicală a lui Varèse, „Un tânăr de 70 de ani ca și mine“. 425 de difuzoare distribuie în interiorul pavilionului „Poemul electronic“ compus special de Edgar Varèse. În 1960, după atîția ani, Varèse capătă acces în Studioul experimental al Universității Columbia. Boulez la „Domaine Musical“ execută una după alta lucrările lui Varèse.

În fine, e reclamată înțelegerea lui nu numai ca fantast și precursor, ci ca mare artist-realizat. Citez din Jaen Roy: „Este în opera lui Varèse o caldură omenească căreia e timpul să i se facă dreptate. Ea e legată de bogăția sonoră. Dar tocmai prin ea, această operă, cea mai degajată de pretexte exterioare și totodată cea mai puțin abstractă cu puțință, este vie: și prin ea, odată depășită atracția noutății, va supraviețui“.

Aceasta e o certitudine azi. „Poemul electronic“ reprezintă una din primele defrișări ale unor ținuturi nelimitate, mai înaintate, atinse numai cu gîndul, acum în fine palpate. Se simte adeseori caracterul elementar al operațiunilor tehnice înfăptuite de autor. Butonul de amplificare, distorsiunile, improvizația în manipulare sunt poate prea vizibile, dar forma generală e guvernată de bun-simț și o mare



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 129 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

experiență artistică anterioară. Aș spune că farmecul acestei piese, oarecum naive, constă tocmai în bucuria primului contact cu un domeniu nou. Noul teren este cuprins de privirea unui colon ager, beat de descoperiri viitoare, frust în voluptatea de a lua sub control necunoscutul.

*

Și totuși compozitorul acesta atât de deschis cuceririi noului are o cuminenție adâncă. Altminteri n-ar fi spus aceste cuvinte pline de înțelepciune și respect: „Oricât de original și diferit ar părea, un compozitor n-a făcut decît să altoiască puțin din el pe bătrîna plantă. Dar trebuie să o facă fără a putea fi învinuit că vrea să ucidă planta. Tot ceea ce vrea el este să producă o floare nouă“; și tot Varèse spunea: „Maestrii trecutului sunt pentru mine confrăți pe care-i respect și de care mă leagă o lungă și strînsă prietenie. Nu sunt moaște, continuă cu toții să trăiască“.

Cu asemenea sentimente trebuie auzită și grandioasa lucrare „Deserts“ – încercare supremă de a simfoniza zgomotele, de a transforma sunetele orchestrei în forțe naturale.

„Aș vrea să îmbrățișez tot ce este omenesc, de la ceea ce e mai primitiv, pînă la cele mai depărtate hotare ale științei“ – spunea Varèse.

Fragmentul pe care-l vom asculta din „Deserts“ (Deșerturi) are o forță primară teribilă și totodată o profundă umanitate, e un fragment de meteorit colosal și totodată o bucată din inima și creierul omului.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 130 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

ȘOSTAKOVICI – 80¹⁴

Dacă ar fi trăit, acum când secolul împlinește 86 de ani, Șostakovici ar fi avut 80. Pe Șostakovici îl măsurăm cu secolul XX al cărui mare martor a fost; nu numai muzical, ci martor pur și simplu, martor printre martori. Însă el a dispărut demult, acum 11 ani, atunci când secolul abia o lua razna.

În Uniunea Sovietică, acolo unde primele audiții ale lucrărilor sale au fost adevărate evenimente sociale și culturale, el este perceput azi ca un clasic, pe linia marilor clasici ruși. În Occident înțelegerea lui este ezitândă; încă sunt puțini cei ce recunosc în el continuarea firească a liniei Bruckner-Mahler. Criteriile estetice sunt desigur insuficiente pentru aceasta. Doar Antoine Golea, acum mai mult de un sfert de secol s-a încumetat să afirme că Șostakovici este un continuator al lui Beethoven; mirat, el însuși, Golea insista: „da, nu vă mirați, nu pare adevărat dar așa este!”

Creație inegală, dar autentică, puternică, semnificativă, sub incidența suflului de geniu. Ideea de perfecțiune nu intră în estetica lui Șostakovici; nici ideea de frumusețe.

Artistul acesta pare obsedat de ideea de adevăr și de dreptate; numai după aceea urmează ideea de frumusețe și de aceea într-un fel aparte: frumusețea morală, o frumusețe plasată nu sub semnul esteticului, ci al eticului. Desigur, toate acestea nu în declarații, ci în

¹⁴ „Ramuri“, nr. 4, 1987.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 131 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

muzică, adică totuși în domeniul artei, al esteticului. Șostakovici a spus multora deseori: „eu nu sunt luptător în viață; sunt luptător în muzică“. În muzică, dar luptător. Această combativitate este autentic beethoveniană. Ea are în plus ceva modern: o doză de disperare, un tragism care o pătrunde în rărunchi; tragismul a umezit din interior muzica lui Șostakovici, pînă la igrasie, devenind pînă la urmă excrescută în ea, în mod straniu.

Existența creatoare a artistului a fost foarte dramatică; el părea născut pentru teatru; operele „Nasul“ și „Lady Macbeth din districtul Mțensk“ inaugura un drum care se anunța lung și fertil; presiunea critică l-a abătut de la acest drum. „Ochiul închis în afară, înlăuntru se deschide“: ciclul simfoniilor a căpătat o foarte mare extindere. Zgudui-toarele Simfonii IV, V, VI, VII și VIII au consemnat izbucnirea acestei neobișnuite energii creatoare. Dar și asupra acestui vulcan s-a exercitat nemulțumirea: lava era prea diversă, trăirile prea expresioniste, sonoritățile prea ascuțite, dimensiunile abuzive. Din nou Șostakovici a evoluat de data aceasta în sensul uimitor al unei ascuțiri interioare la-olaltă cu o netezire exterioară; el a apărut mereu mai tradițional, mai în matca rusă clasică, muzica lui a devenit tot mai despuiată, în timp ce morbul sufletesc pătrundea tot mai adînc, la rădăcina sunetelor.

A căpătat extindere ciclul cvartetelor de coarde; la terminarea Simfoniei a IX-a, Șostakovici era autorul a trei cvartete de coarde; pînă la sfîrșitul vieții sale a mai compus încă 12. În totalitatea lor, cvartetele au devenit un mare jurnal intim; ceea ce ne place în ele este



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 132 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

sinceritatea absolută, abandonul artistului, fluxul liber al gândurilor, alternarea tensiunii cu relaxarea.

Compozițiile ultimilor ani inauguraseră un ton nou: era o voce „de dincolo de mormînt”; amintirile din copilărie și din tinerețe, aspectele retrospective din creația sa aveau acum ceva spectral. Ai zice că autorul se vede el însuși postum.

Acum despuierea muzicală este ultimă; ca și în desenele tîrzii ale lui Picasso, un gest fugitiv, o simplă trăsătură, rămîn adînc expresive și par a nu mai putea scăpa din lumea tutelară obsesivă a artistului. Artistul gravitează chiar în jurul său însuși, rîșnind parcă uneori în gol.

Șostakovici martorul, se înscrie într-o înaltă pleiadă a secolului XX; prin compasiunea față de om și vocația nefericirii el stă alături de Alban Berg, prin umorul și clownadele sale el descinde din cinematograful mut, iar pupilele sale îngrozite vădesc o lanternă magică cu finețea și ascuțimea celor mai mari reporteri ai secolului XX. Nu e deloc puțin: Șostakovici intră în eternitate împreună cu secolul său.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 133 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

ARAM HACIATURIAN LA 50 DE ANI ȘI DUPĂ ACEEA¹⁵

În iulie 1995 se va cânta la Huddersfield, în Anglia, Simfonia-Poem pentru orgă, 15 trompete și orchestră de Aram Haciaturian. Dirijorul Barrie Webb m-a rugat (ca fost elev al lui Haciaturian) să scriu o notiță pentru caietul program al concertului. M-am hotărât să public în revista „Ararat“ această notiță și totodată cite ceva din noianul de amintiri legate de om și de epocă.

Simfonia poem

Amintirea acestei lucrări urcă la începuturile anilor '50. Eram un proaspăt student al lui Haciaturian; venisem în decembrie 1951 ca student străin la Conservatorul „Ceaikovski“ din Moscova (erau puțini studenți străini în acest conservator și cei mai mulți dintre ei veneau din țările de est). Am insistat că vreau să fiu elevul lui Haciaturian și am așteptat ca el să se întoarcă dintr-o călătorie; mi s-a spus că a plecat în Italia: se documenta în legătură cu proiectul său pentru un balet „Spartacus“. Când s-a întors, ne-am înțeles mai mult prin semne, căci cunoștințele mele de limba rusă erau aproape de zero. Progresam însă foarte repede și în același timp se deslușeau impresiile mele despre

¹⁵ „Ararat“, nr. 11, 1995.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 134 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Uniunea Sovietică; ideile preconceptionate făceau loc informației nemijlocite.

Admiram muzica lui Hacıaturian; am adus vorba la întâlnirile noastre despre Simfonia-Poem. Muzica lui Hacıaturian nu era interzisă, dar lucrarea aceasta era un „fruct oprit”. Aram Ilici mi-a explicat: lucrarea aceasta a avut ghinionul de a fi cântată în primă audiție într-un concert care a căzut sub incidența Rezoluției lui Jdanov. Concertul fusese dirijat de Evghenii Mravinski; în program figura și prima audiție a Simfoniei VI de Prokofiev. A fost un concert de mare interes, de mare succes, dar damnat imediat după aceea.

Într-o zi, Aram Ilici a adus partitura manuscrisă a lucrării pentru a o asculta împreună. Îmi amintesc și azi paginile acelea de partitură mari cu foarte multe portative, provenind din America (Aram Ilici mi-a spus: „Koussevitzky ne-a dăruit multe coli de hârtie din asta”. La rîndul său, Hacıaturian mi-a dăruit și mie cîteva coli din ele, pe care le păstrez nescrise și azi). Ne-am dus împreună la cabinetul de înregistrări muzicale și am luat discul cu imprimarea Simfoniei-Poem; era un disc mare și moale de culoare verzuie, înregistrat din concert într-un singur exemplar. Am ascultat lucrarea împreună; mi s-a părut luxuriantă, o explozie de energie sonoră; cele 15 trompete, orchestra, orga dezvăluiau latura rubensiană a creației lui Hacıaturian.

Aram Ilici mi-a spus: „În lucrarea aceasta eu am încercat o înnoire; dacă nu intervenea critica lucrării, cred că m-aș fi îndreptat pe un făgaș nou în compozițiile următoare”. Regretul, nemulțumirea, nostalgia



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 135 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

erau evidente în felul cum a vorbit Hacıaturian.

Au trecut mulți ani de atunci; nu pot data exact această audiție. Nu cred că la data aceea cunoșteam Sinfonietta lui Janáček, pe care am cunoscut-o la mijlocul anilor '50. Lucrările sunt totuși înrudite prin caracterul lor festiv. Prin prezența orgii, Simfonia-Poem îmi amintește și de Missa Glagolitică a lui Leoš Janáček. O masă de trompete și o orgă tratată ca o prăvălire de stînci, iată o viziune festiv-catastrofică, poate și religios-apocaliptică.

Mă întreb și azi încotro ar fi dus drumul artistic al lui Hacıaturian dacă nu s-ar fi manifestat față de el „grija părintească“ a Partidului.

Viața de la început

În limba rusă (și, după cîte știu, nici în alte limbi) nu există acel *dumneata* românesc care se plasează între *tu* și *dvs*. Deși aveam numai 25 de ani, Hacıaturian mi s-a adresat cu „vî“, adică „dvs“, fixînd astfel un cadru protocolar definitiv relațiilor noastre (diferența de vîrstă i-ar fi permis să mi se adreseze cu „tu“). Dar aceasta nu a însemnat înghețarea lor la o temperatură inițială. Hacıaturian era un om cald și dispunea de un fel de termostat care îi permitea să regleze (ca să spunem așa) după voie temperatura relațiilor sale cu cei din jur. Am observat că oamenii se înșelau adesea în aprecierea capacității sale de autocontrol; ceea ce reținea atenția era naturalețea sa, farmecul nemijlocit, comportamentul supus parcă impulsurilor imediate



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 136 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

(temperament cald, oriental, senzualitate nedisimulată). Scăpa însă „termostatul“ de care Aram Ilici dispunea a plăcere.

Acest al doilea Haciaturian – diplomat, filosof și moralist – mă face să revin adesea cu gândul la el. Ceea ce îl distingea, era moderația; avea desigur simpatii și antipatii lui; pe acestea din urmă nu le împingea însă niciodată pînă la dușmănie; poate că trecuse în viață prin multe; văzuse schimbări spectaculoase; toate acestea au pus un geam între el și cele întîmplate; nu primea nimic de-a gata, prelucra totul. În timpul celebrei Rezoluții a lui Jdanov fusese șicanat de către diverși funcționari; nu învățase să-i iubească după aceea, dar nu le-a păstrat ranchiună și nu era animat de spiritul răzbunării. Într-o dimineață mă afluam la el – făcea uneori lecția acasă – la vechea locuință din strada Tretia Miuskaia; tot timpul suna telefonul și mersul gândurilor se întrerupea (priveam cu oarecare ironie această permanentă perturbare care îi dezaxa adesea preocuparea centrală, astăzi sunt însă mai înțelegător și mă gîndesc la Aram Ilici deseori cînd telefonul meu sună prea des); la un moment dat s-a auzit soneria casei; Haciaturian a deschis și a lipsit mult, apoi s-a înapoiat scuizîndu-se; mi-a explicat: „a fost H., un om care mi-a făcut mult rău; a fost director și în minister și la Balșoi Teatr și în alte locuri; acum e la ananghie, m-a rugat să-mi pun semnătura sprijinindu-l într-un memoriu care reclamă reabilitarea lui. Am făcut-o desigur; nu trebuie să răspundem cu răutate la răutate“.

Atunci cînd avea de extras o morală, o concluzie, Haciaturian se



[équivalences](#)

[Pagina de titlu](#)



[Pagina 137 din 338](#)

[Înapoi](#)

[Întregul ecran](#)

[Închide](#)

[leșire](#)

ferea să moralizeze; își începea fraza cu „a propos“ („mejdu procim“), sfiindu-se parcă să predice sau să-l moralizeze pe celălalt, fie el mai tânăr.

Nu exalta nici rațiunea; apela mai degrabă la simțul rațiunii. În judecățile artistice se referea adesea la olfacție; spunea: „pe mine nu mă prea poți înșela“ și cu arătătorul mâinii drepte indica nasul său cărnos; te uitai la chipul său caracteristic și puternic ca o forță a naturii, cu buzele desenate frumos, proeminente, cu părul său cărunț și buclat tuns scurt, pe fondul smead al pielii; părea că respiră prin toți porii; marea lui pasiune gastronomică erau fructele de tot felul și părea că nările lui mari se desfată cu aroma fructelor invizibile; cuvântul „aromă“ revenea frecvent în vocabularul său, îi plăcea și aroma muzicii; muzicile aromate îi spuneau mult și acceda la ele chiar dacă mijloacele de expresie erau dincolo de orizontul său stilistic; astfel i-a putut aprecia nu numai pe Ravel și Stravinski, ci și pe Bartók sau Varèse. Prin această senzualitate firească a sa, Hacıaturian îmi amintea uneori pe Peperkorn (personajul lui Thomas Mann din „Muntele vrăjit“ al cărui prototip fusese scriitorul Gerhard Hauptmann).

Doctrina lui era *optimizarea*; el dorea să împlânzească extremele și să le apropie de mijloc. Se vorbea atunci mult despre formalism în arta muzicii; formalismul era diavolul în muzică, o boală grea de a cărei atingere trebuie să te ferești cât poți. Pentru Hacıaturian lucrurile nu stăteau astfel. Între studenții săi el deosebea două categorii: pe unii îi îndruma spre „banalitate“, pe alții către „formalism“. Mie, mi-a spus



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 138 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

de multe ori: „dumneata (vî) trebuie să cauți să scrii banal și atunci muzica va fi bună; oricît te-ai strădui să scrii banal, nu vei reuși“. Altora le cerea să fie „formaliști“, vrînd astfel de fapt să-i debanalizeze pe cît se poate. Nimeni nu era supărat pe caracterul aproximativ al acestei terminologii; era considerată un vocabular empiric, de lucru, cu scop pur terapeutic.

Mă emoționa întotdeauna atitudinea sa față de Șostakovici; te-ai fi așteptat să se distanțeze de muzica acestuia pentru că și muzicile lor erau atît de diferite; Hacıaturian dorea o melodie penetrantă, cristalizată, simplificată, la care șlefua pînă devenea fredonabilă și memorabilă; pentru Șostakovici unitatea de măsură era construcția mare, colosul. Ceea ce decidea finalmente, cred, era intuiția valorii muzicale; pentru Hacıaturian existența valorii prima asupra considerentelor ideologice. În 1955 Șostakovici și-a prezentat noua sa Simfonie, a X-a, cîntînd-o la pian (la patru mîini) cu Weinberg și Meerovici. „Pravda“ începuse să pregătească opinia publică pentru întîmpinarea „cum se cuvine“ a acestei muzici periculoase. Atunci cînd și-a cîntat lucrarea la Uniunea Compozitorilor, Aram Hacıaturian a condus ședința. Hrennikov, președintele Uniunii, a propus ca lucrarea să fie ascultată dar să nu se poarte discuții; Hacıaturian s-a opus: „fiecare este liber să-și spună părerile“. El însuși și-a spus primul părerea: „această simfonie este un potop de melodii“. Continuarea a fost un potop de elogii pentru autor.

În anii aceia Hacıaturian se găsea în jurul vîrstei de 50: plin de



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 139 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

energie dar și plin de experiență; se „julise“, ca să spunem așa, din plin. În frecușul anilor dobîndise un ulcer duodenal care avea să-l însoțească pînă în ultimele sale zile; venea la școală cu termosul de lapte pentru a-și alina durerile care îl încercau periodic; nici un fel de hiperaciditate nu se observa însă în comportamentul față de cei din jur și în privirea sa asupra lumii. Probabil că ușoara tendință spre supra-pondere echilibra ceea ce ar fi putut deveni rictus sau acreală morală; omul se bucura de viață; ochii erau vii și poșteau. Era stimulator să vezi cum el lua parcă viața de la început; în mod discret a început să studieze dirijatul și curînd începu să dirijeze orchestre în concerte de autor. După presiunile asupra compozitorilor fruntași (Prokofiev, Șostakovici, Miaskovski, Hacıaturian), putea fi observată acum o relaxare, ba chiar un fel de vagă tendință de „despăgubire“: li se permitea să călătorească în străinătate. Asta după ce Miaskovski făcuse un cancer, Hacıaturian ulcerul său, Prokofiev puseurile sale de hipertensiune arterială, iar Șostakovici neuitatul său rictus, o mască în mișcare perpetuă ce nu mai putea fi dezlipită de pe față. Acum Hacıaturian făcea călătorii cu concerte de autor; a plecat în Germania (aici am asistat la un concert dirijat de el), în Egipt, America de Sud, în Anglia (ne povestea cu humor cum la un dejun cu lorzi el s-a încumetat primul să-și folosească degetele la dovedirea fripturii de găină); a venit și în România, fie în juriul concursului „Enescu“, fie ca să-și petreacă vacanța, fie la înregistrarea cu Claire Bernard a concertului său pentru vioară (dorind să invite în timpul festivalului



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 140 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

„Enescu“ cîțiva oaspeți străini, Aram Ilici mi-a făcut un adevărat instructaj protocolar gastronomic). În 1968, fiind în U.S.A. cu prilejul primei audiții a „Treptelor tăcerii“ (lucrare comandată de Fundația Koussevitsky), am fost invitat de către Hacıaturian la o recepție organizată în cinstea sa cu prilejul turneului pe care îl făcea atunci în America; în mijlocul mesei îmbelșugate pe un mare platan oaspeții tăiau dintr-un berbec, fără îndoială „conceput“ de Aram Ilici.

Hacıaturian gusta aceste călătorii și desfășura o energie care nu putea decît să te uluiască. Plăcerile culinare și ale conversației erau doar o parte din ceea ce gusta el. Hacıaturian iubea solemnitățile, recepțiile și succesul în general (fiind în această privință diferit de Șostakovici pentru care succesul era doar o armă de luptă socială, o formă de autoapărare și supraviețuire; plăcerea inevitabilă a succesului o îneca într-o perdea de ironii; „am observat“, zicea el, „că universitățile cu cît sunt mai mici, cu atît îți oferă diplome honoris causa mai pompoase“). Hacıaturian iubea însă aceste contacte și avea o adevărată plăcere de colecționar. Număra academiile în care devenea membru de onoare; considera că succesul trebuie organizat; se fotografia cu oamenii pe care îi întâlnea. În apartamentul său puteai vedea fotografii ale sale cu Hemingway, Papa Ioan XXIII; Charlie Chaplin, Hrușciiov, Gomulka și mulți alții. Aproape în toate o puteai vedea și pe Nina Vladimirovna Makarova, iubita sa soție (compozitoare talentată, colegă în clasa lui Miaskovski).

O caricatură îl arăta în chip de Jupiter tunător; fulgere emanau



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 141 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

dinspre el către Nina Vladimirovna; soții Haciaturian priveau cu humor această caricatură, nici unul dintre ei nu-i acorda putere de adevăr supărător.

Însă călătoriile reprezentau și adevărate expediții administrative cu achiziționarea de bunuri casnice care se aflau printre mărfurile deficitare la Moscova. Priveam uimit această desfășurare de energie a unui om care la vârsta de 50 de ani lua viața de la început.

Clepsidră

În cei 25 de ani care au urmat, am devenit un prieten al familiei Haciaturian; soția mea și mai târziu copiii noștri deveniră și ei prieteni ai casei. Nu se întâmpla să fim la Moscova fără să-i vizităm; vizite lipsite de protocol, în atmosferă caldă, povestindu-ne ce am mai făcut, ce am mai văzut. Niciodată nu am încălcat însă o anumită limită pe care mi-o impunea distanța de vîrstă și respectul pe care i-l datoram: Aram Ilici mi se adresa cu același „Vî” și nu pregeta să amestece lauda cu critica atunci cînd îmi asculta muzica; anumite aspecte noi ale muzicii mele i se păreau disconfortante și îl nelinișteau; la baza criticii sale era același: „nu te teme să fii banal, pentru că tot nu vei cădea în banalitate”.

Strategia lui față de mine era de natură să-mi placă: mă critica mai ales între patru ochi și mă lăuda în public. Lucrările mele nu erau primite „neted” la catedra de compoziție de la Conservatorul din



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 142 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Moscova; Hacıaturian mă apăra în mod statornic; cînd, în lipsa lui din Moscova, am arătat o lucrare nouă și această lucrare nu a fost bine primită, Hacıaturian s-a supărat pe mine.

Cu toate că această distanțare a lui Hacıaturian față de tendințele mele stilistice s-a mărit, aceasta nu a afectat cu nimic cordialitatea relațiilor noastre. Nu pot spune nici măcar că a apreciat mai puțin în această perioadă meșteșugul meu componistic.

Cu trecerea anilor, însuși faptul că ne cunoaștem de atîția ani adăuga o comprehensiune mutuală remarcabilă. Vîrsta începea să se facă simțită; la oameni cu vitalitatea lui Hacıaturian aceasta se traduce printr-o undă de tristețe ținută în surdina, căci în timp ce forțele diminuează (fie și imperceptibil), pofta de viață nu bate în retragere.

Însă lui Aram Ilici nu i-a dat pace sănătatea; anii '70 au venit cu dificultăți crescînde. Pe neașteptate, Nina Vladimirovna s-a îmbolnăvit; se lovise la un umăr; în scurt timp vînația a devenit sarcomă; a murit chinuindu-se.

Ulcerul cu care Aram Ilici se învățase să conviețuiască, devenea tot mai agresiv; el se făcu și malign. „Nina Vladimirovna mă cheamă la ea“ ne spuse el în această perioadă.

Apoi, într-o zi din primăvara anului 1978 mă sună la telefon Karen, fiul său: „Tata a murit; puteți veni mîine la Moscova, la înmormîntare?“ Nu am putut veni, însă în anul următor am ținut să plec la Erevan pentru a mă înclina la mormîntul său.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 143 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

După aceea

Vizita la Erevan a durat trei zile și a fost plină de impresii care s-au adunat în una puternică globală; de fapt nu am rămas numai în Erevan; străvechile biserici dintre stânci s-au încrustat în amintire.

Mormîntul lui Aram Hacıaturian se află în Erevan pe alea în care se concentrează amintirea celor mai mari spirite ale poporului armean. Nu uit statuia lui Komitas, compozitorul martir care și-a pierdut mințile în timpul teribilului genocid; degetul său arătător e albit de buzele armenilor care au trecut prin locul acela.

Apoi am vorbit cu Alexandr Arutiunian, care mi-a povestit amănunțit înmormîntarea; sicriul adus de la Moscova a fost purtat pe un imens covor de flori; zeci de mii de oameni veniți (și nu aduși) din întreaga Armenie au stat cerniți ore întregi sub ploaie. „A fost teribil, a fost impresionant. Ar fi fost mulțumit, i-ar fi plăcut și lui.“

SUGESTIILE LUI OLIVIER MESSIAEN

La 29 aprilie (a.c.) în Avery Fisher Hall din Lincoln Center New York am citit uimit în caietul program al Orchestrei simfonice din Philadelphia următorul scurt anunț adăugat: „Maestrul Muti și membrii orchestrei închină interpretarea de azi a «Muzicii funebre» de Lutoslavski memoriei lui Olivier Messiaen care a încetat din viață acum două nopți“.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 144 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Mi-am amintit imediat că în aprilie 1971, la Royan, în timpul festivalului de muzică contemporană, am aflat că murise Igor Stravinski. Se desfășura atunci concursul de pian „Olivier Messiaen” în care maestrul prezida juriul; era singurul care urmărea toate interpretările concurenților notă cu notă după partitură. Fiind membru în juriu, l-am întrebat atunci: „ce părere aveți despre Stravinski?” A răspuns lapidar: „cred că cele mai bune piese ale sale sunt cele de la început; îndeosebi «Le sacre du printemps»”.

Ne întrebăm și noi azi: ce e mai bun în muzica și exemplul lui Messiaen? Este poate puțin prea devreme pentru a da un răspuns definitiv, fiindcă Messiaen a fost un artist care lasă urme adânci în arta muzicii și fiindcă arta muzicii nu evoluează strict, în pas militar. Anumite idei care par învechite pot germina mai târziu, altele dimpotrivă pot fi închise definitiv. Demersul lui Messiaen care a părut fecund la mijlocul anilor '50 a fost acela al modurilor de durate și intensități; el a sugerat ideea generalizării serialismului la toți parametrii sunetului (serialismul integral) și ceea ce s-a numit la începutul anilor '60 a formaliza o compoziție muzicală. De fapt a avut loc atunci o mutație: Messiaen le-a gândit și le-a numit *moduri*, iar Boulez și Stockhausen le-au serializat; ori, un mod și o serie sunt lucruri diferite; modul funcționează ca o mulțime, pe când seriile operează mai ales permutațional.

Dimpotrivă, demersul modal al lui Messiaen a apărut închis și fără viitor. Însă istoria muzicii ne arată că linia modală apare și dispare



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 145 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

cu intermitențe; Messiaen a continuat în această privință pe Skriabin, Debussy și Bartók; sugestiile acestora păreau și divergente și difuze; încotro să mergi? Iar dacă te uiți în cartea lui Messiaen „Technique de mon langage musical“, nu afli altceva decât ideea modurilor simetrice cu transpoziții limitate; și, dintre acelea, nu toate, ci numai acelea cu multe sunete, căci Messiaen a fost compozitorul ghirlandelor de sunete. Însă ascultată atent, muzica sa dă multe alte sugestii; căci, ciorchinele de sunete includ mereu fragmente modale mici puse în evidență prin registrație sau orchestrație; ele lasă astfel impresia limpezimii și a transparenței și de multe ori bizara impresie de muzică tonală. Deși latent, impulsul modal al lui Messiaen este extrem de puternic; dus pînă la capăt, generalizat, la modurile mari și mici, simetrice și „rebarbative“, el ne conduce foarte departe.

Unele sugestii foarte personale ale lui Messiaen au fost ignorate sau chiar inhibitate de către criticii săi. Compozițiile sale cu păsări, naturismul său, au părut unora un fel de artă brută în care compoziția muzicală ca atare se află fără inițiativă și se manifestă prea puțin. În privința aceasta simplitatea lui Messiaen ne amintește de aceea a lui Van Gogh; ea pare o ciudățenie personală. Meditate puțin, aceste „ciudățenii“ degajează interesante idei și sugestii pentru dezvoltarea muzicii.

Să ne oprim o clipă la timpul muzical al lui Messiaen. Muzica nu mai apare ca un discurs în care înșiruirea ideilor se petrece inevitabil în timp; personajul principal este acum chiar timpul, care devine



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 146 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

palpabil, se materializează; evenimentele muzicale îl populează, îl jalonează, îl colorează – ele ne orientează în urieșenia timpului, ele plutesc în timp. Messiaen a sugerat ideea de cutie-timp; el a sugerat și ideea de timp etanș umplut de continuul sonor. În „Livre d’orgue“, una din marile lui lucrări, aproape toate piesele sunt mari invențiuni temporale: subîmpărțiri ale lui, aglomerări și rarefierii, etanșezări, personaje puse cap la cap, fascicule de timp suprapuse. Personajele sale ritmice care măsoară sau diminuează pe măsura instalării în timp, dezvăluie aceeași materialitate a timpului.

Messiaen a avut desigur nu numai geniul modurilor, ci și pe acela al timpului muzical; Există la el în contemplarea timpului o beatitudine de natură religioasă. Poate că tocmai această măreție spațio-temporală exprimă fiorul său religios cel mai puternic. Titlurile pe care le-a dat unor lucrări trimit la literatură, iar somptuozitatea decorativă a armoniilor sale, luciul lor, sunt un reflex al bisericii catolice.

Ordinea domnește în muzica sa, o ordine matematică, numai aparent simplă. Simplitatea aparentă a demersurilor sale a făcut să se treacă prea ușor pe lângă ele; Messiaen dezvăluie bucătăria sa compo-nistică; rețetele sale sunt la suprafață, dar misterul personalității sale rămîne întreg.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 147 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

CARTEA DE ORGĂ A LUI OLIVIER MESSIAEN¹⁶

Supun atenției ascultătorului o lucrare ce mi se pare capitală în ansamblul operei lui Olivier Messiaen: „Livre d’orgue“ – „Cartea de orgă“. În ultimii ani ai secolului XX avem perspectiva necesară pentru a-l considera pe Messiaen ca unul dintre cei mai importanți compozitori ai acestui veac; a fost un mare artist incontestabil și totuși adesea contestat; compozitorii mai tineri care au primit impulsurile sale, l-au criticat.

O scurtă compoziție – eseu concepută de Messiaen la Darmstadt la începutul anilor ’50 „Moduri de valori și intensități“ a sugerat generației noi (Boulez, Stockhausen, Nono ș.a.) tehnica pointilistă a serialismului integral; aceasta a generat o modă și un conformism care au făcut după aceea ravagii timp de cel puțin două decenii. Privind retrospectiv, constat că Messiaen a fost deturnat. În timp ce tinerii au preferat fișia îngustă din piesa evocată mai sus, publicul mai larg a preferat lucrările religioase mai accesibile în care a putut reîntîlni ecouri îndepărtate din Grieg, Rimski-Korsakov, Debussy sau Bartók. Desigur, toate acestea coexistă în opera unui compozitor unitar totuși; timpul scurs nu întârzie să unifice ceea ce acum 20 de ani mai putea părea încă disparat.

¹⁶Emisiune radio din ciclul „Atlas de muzică nouă“, 4 aprilie 1996.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 148 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

„Cartea de orgă“ ne aduce însă, după părerea mea, o culme, poate chiar culmea creației lui Messiaen. Mai multe aspecte concură în a face din această lucrare una din cele mai fericite creații ale artistului. Orga este instrumentul preferat al compozitorului; Messiaen a fost el însuși un mare organist care a făcut acest oficiu timp de zeci de ani la Biserica Sfintei Treimi din Paris; desigur, ca mare meșter, el a compus admirabile lucrări pentru orchestră, pentru pian, pentru voce, dar nicăieri nu se simte mai bine decât scriind pentru orgă; nicăieri nu focalizează el mai bine muzica decât în acest instrument în care structurile sale muzicale își găsesc o expresie pregnantă care nu poate fi uitată.

Messiaen a compus de altfel multă muzică pentru orgă; menționez marile cicluri: „Înălțarea la cer“, „Nașterea Domnului“, „Banchetul ceresc“, „Missa de Rusalii“, „Les corps glorieux“. „Cartea de orgă“ se ridică, după părerea mea, la cel mai înalt nivel în interiorul acestei mari opere pentru orgă.

În această lucrare elementul literar sau descriptiv extra-muzical lipsește cu desăvârșire; sentimentul religios atât de puternic și autentic la Messiaen este total sublimat: el este incorporat într-o muzică avînd ca și diamantul o combustie completă. Muzica ne este oferită sub forma a șapte mari invențiuni de timp; elemente însoțitoare sunt doar titlurile (modeste de altfel), cîte un motto din Sf. Pavel sau profeții Avacum și Ezechiel, în fine cîte o frază care deconspiră tehnica muzicală folosită de compozitor.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 149 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

Să facem și noi un scurt comentariu legat de tehnica muzicală. Am spus „inventiuni de timp”; într-adevăr la Messiaen timpul muzical apare într-un mod nou și original; lucrarea nu se naște prin însușirea de sunete sau de bobițe muzicale de note, una după cealaltă: niște sunete care plutesc în eterul muzical. Iată de exemplu piesa a III-a, intitulată „64 de durate”: lungimea piesei este predeterminată; este vorba de 64 de sunete, ale căror durate parcurg valorile de la I la 64 de 32-imi; toate acestea sunt așezate într-o ordine simplă și clară, deconspirată de către compozitor. Avem de-a face deci cu un timp etanș, un timp în care fiecare particulă este ocupată, un fel de timp-spațiu populat cu evenimente muzicale și nu cu un eter muzical în care plutesc hai-hui particule sonore. Această abordare obiectuală a timpului a scăpat compozitorilor care înșiră boabe; în piesa lui Messiaen ochiul creatorului predestinează întregul timpul muzical și aceasta se aude, se simte. Muzica este compusă pe trei voci, trei etaje se poate mai bine spune; numai două dintre aceste voci se supun acestor reguli stricte: o voce citește cele 64 de durate în ordinea dată, cealaltă – în ordinea inversă. Vocea a treia, cum spune Messiaen „populează totul cu cîntece de păsări“.

Există o obsesie a ochilor în muzica aceasta a lui Messiaen. Învențiunea intitulată „Ochii în roate” mărturisește obsesia în mottoul scos din cartea profetului Iezechil: „Și obezile celor patru roate erau umplute cu ochi de jur-împrejur. Fiindcă Duhul vieții era în roate”. Viziunea muzicală a compozitorului este coplesitoare.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 150 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Tot de această obsesie a ochilor (aducându-ne aminte cumva și de pictorul Ion Țuculescu) este pătrunsă „Piesa în trio“, compusă în 1951 în fața unor ghetari din munții Franței: Messiaen și-a amintit aici de câteva cuvinte din Epistola către Romani a Sfântului Pavel: „de El, prin El, pentru El sunt toate lucrurile“. Cele trei voci sunt supuse unor înregistrări de orgă fascinante; vocile se încolăcesc și se întortochează pe întregul diapazon al orgii. Avem impresia ochilor lui Argus care privesc în toate direcțiile și cărora nu le scapă nimic. („Piesa în trio“, durează circa 8 minute.)

Muzica lui Messiaen adăpostește uneori mari contraste, comparabile poate cu acelea din muzica lui Bruckner. Mai mult decât opoziția dintre pianissimo și fortissimo avem aici contrastul dintre aglomerările de sunete, care survin ca niște avalanșe și sunete lungi, rarefiate, pierdute parcă la marginile audibilului. Ca un bun exemplu avem piesa intitulată „Mîinile abisului“ care invocă vorbele profetului Habacum pentru timpul pocăinței: „Abisul și-a zvîrlit țișătul! Străfundul și-s ridicat cele două mîini!“

Privirea Compozitorului este și ea izvor de contraste; uneori acesta scrutează parcă depărtările prin telescop, alteori folosește microscopul pentru a mări exagerat evenimentele. Păsărelele al căror cîntec naturistul Messiaen vrea să-l încremenească, par profilate pe cer; mierla neagră, privighetoarea, sturzul muzician și alte mici zburătoare sunt proiectate distinct pe un ecran invizibil.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 151 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

HENRI POUSSEUR MEDITÎND LA ROBERT SCHUMANN¹⁷

Născut în 1929 în Belgia, compozitorul Henri Pousseur s-a făcut remarcat în anii '50 împreună cu colegii săi de generație Stockhausen, Boulez, Nono, Berio în rîndurile primei avangarde postbelice. Îmi amintesc de „Scrierile lui Alban Berg“ alese, traduse în franceză și comentate de către Henri Pousseur, apărute la Editions du Rocher în 1956. Le-am cunoscut probabil în anii '60 și mi-a rămas în memorie polemica lui Berg cu Pfitzner, în jurul lui Schönberg; Pfitzner îl evoca pe Schumann ca model de inspirație candidă, ferită de știință; Berg face atunci o analiză a celebrei miniaturi pentru pian de Schumann „Träumerei“ („Visare“), arătînd complexitatea și subtilitatea armonică a acestei piese.

Ne întîlnim acum cu Pousseur în propria sa meditație la Schumann, din care a rezultat o carte: „Schumann, poetul“, 25 de momente din lectura ciclului „Dragoste de poet“ și o amplă compoziție muzicală „Dichterliebeseigentraum“ care în traducere ar fi, poate, „Visul-joc-al dragostei de poet“.

¹⁷Emisiune radio din ciclul „Atlas de muzică nouă“, 20 aprilie 1995.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 152 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

1

Pousseur s-a detașat de grupul radical al avangardei, urmîndu-și propriul său drum; preocupările sale legate de poezie și teatru puteau părea oarecum eterice în raport cu consistența sonoră a muzicii și problemele tehnice ale artei sunetelor; Pousseur n-a făcut însă niciodată literatură ca surogat al muzicii. El a rămas în domeniu. Companiul său de drum a fost de la început și a rămas pînă azi scriitorul francez Michel Butor care a înțeles de la început sensul demersului lui Pousseur. Cu Butor împreună a dat Pousseur în anii '60 acel „Votre Faust“ („Faust al D-voastră“), o variantă teatrală contemporană a legendei Doctorului Faust în care spectatorii colaborează activ în timpul spectacolului pentru a-l direcționa.

Pousseur va reveni la colaborarea cu Michel Butor; în 1990 ei au conceput împreună „Leçons d'enfer“, („Lecții de infern“), spectacol poetico-muzical în amintirea lui Arthur Rimbaud. Este reconstituit aici după o sută de ani, itinerariul întoarcerii în Franța a poetului bolnav, devenit invalid; el pleacă din Harare la 7.04.1891; la Aden el se îmbarcă pentru Marsilia unde i se va amputa un picior; moare șase luni mai târziu.

Butor a înțeles esența preocupărilor lui Pousseur: într-o perioadă în care totul părea să transforme muzica în țandări, Pousseur visa o reîntregire a ei; el căuta o „gramatică generalizantă“ ce va permite „circulație“ între muzici diferite. Era demersul contrar celui al serialismului care dorea să treacă toată istoria muzicii prin pîlnia îngustă



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 153 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

a propriei concepții. În anii '60 ideea lui Pousseur părea o erezie, o trădare a avangardei.

2

L-am cunoscut pe Henri Pousseur la cursurile de vară din 1967 de la Darmstadt. Numele meu nu îi era necunoscut; fusese membru al juriului Concursului „Reine Marie José“ la Geneva, care îmi acordase premiul pentru Concertul de violoncel no. I; mi-a spus că el a susținut lucrarea mea, în timp ce H.H. Stuckenschmidt votase pentru muzica schönbergiană a altui concurent. Pentru Stuckenschmidt muzica se încheie și culminează cu Schönberg; avangarda nu avea decât să se conformeze școlii vieneze. Era mentalitatea celor care cred în corpul, dar nu și în spiritul avangardei.

Puțin mai târziu, publicînd un studiu despre reabilitarea modurilor defective, i l-am trimis în omagiu lui Pousseur. Era convergent cu mentalitatea lui, căci evoluția nu poate însemna înțepenire sau complicare automată a materiei muzicale.

Pousseur s-a ocupat foarte devreme, în 1968, de problema armoniei, în aceeași ordine de idei a recuperării, a regîndirii valorilor muzicale clasice; eseul său „Apoteoza lui Rameau“ a apărut într-o revistă de filosofie și estetică; pentru avangardă a fost prea devreme (ea striga încă „moarte melodiei“, „moarte armoniei“ etc., etc.); pentru conservatori a fost de neînțeles demersul acestui avangardist. Pousseur nu



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 154 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

și-a pus problema întoarcerii la Rameau, ci aceea de a integra organic experiența trecutului în experiența prezentului; cu alte cuvinte: a urmărit lărgirea demersului contemporan.

Mai nimeni nu se gîndea atunci la polistilism; Pousseur însă viza o muzică aptă pentru integrarea organică a diferitelor stiluri; el se străduia să găsească structuri care să poată adăposti aceste stiluri diferite.

3

E de mirare cum mentalitatea revoluționară poate deveni sectară și reacționară, dar acest lucru s-a putut observa și în politică. Avangardistul revoluționar îl disprețuiește pe marginal, el se dorește situat pe magistrala istoriei muzicii și nu-i apreciază decît pe cei care i se par plasați pe magistrală, adică aproape de el. Pousseur s-a automarginalizat de bună voie, anticipînd un mers al gîndului muzical care a devenit actual abia peste 20 sau 30 de ani.

Accentuez ideea de organicitate a fuzionării stilurilor; nu un colaj eteroclit, ci cu adevărat *circulația* între muzici diferite este intenționată aici. În 1968 preocupările lui Pousseur țineau de postmodern.

4

Dacă lucrarea muzicală care stă în centrul acestei emisiuni („Dichterliebeseigentraum“) este recentă (ea a fost cîntată în primă audiție



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 155 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

în 1992 la Amsterdam), cartea „Schumann-poetul“, apărută la Paris în 1963, are la bază analizele, făcute de Henri Pousseur pentru studenții săi de compoziție de la Conservatorul din Liege, cu 20 de ani în urmă. Este aici dragostea de o viață întreagă pentru această lucrare de primăvară a romantismului german. În dedicații H. Pousseur evocă pe studenții săi (unul dintre ei a pierit între timp într-un accident), dar și pe Roland Barthes (interlocutorul său dispărut și el între timp).

Demersul analitic al lui Pousseur demarează în intimitatea materiei muzicale; el pornește de la microstructură, de la cadențele armonice elementare (descompuse în trei mici etape, penultima din ele fiind interogație pe dominantă), dar tratează totodată și concepția tonală a lui Schumann pe întinderea întregului ciclu; pe copertă este reprodusă spirala armonică reprezentând coerent logica surprinzătoare a desfășurărilor tonale din cele 16 piese care constituie ciclul lui Schumann.

Să nu uităm că marile cicluri ale lui Schumann (Carnavalul, Papillons, Kreisleriana, Dragoste de poet etc.) sunt înlănțuiri de fragmente; Schumann este marele maestru al discontinuității. Pousseur îl citează pe Barthes: „Omul care a înțeles cel mai bine și a practicat estetica fragmentului (înainte de Webern) a fost Schumann;... tot ce a produs el era finalmente *intercalat*; dar între ce și ce? Ce va să zică o suită pură de întreruperi?“ și mai departe tot de la R. Barthes citire: „fiecare piesă este autonomă și totuși ea e întotdeauna interstițiul vecinilor



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 156 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

sale“.

Pousseur își propune să se insinueze în fisurile dintre piese (sau dintre elementele lor); „să ne străduim să găsim sensul acestor tăceri, dar să ne păstrăm mintea destul de rece pentru a putea evalua articulațiile descriptibile“.

5

Urmează analizele pieselor muzicale punînd de fiecare dată minunatele poeme ale lui Heinrich Heine, impulsul inițial și suportul permanent al liedurilor lui Schumann. În carte se precizează: „plecînd de la experiența dureroasă a tînărului Heine, ale cărei ecouri poetice le concentrează cu o artă consumată, Schumann pune în scenă întreaga sa viață trecută și *viitoare*, într-un proces inițiativ și terapeutic care ne face să ne gîndim la alchimie sub aspectele ei spirituale. Astfel reușește el, anticipativ, să treacă dincolo de suferință, oferindu-ne talismanul cel mai prețios.“

6

În spirala tonalităților care sunt stațiunile acestui ciclu, Pousseur încearcă să găsească centrul. El întîrzie și insistă asupra cîntecului al *13-lea* (în mi bemol minor), craterul, gaura neagră a acestui periplu, culminația lui negativă, prăpastia:



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 157 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Am visat că zăceai în mormînt.
M-am trezit și o lacrimă
mi se prelingea încă pe obraz.
Am plîns în somn.
Am visat că tu mă părăseai.
M-am trezit și am plîns
Încă mult timp, amar.

7

Mai târziu însă, Pousseur se va ocupa pe larg de dezlegarea acestui ciclu, de ceea ce poate fi epilog, alinare, catarasis. El ne spune: „Este sigur că magia (a cărei soră mai „onorabilă“ alchimia a fost evocată mai sus) acționează aici și participă la terapeutica finală.

După ce a iertat ființa care l-a făcut să sufere, poetul se hotărăște să vorbească; el pare să se retragă în forul său interior pentru a contempla amintirea veșnică a scurtului extaz trecut, iar durerile cu care l-a plătit îmbibă muzica sa menită să ne delecteze, dulcea sa melancolie inefabilă. Poetul transfigurează suferința sa și transformă contempla-rea într-o carte, o carte de melodii, de muzică.

Pousseur va apela la puterea analitică a lui Marcel Proust și cităm împreună cu el un fragment din „Timpul regăsit“: „Eu spun că legea crudă a artei este că ființele mor și noi înșine murim epuizînd toate suferințele, nu pentru ca să crească iarba uitării, ci iarba vieții veșnice,



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 158 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

iarba operelor fertile, peste care generațiile viitoare vor veni vesele, fără să se sinchisească de cei ce dorm dedesubt, să-și ia propriul lor prînz pe iarbă“.

Și tot din Proust aceste cuvinte cam crude: „Ființele care au fost cele mai dragi pentru scriitor nu au făcut pînă la urmă altceva decît să pozeze pentru el ca la pictor“.

8

În ultimele cuvinte din Post-scriptumul la cartea „Schumann-poetul“, Pousseur spune cîteva cuvinte despre compoziția sa „Dichterliebeseigentraum“ (în traducerea lui Michel Butor titlul ar suna: „Iubirile poetului se transformă în vis“). Muzica pe care o ascultăm în această emisiune și care a fost cîntată în prima audiție la Amsterdam la 11 iunie 1993, încheie scufundarea timp de 20 de ani în acest univers tulburător. Sper că auditoriul a putut prețui cum se cuvine balansul permanent dintre muzica lui Robert Schumann și parafraza emoționantă a lui Henri Pousseur.

MUZICĂ DE GYÖRGY KURTÁG¹⁸

György Kurtág, compozitorul maghiar, născut în 1926 la Lugoj, a studiat mai întîi în România cu Max Eisikovits și Magda Kardoș; în

¹⁸Emisiune radio din ciclul „Atlas de muzică nouă“, 22 decembrie 1994.



[équivalences](#)

[Pagina de titlu](#)



[Pagina 159 din 338](#)

[Înapoi](#)

[Întregul ecran](#)

[Închide](#)

[leșire](#)

1964 s-a stabilit la Budapesta, unde a lucrat cu Șandor Veres, Ferenc Farkas, Pal Kadosa, Leo Weiner. Exterior vorbind, traiectoria vieții lui Kurtág este simplă: termină Academia de Muzică din Budapesta la secțiile de compoziție, pian și muzică de cameră. Are o bursă la Paris (în 1957-58), când studiază cu Messiaen, Milhaud și Marianne Stein. În continuare devine pianist-corepetitor la Filarmonica de Stat din Budapesta și după aceea profesor la Academia de Muzică „Franz Liszt“.

Compune mereu și se dezvoltă fără zărvă, dar începînd cu mijlocul anilor '70 renumele său internațional crește fără încetare. Lucrările sale pot fi găsite acum în viața de concert a marilor orașe. Anul trecut, fiind la New York, i-am auzit cvartetul de coarde „Officium breve“ în concertul cvartetului „Arditti“, împreună cu lucrări de Beethoven, Janáček și Reynolds. În toamna precedentă, în cadrul „Festivalului de toamnă“ de la Paris, am asistat la prima audiție a piesei Dublu concert opus 27 no 2, oferită de ansamblul „Intercontemporain“, avînd ca solist pe Zoltan Kocsis și Miklos Perenyi.

În România muzica sa este aproape total necunoscută publicului larg. La începutul lunii octombrie 1993 Uniunea Compozitorilor din România i-a acordat titlul de Membru de onoare; compozitorul a venit la București și s-a bucurat să revadă locuri pe care le-a cunoscut bine în tinerețe; a vorbit românește, spunînd că se simte (într-un fel) „ca acasă“. Nu am fost la București și nu l-am întîlnit cu acest prilej. Dar noi ne-am cunoscut în București în 1944 și am vorbit pe atunci multe



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 160 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

despre muzică; de atunci nu ne-am mai revăzut decât în 1966, când, în trecere prin Budapesta, am stat iarăși de vorbă vreo două ore.

Avem acum în față un compozitor cu o fizionomie muzicală încheată și atrăgătoare, cu propriul său cosmos, un artist cu profil inconfundabil. Trăsăturile sale evidente sunt complexitatea, finețea și adîncimea sufletească. Domeniul predilect al lui Kurtág este apropiat de muzica de cameră; ansamblurile mai mari pe care le folosește sunt diferențiate, mai degrabă orchestre de cameră; opus 27 no 2, „Dublul concert“, adună un număr mare de instrumentiști grupați în două ansambluri, fiecare dintre ele avînd corifeu pe unul dintre soliști.

Majoritatea lucrărilor lui Kurtág aparțin genului muzicii de cameră; ciclurile clasice: simfonia, sonata, cvartetul etc. lipsesc aproape total, mai bine zis ele sunt recreate sub alte titluri. Lui Kurtág îi plac ansamblurile insolite, amintind prin aceasta pe Webern și Stravinski. Unul din instrumentele sale preferate este țambalul; a folosit țambalul în ansambluri mici sau mari; acest instrument dă conotație populară și o culoare specială ansamblurilor instrumentale. Kurtág are o mare consecvență în limitările sale: pe unii din colaboratorii săi îi întîlnim deseori în primele sale audiții: Marta Fabian la țambal, soprana Adrienne Csengery, pianistul Zoltan Kocsis. Kurtág a compus cîteva lucrări pe versurile Rimmei Daloș.

Răsfoind titlurile lucrărilor sale ne dăm seama de orizontul său actual, de imaginația sa poetică și ponderea pe care aceasta o ocupă în creația muzicală; citez din titluri: „Samuel Beckett: What is word“,



[équivalences](#)

[Pagina de titlu](#)



[Pagina 161 din 338](#)

[Înapoi](#)

[Întregul ecran](#)

[Închide](#)

[Ieșire](#)

„Fragmente din József Attila“, „Fragmente din Kafka“, „Holderlin: An...“ ș.a.

Referințele muzicale sunt și ele foarte multe: transcrieri de la Ma-chaut la Bach, Omagiu lui Schumann, Omagiu lui Nono, Officium Breve in Memoriam Andreae Szervánszky.

Dar Kurtág nu face paradă de cunoștințe literare și muzicale; nu s-ar putea spune despre el că este un livresc; toate aceste izvoare sau referințe muzicale și literare sunt trăite și însușite, devin părți ale vieții și personalității compozitorului.

Despre muzica lui Kurtág se poate spune că este cultă, (în deplinul și înaltul înțeles al cuvântului; citatele sunt întotdeauna transfigurate, aluzive; clasicismul muzical este absorbit la nivelul esențelor.

Este foarte interesantă relația care se stabilește între formele mici prezente mereu în lucrările sale și macrostructura ciclului; există o armonioasă încordare între miniatură și linia mare. Între lucrările pe care le ascultăm în emisiunea de față două sunt de lungă durată, dar formate din miniaturi; „Scenele dintr-un roman“ pun în muzică 15 poeme de Rimma Daloș și *peste* cele 15 simțim și continuitatea romanului. În „Mesajele răposatei Domnișoare Trussova“ sunt reunite 21 de poeme ale aceleiași Rimma Daloș și lucrarea durează 27 minute. E necesară o măiestrie consumată pentru a reuși o asemenea încercare de reunire a miniaturilor într-un ciclu unitar.

La Kurtág punctul de plecare pentru oricare fragment este un moment muzical, o impresie vie, notația unei stări; fiecare moment își



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 162 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

are motivația și actualitatea sa. De aceea, poate, atât muzica sa cât și procesul de creație au un caracter discontinuu și fragmentar; fiecare fragment este o mică explozie lirică; atunci când lucrările sunt datate, se constată și distanța în timp între aceste izbucniri.

Ca miniaturist, el se apropie (prin forța sa de concentrare) de Webern: același caracter aforistic, aceeași putere de a încheia o stare în care fiecare moment ne apare plin de expresie; în fiecare din ele găsim un gest bine desenat, inconfundabil; lipsa de dogmatism a artistului, care nu aderă – tehnic vorbind – la nici un curent determinat, face ca aceste momente muzicale să-și caute profilul în ele însele. Procesul de creație prezintă prin toate acestea analogie cu lucrarea albinelor care adună nectarul fărîmă după fărîmă; însă ca și la albine, aceste picături se depun în faguri, bine structurați...

... Și într-adevăr, structura mare a pieselor sale este convingătoare; forma mare a pieselor este construită cu mijloace subtile; mijloace pur muzicale, dar și mijloace de contrast teatral, toate denotînd – iarăși – o cultură foarte largă, organic însoțită și trecută prin filtrul creator.

Putem trece acum la exemplificările muzicale; mai întîi la opus 17: „Mesajul răposatei Domnișoare Trussova“ pe versurile Rimmei Daloș. Lucrarea comandată de ansamblul Intercontemporain de la Paris a fost cîntată în primă audiție în 1981 de către Adrienne Csengery și ansamblul sus amintit sub bagheta lui Silvain Cambreling.

Versurile – în limba rusă – ale lui Rimmei Daloș sunt îndrăznețe, moderne, incandescente, și ele mărturisesc, în același timp, pondere,



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 163 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

un echilibru de cultură clasică; motto-ul de cea mai bună calitate, din Ahmatova, Goethe, Block, aruncă o lumină concludentă asupra acestor versuri care nu ocolesc o riscantă senzualitate subiectivă.

Din cele trei părți ale ciclului totalizînd 21 de momente vom asculta partea a doua, intitulată „Puțin erotism“, care cuprinde patru poeme: 1 – Febră; 2 – Două corpuri înlănțuite; 3 – De ce să nu urlu; 4 – Strigătura.

Prudentă, poeta invocă pe Anna Ahmatova: „Acest cîntec îl dau fără voie spre deriziune și injurii“, și pe Goethe: „Și dacă o lumină amăgitoare îi arată drumul, nu trebuie să o luați în serios“. Vocea Adriennei Csengery, cu volutele și salturile ei amețitoare ne conduce prin meandrele și hăurile stărilor poetei pe care compozitorul le-a luat cît se poate de în serios.

Dacă în „Mesajele răposatei domnișoarei Trussova“ am simțit și umbra lui Alban Berg, este pentru că structura însăși a orchestrei alese ne trimite spre păienjenișul unor stări tulburi, de intensă și otrăvită senzualitate.

În lucrarea pe care o vom asculta mai departe, „Scene dintr-un roman“, opus 19 (1981–82) se întîmplă o schimbare muzicală cu consecințe decisive: ansamblul se reduce la patru participanți: voce, țambal, vioară și contrabas. (Versurile aceleași Rimma Daloș, vocea aceleași Adrienne Csengery, violonistul Andras Keller și contrabasistul Ferec Csontoș). Consecințele ar putea fi descrise în termeni de artă plastică printr-o trecere de la pictură în ulei la gravură și desen; este ceea ce



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 164 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

s-a întâmplat și în creația lui Ravel (în cu totul alt context, de altfel), atunci când comparăm paginile sensuale și păstoase ale muzicii sale simfonice cu grafismul lucrărilor sale camerale (sonata pentru violină și pian, sonata pentru violină și violoncel), în care desenul capătă o mare acuitate.

La Kurtág, această reducere a formației conduce spre esențializare și ea pare a fi continuată în lucrări ulterioare; nu avem, din nefericire, înregistrarea „Fragmentelor din Kafka“ opus 24 (din 1985-86), o lucrare pentru voce și vioară care durează 70 de minute; sunt folosite fragmente din scrisori și din jurnalul lui Kafka; în această din urmă lucrare, capacitatea de esențializare pare a fi dusă la un vîrf.

„Scenele dintr-un roman“ alătură 15 cîntece. Ele sunt:

1. Vino (Vino, îți întind mîna! Cu căldura mea alung frigul tău. Prea mult am păstrat în colțurile sufletului bănuții inutili.)
2. De la prima întîlnire la despărțire (De la despărțire și pînă la așteptare, mi-am trăit viața de femeie).
3. Rugăciune (Iertați-mă, bunilor, slăbiciunea de femeie și faptul că am iubit cu sufletul năîng).
4. Îngăduie-mi să te ating, să mă topesc, să mă evapor.
5. Eroare (Întotdeauna am ales, întotdeauna m-am înșelat și mi s-a dat o dragoste obosită).
6. Vis (Văd mereu același vis: îți cer să te apropii, tu vii, eu te resping).
7. Rondo (Cu refrenul: „Am spus: nu-i voie, am zis: va trece, am



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 165 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

spus, am zis.)

8. Nud (Îmi acoper sufletul cu frunză de viță și fug din rai) (Este o piesă scurtă, 15 minute, numai pentru voce).

9. Vals la flașnetă (În orele de vîrf tramvaiul sufletului meu merge fără piedici). Valsul la flașnetă se dedică lui Schnittke.

10. Basm (Am vrut să-ți apar zeiță în aureolă stelară, dar a trebuit să-ți deschid ușa ca o cenușăreasă, cu mătura în mîna murdară).

11. Din nou (te aștept; cît de greu vine „poimîine!“)

12. Nesfîrșitul șir de dumineci-Perpetuum mobile (A trecut iar o duminică, va veni deci și următoarea).

13. Vizită (în straiile reci ale zăpezii mi-a venit dorul ca oaspete).

14. Poveste adevărată (Moare dragostea concepută în graba Primăverii; în grădina ta cresc ierburile uitării).

În fine:

15. Epilog (Bocet de plictis; De la prima întâlnire pînă despărțire, de la rămasul bun la noua așteptare, mi-am dus veacul meu de femeie).

Vom încheia cu scurtul „Recviem pentru un prieten“ opus 26. În fapt patru poeme pentru voce și pian compuse între 1982 și 1986 pe versurile aceleiași poete, cîntate de aceeași cîntăreață, avînd la pian pe Zoltan Kocsis.

1. O, Doamne, ce liniște e în jur

2. Română cruntă

3. Puterea mea

4. Adio, dragul meu.



Al patrulea poem este dedicat lui Hugo Wolf.

EDISON DENISOV¹⁹

Se va împlini în curînd un an de la moartea lui Edison Denisov; vor fi și cei 45 de ani de cînd ne-am cunoscut în căminul studentesc al „Conservatorului Ceaikovski“ din Moscova; locuiau în acel timp acolo Tiberiu Olah, Ludovic Bacs, basul bulgar Ghiaurov și mulți alții. Denisov venea din Siberia; făcuse studii de inginerie. Tatăl său, Vasili, îl numise Edison din respect pentru marele inventator. Simțind chemarea muzicii Edison Vasilievici Denisov nu a vrut să urmeze calea științelor tehnice. I-a scris lui Dimitri Șostakovici, i-a trimis partituri ale sale și – la sfatul acestuia – a dat examenul de admitere la Moscova. A absolvit facultățile de pian și de compoziție. A fost elevul la compoziție al lui Șebalin.

Cea mai veche amintire a contactului nostru constă din cele cîteva pagini pe care copiasse fugile în Re major și La major de Șostakovici; le obținuse chiar de la compozitor și acum mi le da mie să le cunosc și eu. Fugile acestea circulau la Moscova pe sub mînă în 1952; Șostakovici le compusese în urmă cu doi ani, dar autorul lor era în dizgrație; piesele nu puteau vedea lumina tiparului; însă Ghilels, Nikolaeva, Richter începeau să le cînte în concertele lor.

¹⁹Emisiune radio din ciclul „Atlas de muzică nouă“, 23 octombrie 1997.

équivalences

Pagina de titlu



Pagina 166 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 167 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Aveam în comun cu Denisov dragostea de muzică, aviditatea de a cunoaște și alți compozitori ai secolului XX. Gusturile noastre nu coincideau însă pe toată întinderea. Pentru mine de exemplu Brahms era un compozitor alături de Bach și Beethoven; Denisov spunea că Brahms nu i se pare un artist mai mare decât Glazunov. Schimbam mereu impresii despre muzică, ne întâlneam la concerte, ascultăm fiecare dintre noi muzica celuilalt.

După terminarea studiilor, ne-am revăzut mai rar, dar am păstrat obiceiul de a ne arăta unul celuilalt lucrările noi. Denisov a predat citirea de partituri și orchestrația la Conservatorul „Ceaikovski“. Între timp Prokofiev și Șostakovici muriseră; acum ei erau clasici intrați definitiv în repertoriul interpreților. Dar au putut fi cunoscuți Alban Berg, Schönberg, Webern. Denisov a studiat foarte serios muzica noii școli vieneze, despre care a scris și remarcabile eseuri. Angajarea lui pe calea muzicii de avangardă l-a discreditat în ochii Uniunii Compozitorilor din URSS; a trebuit să părăsească locul său din Conservator; Uniunea Compozitorilor l-a marginalizat, poate că l-a și exclus la un moment dat, nu-mi amintesc.

Omul acesta cu aparență firavă, venit din Siberia, s-a dovedit a fi însă de o tenacitate excepțională; rezistența sa morală i-a uimit pe neprietenii lui. An de an a dat noi lucrări în toate genurile:

Poemul vocal instrumental „Soarele incașilor“ a fost dirijată în anii '60 de către Maderna și Boulez. După aceea alte lucrări ale sale, tot mai multe, au început să pătrundă în Vest.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 168 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Ca și alți colegi din generația aceasta în anii aceia grei a scris muzică de film și a colaborat cu regizorii de teatru din Moscova; a compus muzica pentru spectacolele lui Liubimov la celebrul teatru din cartierul Taganka.

La Moscova Denisov a înființat un ansamblu de muzică nouă; cu trecerea anilor, în timpul „Perestroicii” Uniunea Compozitorilor a găzduit concertele ansamblului în adevărate stagiuni muzicale.

Denisov a avut legături privilegiate cu Franța și cu cultura franceză. A compus opera „Spuma zilelor” după „L’écume des jours”, romanul lui Boris Vian; opera a fost prezentată la Opera comique în Paris. Daniel Barenboim în 1986 i-a comandat o simfonie pentru Orchestra din Paris.

În anul 1994 Denisov a fost victima unui teribil accident de circulație: pe una din șoselele periferice ale Moscovei o limuzină luxoasă i-a răsturnat micul automobil din care Edik a fost scos într-o stare fără speranță; în săptămânile următoare nu și-a putut reveni și părea că va muri curînd. După o slujbă de maslu, după cum mi-a povestit muzicologul Holopov, Denisov a părut că începe să-și revină. Transportat cu avionul în Franța, într-unul din cele mai bune spitale, a primit îngrijiri excepționale (a suportat multe intervenții chirurgicale).

Și iată că acum, în septembrie 1996 ne revedem după 12 ani la Paris în micul său apartament de lângă Place d’Italie.

După vechiul obicei, ne-am arătat compozițiile noi, am schimbat opinii muzicale. Din secolul XX Denisov reținea acum cîțiva compo-



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 169 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

zitori: Debussy, Webern, Bartók. Apropiatii sufletului său: Mozart și Schubert.

Curioasă întâmplare: fiind pe patul de spital, a primit solicitarea unui dirijor din Stuttgart de a termina opera lui Schubert „Lazăr“ (Lazarus oder Die Feier der Auferstehung).

„Lazăr“ este o operă religioasă, cu subiectul scos din „Noul Testament“. S-au păstrat primele scene în partitură, pînă undeva, în interiorul unei scene, la un mijloc de frază pe un „și“ (în nemțește „und“). Denisov mi-a spus: „Schubert a trăit în adîncime drama omului bolnav, dar și-a oprit lucrarea pentru că nu credea în înviere“. Aș adăuga la părerea lui Edison că el însuși era un fel de Lazăr, scufundat în nefericire din cauza accidentului; însă în această împrejurare existențială el a descoperit Credința și a găsit în sine însuși puterea de a termina opera lui Schubert. Imobilizat în patul de care îl lega tot felul de perfuzii și alte instrumente medicale, cîteva luni el n-a făcut altceva decît să citească opera lui Schubert și multe lucrări ale acestuia. După aceea a continuat partitura de la acel „și“ la care o lăsase Franz Schubert; a continuat-o în mod fericit, în mod magistral, evitînd orice stilizare speculativă, orice tendință artificială de restaurare; a continuat opera – cum spunea el – „cu muzica mea proprie“; aceasta e muzica unui excelent compozitor, care cunoaște în adîncime muzica lui Schubert, dar a putut auzi și muzica lui Schumann, a lui Brahms, a lui Mahler. Nu este o muzică doctorală de muzeu; de aceea continuarea pare organică, vie, mișcătoare.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 170 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

*

Dacă încercăm să caracterizăm muzica lui Edison Denisov, va trebui să constatăm un fenomen interesant: în timp ce omul Denisov a fost sensibil și combativ în planul social, muzica sa este aceea a unui purist, îndepărtat de anecdotie; pentru el peripeziile nu prezintă interes muzical; un imaculat voal de lirism înfășoară corpul muzicii sale; pentru ca muzica să fie considerată bună, Denisov are nevoie de o lucrare bine constituită și – așa spune – închisă în consistența ei muzicală. Lirismul emană ca un abur la suprafața unui lac lucios și netulburat; este un fel de castitate muzicală în operele acestui artist. Detractorii lui au vorbit de răceală, de frigiditate; adevărul este că Denisov a avut o admirabilă evoluție artistică; el s-a încălzit treptat, oficiind cu stăruință și credință, în integritate mistică la altarul sacru al muzicii.

Ultimele noastre întâlniri mi-au lăsat impresia unei intransigențe artistice totale. Omul acesta atât de calm în manifestările sale imediate, se delimita în mod categoric prin opiniile sale; m-am întrebat dacă trebuie să-l invidiez pentru aceasta. Și totuși, în practica sa compo-nistică el a ținut seamă de împrejurări, de cei pentru care compunea cutare și cutare piesă. Aceasta se vede și în lucrările scrise în ultimul deceniu de viață. Discul compact cu lucrări corale de Edison Denisov, apărut anul trecut, ne slujește ca exemplu. Cele trei lucrări sunt semnificative pentru drumul artistic al compozitorului.

Imnul liturgic „Lumină lină“ pornește din tradiția muzicii corale ortodoxe rusești; scriitura lui Denisov, vlăstar târziu al acestei practici,



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 171 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

o îmbogățește cu experiența unui om care a cunoscut și arta unor Palestrina și Debussy; o deplină liniște interioară nimbează această simfonie corală.

Cu muzica următoare intrăm în lumea tragediei antice: „Medeea“ lui Euripide în adaptarea lui Iosif Brodski. Aceste fragmente muzicale pentru cor și instrumente au fost compuse în ianuarie 1995 la cererea lui Iuri Liubimov pentru Teatrul din Taganka. Au fost cîntate în primă audiție în spectacolul de la Atena în mai 1995 și – mai târziu – la Moscova. Pe disc ele sunt înregistrate de către „Noul Cor“ din Moscova și instrumentiști ai Ansamblului de Muzică Contemporană; cel care cîntă soloul de flaut este Dimitri Denisov, fiul compozitorului.

Ceea ce distinge muzica aceasta este suavitatea ei severă; nimic expresionist în ea, deși cuvintele ar lăsa destul loc, ar invita chiar la exprimarea ororii.

Să încheiem cu scurte fragmente din „Legendele apelor Subterane“ pe poemele lui Yves Bergeret, caracteristice pentru predilecțiile literare francofile ale lui Denisov. Ele au fost compuse în 1988-1989 pentru „Grupul vocal francez“ de la Paris. Aici scriitura polifonică, structurile armonice devin mai rafinate; resursele de sensibilitate, cultură, tehnică muzicală ale lui Denisov îi permit conceperea unor mici capodopere: „Linie“, „Cerul“, „Norii“, „Tăcere“.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 172 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

MUZICA LUI ALFRED SCHNITTKE²⁰

Vorbind despre Alfred Schnittke apelez la multe amintiri personale, căci am fost colegi la Conservatorul „Ceaikovski“ din Moscova. Așanumiții „Moderniști“ nu erau mulți în acest conservator în anii '50, astfel că se cunoșteau bine între ei; Tiberiu Olah, Andrei Volkonski, cu care am putut vorbi în franceză (eu necunoscînd limba rusă pe atunci) au fost primii colegi-prieteni. Apoi – Sidelnikov, Ledeniov, Denisov, Rojdestvenski, Scedrin, Gubaidulina, iar ceva mai tîrziu, mai tinerii Schnittke și Karamanov.

Schnittke s-a născut în 1934 ca fiu al unui refugiat german în Uniunea Sovietică și al unei mame germane din regiunea fluviului Volga. Părinții lucrează un timp la Viena, unde micul Alfred începe să studieze pianul. După reîntoarcerea la Moscova studiază la Conservatorul din Moscova între 1953–1958; după aspirantură devine pedagog la același conservator; din cauza dificultăților crescînde pricinuite de orientarea sa estetică și de unele gesturi prodisidente, Schnittke părăsește Conservatorul și – cum spune el – nu a regretat niciodată. O mare putere de muncă, o mare aviditate de a cunoaște și a experimenta, îl fac să dea de la început o producție abundentă și variată, în toate genurile: muzică de cameră și simfonică, un oratoriu închinat tragediei de la Hiroshima. Părăsind activitatea pedagogică, a compus – pentru a avea din ce trăi – foarte multă muzică de film; dar a făcut-o mereu

²⁰Emisiune radio din ciclul „Atlas de muzică nouă“, 12 mai 1994.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 173 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

cu pasiune, găsim un interes artistic în tot ce făcea; a compus astfel, cu siguranță, mai mult de 50 de partituri pentru film. A colaborat cu celebrul teatru de la Taganka al lui Liubimov și Vîsoțki; aceștia făceau o artă rău văzută de oficialitate, mereu hăituită de cenzură, dar care totuși în epoca de stagnare a lui Brejnev putea exista și se putea dezvolta. În timpul acela lucrurile stăteau cam astfel: cei persecutați în Uniunea Compozitorilor găseau un debușeu în teatre și film; iar dacă doreai să ai acces la un mare medic persecutat de către Academia de Medicină, Uniunea Compozitorilor te putea ajuta! Astfel Schnittke, Denisov, Gubaidulina au putut destul de bine supraviețui în acel timp; acolo unde îi bara Uniunea Compozitorilor îi ajuta din când în când, de exemplu, Ministerul de Externe. Dar viața lor artistică era mereu stresată. Simfonia I a lui Schnittke urma să fie dirijată de Rojdestvenski în orașul Kazan; brațul lung al Uniunii Compozitorilor a ajuns destul de ușor în acel oraș și a putut amîna executarea simfoniei cu mulți ani buni. Dar Rojdestvenski face la sfîrșitul anilor '60 o frumoasă carieră în Occident și atunci el îl ajută pe Schnittke comandîndu-i Simfonia a II-a, o Simfonia-Recviem cu coruri și orchestra mare pe care o va cînta la Londra ca șef al orchestrei BBC. Mai tîrziu îi va comanda și un mare oratoriu „Povestea Doctorului Faust” pentru a-l dirija la Viena cu Wiener Symphoniker. Toate aceste lucrări s-au putut cînta și la Moscova, chiar dacă Simfonia a II-a are caracter și text religios. Execuția nu era anunțată, dar ea avea loc într-o sală arhiplină.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 174 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

În 1969 i se cântă la festivalul de la Donaueschingen piesa „Pianissimo“, în același concert în care se dă și „Clepsidra I“ a mea; Schnittke nu a avut permisiunea de a veni la concert; i-am povestit cum s-a petrecut, eu, care am putut asista. Mai târziu lucrurile s-au schimbat tot mai mult căci el a putut pleca tot mai mult oriunde, pe când eu nu am putut răspunde nici invitației de a-mi dirija în 1988 o lucrare la Moscova.

Apropiat de marii soliști ruși, Schnittke a compus multă muzică pentru ei. Ghidon Kremer care era în mare expansiune în vestul Europei i-a cerut să-i compună o cadență la Concertul de vioară de Beethoven; Schnittke compune atunci o cadență care este un colaj din marile concerte pentru vioară ale trecutului: (dacă nu mă înșel) Mozart, Beethoven, Brahms, Berg, Bartók, Șostakovici; cadența provoacă scandal cu prilejul executării concertului cu London Symphony Orchestra; dar tenacele Kremer nu renunță la cadență: doi ani mai târziu orchestra din Londra își cere scuze, critica muzicală o omologhează și varianta Kremer – Schnittke este trasă pe disc. În treacăt fie spus, Gh. Rojdestvenski a dirijat de câteva ori cu mare succes la București, dar după ce i se refuză programe în care voia să cânte muzică nouă românească, nu a mai revenit. Kremer a dat un singur recital la București în sala mică a Palatului; după ce Costache Popa, impresarul cu fină olfacție culturală și muzicală nu a mai fost la Filarmonică, artiști mari din răsărit nu prea au mai dat pe la București.

În fine, un neplăcut scandal muzical în care au fost implicați Liu-



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 175 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

bimov, Rojdestvenski și Schnittke, i-au creat pe moment mari dificultăți compozitorului; Liubimov urma să monteze „Dama de pică” de Ceaikovski la Opera din Paris; dirijor era Rojdestvenski; autorului spectacolului i s-a părut că sunt necesare unele scurtări pentru a ține seamă de nerăbdarea spectacolului parizian; în particular, a vrut să sară peste scena cu muzică pastorală și să scurteze alte scene, înlocuindu-le, cum mi-a relatat Schnittke, cu niște „digest-uri” efectuate de el. Un alt dirijor sovietic, care dirija în acea vreme baletul Operei de la Paris i-a „turnat”, iscînd un mare scandal care, pornit de la oficialități, s-a revărsat copios în presă; din toată echipa cel mai mult a avut de suferit Schnittke, citez „compozitorușul care își permite să scurteze și să înlocuiască muzica lui Ceaikovski”. Spectacolul nu a mai avut loc. Teatrele de operă din Paris și „Scala” din Milano au rupt pentru un timp relațiile cu Teatrul Mare de la Moscova. Schnittke mi-a povestit mai târziu că efectul scandalului a fost finalmente favorabil lui: multă lume i-a arătat simpatie și solidaritate. Dar toate aceste peripeții, evenimente, șicane, l-au solicitat, l-au consumat, i-au ros sănătatea.

După atîtea relatări factice, anecdotice, să vorbim puțin și despre muzica propriu-zisă a compozitorului Alfred Schnittke.

Este foarte greu să vorbești în puține cuvinte despre o creație atît de întinsă și de variată. Și totuși: înainte de toate, înaltul ei nivel profesional și muzicalitatea ei, calitățile de fantezie, de mobilitate psihologică, de atractivitate.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 176 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

Schnittke a studiat în adâncime tehnici ale avangardei contemporane, a încercat multe dintre ele, întotdeauna serios și nu „după ureche”; în toate experiențele rezultatele au fost artistice, muzicale, iar autorul s-a arătat dezinvolt și lipsit de servilism. Din toate, autorul a păstrat probabil o insatisfacție care l-a făcut să se apropie de propria sa muzică. Față de toate aceste curente a avut o atitudine critică lipsită de dogmatism sau de complexe provinciale. În toate se simte și un orizont cultural larg care depășește profesionalismul îngust; orizontul cultural, nu însă un caracter livresc.

Voi exemplifica cu piesa „Dialog” din perioada sa modernistă. Compozitorul mi-a dăruit partitura la 23. 08.77. O am în față, de aceea știu și data exactă; din cuvintele pe care le-a scris ca dedicație rezultă că tocmai ascultasem împreună opera „Iona”. Lucrarea „Dialog” – pentru violoncel solo și ansamblu format din flaut, oboi, clarinet, corn, trompetă, pian și percuție – datează din 1965. Am dirijat piesa la București în 1979 în unul din concertele pe care le intitulam „muzici paralele” și am avut plăcerea să o am ca solistă pe violoncelista Natalia Gutman, prietenă și colaboratoare a lui Schnittke. S-a păstrat, din fericire, o înregistrare pe care vă propun să o ascultăm acum.

*

L-am văzut ultima oară pe Alfred Schnittke în 1984 cu prilejul Festivalului Internațional de muzică contemporană de la Moscova. Nimeni



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 177 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

nu e profet în țara lui; Schnittke era programat cu o scurtă dar foarte bună piesă pentru ansamblu mic. Mi-a spus însă că lucrează foarte mult: „Acum – zicea el – am de lucru pentru câțiva ani de aici înainte; toată problema este să fiu eu mulțumit de ceea ce fac.“ Apoi, în casa unui muzician²¹ în care am nimerit împreună, vorbindu-se despre sănătate, Schnittke a spus: „ei da, am hipertensiune arterială; uneori ajung cu maxima la 24“.

Am aflat mult mai târziu că în 1984, aflându-se la un Festival muzical în Caucaz, a suferit un atac cerebral și a intrat în comă, stare în care a rămas timp de o lună; s-a trezit, și-a regăsit conștiința, dar nu și funcționarea mâinii drepte. I-a trebuit mult timp pentru a învăța să-și scrie partiturile cu mâna stângă: a continuat să lucreze neabătut.

În 1988 sau 1989 l-am revăzut într-un lung interviu pe micul ecran; omul era foarte schimbat, dar la fel de activ și responsabil; la întrebarea dacă este religios a răspuns că este catolic (religia mamei sale), dar are un duhovnic ortodox. În 1989 am văzut la televizor retransmisia unui concert din orașul Kazan; Ghidon Kremer cânta un frumos concert pentru violină și orchestră de Schnittke; compozitorul era în sală și urmărea muzica mișcând abia perceptibil buzele; era un festival „Schnittke“ în care, timp de șapte zile, s-a cântat numai muzica acestui compozitor. Încă din 1984 mi s-a spus că la concertele cu

²¹Eram invitați la prînz de Ivan Monighetti, unde a fost și K. Penderečki cu soția. Monighetti a cântat în Festival concertul pentru violoncel și orchestră al lui Penderečki cu care a devenit prieten.



[équivalences](#)

[Pagina de titlu](#)



[Pagina 178 din 338](#)

[Înapoi](#)

[Întregul ecran](#)

[Închide](#)

[leșire](#)

muzică de Schnittke publicul vine – citez – „ca la acelea cu muzică de Ceaikovski“. Schnittke nu a avut niciodată prejudecata „muzicii rezervate“; a dorit să acceadă la public și a reușit pe deplin.

Dintre tehnicile contemporane, în mod explicabil, Schnittke s-a simțit atras în mod deosebit de colaj; practicarea în muzicile de film a atîtor feluri de muzică (de epocă, folclorice, de jazz etc.) i-au înlesnit o tehnică dezinvoltă de trecere de la un stil la altul. În lucrările sale simfonice însă, colajul este întotdeauna supus unui scop și unei viziuni care depășește simpla plăcere a divertismentului; perspectiva tragică sau numai melancolia trecutului absorb colajul într-un context superior. Colajul capătă astfel înțelesul unui caleidoscop, al unui spectacol al vieții; prin ferestrele deschise ale sufletului pătrund toate ecourile lumii cu sau fără voia lui Schnittke; ne gîndim la realismul surprinzător al lui Ch. Ives.

În fața acestei evidențe, Alfred Schnittke a vorbit la sfîrșitul anilor '70 de *polistilism*; nevoind să fie gardian al purității stilistice, a admis coexistența unor stiluri diferite – după mine un simptom al postmodernismului. Trebuie făcute unele precizări: prin „mai multe stiluri“, prin polistilism nu se înțelege doar citarea de opere sau maniere muzicale; noțiunea se aplică la scriituri și stiluri diferite. În realitate, vechea chestiune a stilului este pusă la un nivel superior; stilul este omul și nu maniera; maniera se poate imita, dar stilul ba; cînd vorbim despre polistilism, ne referim tot la un stil, dar un stil cu puterea de a absorbi organic maniere diferite.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 179 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Îmi amintesc că la începutul anilor '80, vorbind la Uniunea Compozitorilor despre polistilism, am fost eu însumi întâmpinat cu surprindere; între timp, mentalitatea curentă a evoluat, deși nu prea mult; însă uităm că marii compozitori foarte personali au fost și ei în mod firesc „polistiliști”: Bach a absorbit atâtea stiluri, Brahms a apărut contemporanilor ca un cocktail de Schubert, Mendelssohn – Bartholdy, Schumann; personalitatea lor s-a degajat treptat în conștiința publicului; s-a putut observa în ultimele decenii felul cum s-a degajat personalitatea lui Mahler, un compozitor ce părea atît de eclectic pînă nu de mult. Este mai greu să distingi o personalitate la o confluență de stiluri, decît una care se uită mereu în oglindă pentru a-și păstra puritatea; autoogîndirea permanentă uită de restul lumii, pe cînd artistul care – vorba lui Enescu – „are ceva de spus”, ajunge poate mai greu sau mai tîrziu, dar ajunge mai bine la o autodefinire stilistică plenară.

La Schnittke există un aspect stilistic care poate provoca oroarea moderniştilor academici: un anumit neoclasicism. Dar eticheta de „neoclasicism” a devenit încă din timpul serialismului un șablon penibil; căci, de la piesele neoclasiche de salon, miniaturale și cochete poststravinskiene la muzica lui Enescu, Honegger, Șostakovici – ca să luăm doar cîteva exemple majore – este o diferență pe care numai miopia necritică o poate ignora.

Aspectele neoclasiche ale lui Schnittke – pe lîngă calitățile superioare de meșteșug, asupra cărora putem trece – se află întotdeauna într-un context care depășește așa-numitul stil neoclasic; ele sunt sub-



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 180 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

ordonate unei dramaturgii, unei viziuni globale; istoria muzicii (și nu numai preclasicismul) constituie o materie vie din care se hrănește muzica lui Schnittke.

Vom exemplifica observațiile de mai sus prin „Concerto grosso no. 2”; cele trei concerti grossi ale lui Schnittke sunt doar o parte din multiplele lui concerte pentru soliști și orchestră. Lucrarea a fost comandată de Orchestra Filarmonică din Berlin pentru soliștii Oleg Kagan și Natalia Gutman, cei doi colaboratori permanenți ai lui Schnittke.

Denumirea de „Concerto grosso” este parcă predestinată neoclasicismului; ar fi totuși greșit să o considerăm neoclasică. Cele patru părți sunt destinate a fi cântate fără întrerupere, căci deși clar articulate, sunt subordonate unei dramaturgii unitare; în privința aceasta concertul amintește (de exemplu) mai mult de cele patru părți ale concertului pentru vioară de Alban Berg decât de un concerto grosso de Händel.

Părțile I și a III-a au într-adevăr aspecte neobaroce, dar împreună cu muzica lirică și în vecinătatea unor muzici de colaj care invadează piesa, rezultanta este ceva care nu se poate numi neoclasicism. Rezultanta aceasta este adînca melancolie; sentimentul de relaxare depresivă este admirabil exprimat în ultima parte a lucrării.

Autorul a revenit asupra lucrării, cântate în prima audiere în 1982 la Berlin, și versiunea definitivă a fost înregistrată în 1989 cu Ghenadi Rojdestvenski ca dirijor, Oleg Kagan – violină și Natalia Gutman-violoncel.



În prezent A. Schnittke e stabilit la Hamburg, predă compoziția muzicală la Academia de Muzică din acel oraș. Este membru al Academiei de Arte din Berlin, Stockholm, München. Lucrările sale sunt adesea cîntate în stagiunile simfonice din New York, Viena, Moscova, Londra și alte mari orașe. O muzică ce intră în viața muzicală fără a trece neapărat prin poarta festivalurilor.

équivalences

Pagina de titlu



Pagina 181 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 182 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 183 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

GÎNDURI DESPRE MUZICA CONTEMPORANĂ



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 184 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 185 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

ORDINEA ÎN TURNUL BABEL²²

Privită numai din afară, muzica secolului XX (așa cum fac inamicii ei) poate părea un nou Babilon. Privită numai din dinăuntru (cum o fac unii fanatici) – deasemeni!

Coexistențele cele mai stranii și fanteziste, contradiscuțiile cele mai ascuțite, par să dinamiteze ansamblul, lipsindu-l de unitate, răpindu-i orice orizont, ducându-l pînă la nonsens.

Rezultatele, pentru cei ce încearcă totuși a vedea un ansamblu sunt și ele contradictorii: blamare sau laudă necondiționată sau dezo-rientare.

²²Emisiune radio, 2 iulie 1968.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 186 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

*

Atunci cînd Bach, sau mai tîrziu Richard Wagner făceau ocolul Germaniei, puteau spune că au cunoscut aproape întreaga cultură muzicală. Alte cîteva țări europene completau universul muzicii culte: Italia, Țările de Jos, Anglia, Franța, încă vreo cîteva teritorii; apoi barbarii sau natura virgină; tot restul era nemuzică în existență netulburată și netulburătoare pentru muzică.

După secole mai tîrziu, azi, cînd după unii muzica a devenit o barbare, de fapt nu mai există teritorii barbare pentru arta muzicii. Toate acestea solicită porțile muzicii, bat furios la ferestrele ei și muzicianul contemporan nu le poate nesocoti, nu poate să fie netulburat de ele. S-ar putea spune, înainte de a vorbi mai pe larg, că forțele centrifuge și centripete în muzică au luat o amploare nemaîntîlnită. Consumată în interiorul ei tradițional, diluată prin extinderea și realizările ei, muzica irumpe spre exterior, aspiră spre nemuzică; înfometat și vital, tot ceea ce e sonor și exterior muzicii, fie că aceasta se numește Africa, diletantism sau știință, bate la porțile muzicii. Această uriașă dublă mișcare se numește muzică contemporană.

...Cînd începe muzica modernă?

Celor ce întrebau cînd a început pictura modernă, li s-au dat – în diferite momente – răspunsuri diferite. Înainte de întîiul război mondial pictura modernă începea o dată cu impresionistii; mai tîrziu, ea



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 187 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

„începu“ cu Cézanne; în preajma celui de al doilea război mondial, sau imediat după aceea, colecția Skira oferea ca început pe „fauviști“: Picasso sau Matisse, de exemplu. După al doilea război mondial se trasea un nou început: arta nonfigurativă, sau Kandinski, Mondrian și alții. Toate celelalte începuturi anterioare se clasicizaseră între timp.

Același lucru s-a întâmplat și în muzică. Chiar atunci când Saint-Saëns constata moartea muzicii prin Debussy, cei ce aveau ochii ațintiți spre viitor susțineau că o muzică nouă începe o dată cu acest compozitor. Întîia afirmație (a lui Saint-Saëns) ni se pare azi evident greșită, dar și a doua afirmație este depășită azi: Debussy este un clasic.

De altfel, începutul muzicii noi își avea cel puțin două precedente înainte de Debussy. Unul a fost chiar Wagner. „Tristan și Isolda“ a putut fi considerat pe bună dreptate dispariția unei lumi tonale vechi și începutul unei muzici noi.

Dar nu numai „Tristan“ ci și acel imens Preludiu la „Aurul Rinului“ în care un neobișnuit pe atunci simț al timpului în nemișcare se făcea auzit prin staticul mi-bemol major, fără alte funcțiuni armonice, timp de minute întregi; nu era acest mi-bemol major fără dominantă, subdominantă, sau alte trepte determinante, o indiferență față de tonalitate, o uitare a tonalității, așa cum nici un alt compozitor clasic nu și-ar fi putut imagina odată?

Un alt precedent a fost creația compozitorilor școlilor naționale. Și dacă, în general, acești compozitori au căutat să împace, să interseceze mentalitatea lor nouă cu aceea clasică, atunci cel mai radical



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 188 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

și cel mai genial dintre ei – Mussorgski – nu a fost și el un începător de muzică nouă, un abolitor al muzicii vechi? Nu a căutat oare marele său prieten Korsakov să-l concilieze cu muzica veche, îndreptându-i ceea ce părea atît de „anti-clasic“, anti-tradițional? Adevărul e, că Mussorgski inaugura o altă tradiție, nouă, populară, nemaîntîlnită și neîncăpînd în clasicismul anterior.

Azi Wagner și Mussorgski sunt de mult clasici; chiar pentru Debussy, ei erau clasici, clasicii vremii lui. Dragostea pentru Mussorgski, dragostea amestecată cu ură față de Wagner, au constituit punctul de reazim în creația lui Debussy – acesta este azi un fapt bine cunoscut – la rîndul său, clasic, devenit istorie a muzicii.

Atunci cînd parcurgem un lanț de munți piscul imediat următor celui din fața noastră pare să fie cel mai mare, caută să înghită pe ceilalți; atunci cînd trecem de el, observăm că se eșalonează în rînd cu ceilalți. La fel, de multe ori, un nou fenomen muzical ne face să vedem ceea ce este în el insolit, nemaîntîlnit; tradiționalul din el trece pentru moment în umbră. Istoria însă, echilibrează; deceniile aduc cu sine o viziune unitară. De aceea, tradiționalul care a existat în Wagner, Mussorgski, Debussy, a fost văzut ulterior; iar ceea ce era netradițional dar genial a devenit tradiție după aceea, mai bine zis a creat tradiție.

Istoria este capricioasă. După moartea lui Debussy a urmat eclipsa lui; însă după eclipsă (perioada „celor 6“ francezi) – a urmat o renaștere: Varèse, Messiaen, Jolivet, Boulez continuă tradiția inaugurată de Debussy.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 189 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Alți compozitori fecundează istoria peste secole. Un geniu oceanic – ca J. S. Bach – care încheia o perioadă, și-a reînceput viața nouă, a devenit fecund abia la un secol după moartea lui.

Alți artiști de geniu rămân singuri secole întregi: Bosch, Breugel, Vermeer, El Greco revin după sute de ani, rămân singulare podoabe ale muzeelor, promițând veșnice începuturi de drum.

În muzică Gesualdo da Venosa este un asemenea artist. Această liberă circulație a sămânței în istoria artei rămîne una din laturile cele mai frumoase ale evoluției spiritului uman.

*

Și acum, întorcîndu-ne la începutul muzicii moderne, va trebui să spunem că această muzică a mai început de cîteva ori și după Debussy.

Scandalul premierei lui Stravinski „Sacre du Printemps“ (1913) la Paris a fost considerat începutul unei ere noi în muzică.

Dar, foarte repede, această piesă huiduită de unii, adorată de alții, deveni o piesă clasică – iar mai tîrziu o piesă de repertoriu obligatoriu pentru orchestrele simfonice moderne.

„Sacre“ a putut fi comparat cu o izbucnire a fauvismului în muzică. Stravinski însuși părăsi direcția și se blază în neoclasicism, rămînînd însă în continuare pentru multă lume legislatorul muzicii noi.

Iată însă, că imediat după război fură descoperiți „Vienezii noi“: Schönberg și elevii săi Berg și Webern. Toți împreună și fiecare dintre



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 190 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

ei au constituit începutul unor direcții noi în arta muzicală modernă. Chiar și Stravinski se supuse lui Webern.

După Webern, un nou început a fost serialismul, moment cristalizat prin 1956 la Darmstadt și ai cărui primi și cei mai importanți reprezentanți au fost Boulez, Nono și Stockhausen.

Ne oprim aici, pentru că istoria a continuat.

*

Trebuie înțeles că fiecare din aceste momente muzicale, (inegale poate în valoare), – fiecare eveniment ce a însemnat o moarte și o naștere totodată, a împins mai departe muzica spre degringoladă, spre Babilonie?

În orice caz, viața muzicală contemporană își are pe lângă admiratorii ei, detractorii convinși și uneori îndrituiți.

Printre aceștia din urmă am vrea să distingem trei categorii.

1. O seamă dintre ei neagă în bloc fenomenul contemporan. Pentru ei muzica se termină, moare într-un anumit moment: fie cu Debussy, fie cu Stravinski, fie cu Schönberg, fie cu altul. După ei începe prăpastia, nemuzica. Acești detractori opresc istoria și ceea ce urmează se numește calamitate.

2. Alții neagă diferitele personalități sau curente contemporane de pe poziția unui anumit curent sau unei anumite idei contemporane. Afirmarea unui artist cere uneori negarea (bineînțeles principială, nu și dușmănoasă sau administrativă) a altuia; am spune că acestea sunt



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 191 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

negări constructive, de lucru. Debussy s-a ridicat în contra lui Wagner. Școala lui Schönberg l-a antipatizat pe Stravinski. Pe vremuri, în școala rusă, „grupul celor 5“ era inamic al direcției ceaikovskiene.

E adevărat că negarea unor școli de către prozeleții altora este mai puțin valoroasă decât sentimentele constructiv – distructive ale măștrilor înșiși. De asemeni – mai puțin simpatică.

3. În fine, mai există o categorie de negatori. Aceștia neagă fiecare curent nou; însă la apariția următorului, par a uita antipatia față de momentul anterior, aderă la precedentul, îl primesc, îl recunosc, îl laudă, se aliază cu el pentru a huidui momentul nou.

Mulți dintre acești critici negatori seamănă și cu lătrătorii ce petrec carnavalurile; ei dezaprobă, dar caravana trece și apoi iau mereu în primire alte caravane.

*

Și atunci? Credem că muzica secolului XX trebuie privită ca un fenomen complex, ca un proces în dezvoltare. Trebuie cunoscută în cauzele, mobilurile, efectele ei valoroase sau negative. Acesta este un capitol al evoluției spiritului uman.

Prejudecățile trebuie lăsate de o parte; privirea lucidă, intuiția artistică, deschiderea largă, analiza critică – sunt cei mai buni însoțitori ai celui ce vrea să cunoască fenomenul și dinăuntru și dinafară, pentru a avea cu adevărat o viziune largă și dreaptă.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 192 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

MAGISTRALI ȘI MARGINALI²³

În numărătoarea inversă către anul 2000, Atlasul nostru de muzică nouă își va fixa atenția tot mai mult și asupra unor aspecte (să le spunem) *paradigmatice* ale muzicii noi, cu alte cuvinte, asupra unor generalități valabile pretutindeni.

Magistrali și marginali, iată o dihotomie care și-a făcut loc tot mai mult în muzica de după al doilea război mondial: Magistrali, adică cei ce merg pe șoseaua centrală, pe magistrala istoriei muzicii și Marginali, adică toți ceilalți, care sunt la marginea, la periferia istoriei.

Înțelegerea istoriei ca un teritoriu cu centru, cu capitală, cu drum central unic, amintește izbitor de acel marxism voluntarist care a devenit din nefericire acel real; el prescria un drum unic istoriei și se punea pe sine în centrul acesteia; prelua partea moartă a filosofiei hegeliene, aceea care a putut vedea în monarhia prusacă încununarea și sfârșitul istoriei ei.

Generația tânără a anilor '50 a fixat cu de la sine putere o magistrală a istoriei. În enciclopedia Fasquelle apărută atunci la Paris, existau cinci magistrali: Schönberg, Berg, Webern, Stravinski și Bartók. Prin punerea acestora pe un postament se repara o nedreptate; ei fuseseră subapreciați în epoca antebelică; dar de la repararea unei nedreptăți și pînă la decretarea drumului unic e o distanță mare; această distanță a fost parcursă în primele cinci minute ale micului „big bang“

²³Emisiune la Radio, 11 iunie 1998.



[équivalences](#)

[Pagina de titlu](#)



[Pagina 193 din 338](#)

[Înapoi](#)

[Întregul ecran](#)

[Închide](#)

[leșire](#)

de după al doilea război mondial.

În secolul XIX și XX au mai existat oameni care au vorbit despre muzica viitorului; Wagner și Skriabin au fost printre cei mai notabili; dar nici unul dintre ei nu a pretins vreodată că acesta este *unicul* drum.

Avangarda imediat postbelică a operat „revoluționar“ în sensul rău al cuvîntului: curînd Schönberg a devenit „mort“, iar Stravinski așijderea; din Bartók au fost „triate“ Sonata pentru două pianе și muzica pentru coarde și percuție, „Concertul pentru orchestră“ (o capodoperă) fiind considerat „slab și în regres“.

Dar revoluția nu s-a oprit aici: s-a constatat că *melodia* ca mijloc de expresie e și ea moartă; a dispărut și „motivul muzical“; armonia a fost înlocuită cu „structura“; modurile, scările muzicale, ar fi din timpul lui Pazvante!

Un proletcultism invers, de zile mari! Prin îngusta porțiță rămasă deschisă au primit „bilet de intrare“ doar cîțiva, bătrînul Varèse laminat pentru a se putea strecura prin porțiță cu „Integrale“, dirijate de P. Boulez, de exemplu.

Dintre cei noi, proeminenți au fost Boulez, Stockhausen și Nono. Piesa lui Boulez „Ciocanul fără stăpîn“ („Le marteau sans maître“) a stîrnit admirația bătrînului Stravinski, în plin efort de adaptare, vinovat și aproape condamnat la moarte pentru delictul de „neoclasicism“.

Ne putem întreba astăzi dacă nu era în admirația lui Stravinski și



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 194 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

o bună doză de frică sau măcar de diplomatie pentru a intra în grațiile revoluției. Dar pentru a scoate în evidență valoarea lucrării lui Boulez era oare nevoie să razi totul din jur?

Dintre tinerii maestri ai momentului a putut intra prin porțiță Olivier Messiaen, mai ales cu studiul-eseu „Moduri de durate și intensități” din care a pornit muzica serială; a fost însă criticat în ornitologia sa muzicală, deși – să respectăm adevărul! – doar criticat și nu interzis, căci tot Boulez i-a dirijat cu brio și aceste lucrări. Din punctul meu de vedere a fost ignorată latura cea mai semnificativă a creației lui Messiaen, exprimată în „Cartea pentru orgă” („Livre d’orgue”), cu muzica sa de elocvență biblică, desfășurată într-un spațiu-timp etanș.

Au intrat pe magistrală apoi, fără voia „revoluției”, compozitori ca Luciano Berio, Jannis Xenakis, György Ligeti, acesta din urmă părînd să fie un apropiat al ei. Xenakis „a intrat” criticînd serialismul integral, însă îl critică din apropiere („Eonta”, „Pithoprakta”).

Dar iată că anii au trecut și istoria muzicii a refuzat să înghețe. Între timp, revoluționarii înșiși au fost pe deplin omologați de viața muzicală, de critica muzicală care la început îi ignora sau desființa. Unii dintre ei, ca Xenakis, Stockhausen, Ligeti au devenit profesori, academicieni; dacă nu a fost invitat la Academia Franceză – recalci-trantul Boulez a devenit profesor la Collège de France.

Însă în condițiile vieții muzicale de azi, cînd nu mai există un singur centru (mondial) al muzicii, iar istoria muzicii nu are neapărat o șosea centrală, magistralii de odinioară se simt marginalizați. Pentru



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 195 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

a nu fi marginalizați ei trebuie să folosească influența lor lumească. În jurul mai fiecăruia dintre ei există un grup de influență. Ei descoperă, binecuvîntează și promovează talente necunoscute; funcționează sistemul serviciilor reciproce (francezul numește aceasta „retrimiterea ascensorului”). Un exemplu de marginalizare:

Ponderea lui Stockhausen în viața muzicală a diminuat în mod considerabil. Cu ani în urmă am citit un interviu al lui Stockhausen într-o revistă pariziană; el deplîngea faptul că planul schițat împreună cu Michel Guy pentru un festival „Stockhausen“ la Paris care trebuia să reunească cele mai mari orchestre americane, engleze, germane și franceze cu cei mai celebri dirijori – nu a putut fi realizat. Pe atunci, Stockhausen mai era un rege-star al vieții muzicale internaționale, așa că pretenția nu i se părea exagerată; m-am gîndit atunci că Beethoven, Bach, Wagner, Ceaikovski nu ar fi îndrăznit să-și exprime o asemenea dorință.

Iar anul trecut, la Paris l-am auzit pe Stockhausen într-un interviu la Radio plîngîndu-se de colegul său Boulez, care în loc să dirijeze Stockhausen, dirijează prea mult Mahler și Wagner.

Însă paradoxul situației constă în aceea că acum Stockhausen nu a devenit un compozitor mai slab, ci dimpotrivă, un meșter de mîna întâia; poate că latura prospectivă a muzicii sale e mai puțin pregnantă, forța sa artistică propriu-zisă însă a crescut. Valoarea prospectivă a primelor sale lucrări e poate mai mult de ordin istoric, pe cînd lucrările sale mai noi sunt mai expresive, mai puternice.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 196 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Și aici revenim la dihotomia magistrali-marginali; adesea – și mai ales în zilele noastre – se întâmplă ca marginalii să fie mai vii, mai expresivi, mai interesați decât cei aflați pe magistrală.

Marginalizarea marilor artiști nu e un fenomen rar întâlnit în istoria artei. Să ne amintim de marele Rembrandt care în tinerețea sa a fost un pictor la modă, cu mari succese, cu comenzi de lucrări. Spre bătrînețe pictorul s-a însingurat; și-a pictat marile autoportrete aproape uitat în decrepitudine; dar în retrospectivile Rembrandt, maturitatea și bătrînețea sunt marile lui epoci creatoare. Marginalul Rembrandt a fost plasat ulterior pe magistrală.

Johan Sebastian Bach a fost foarte respectat, dar în ultimele sale decenii el devenise un marginal; fiii săi erau pe magistrală; Bach însuși (în „Arta Fugii“, în „Ofranda Muzicală“) și-a întors privirile tot mai mult către vechile polifonii.

Și, incredibil, minunatul Mozart a murit marginalizat. „Lumea bună“ din Viena l-a ignorat pe autorul prea popular care făcuse o sută de reprezentații cu „Flautul fermecat“. Mozart și-a văzut respinse două cereri de aderare la Asociația compozitorilor din Viena.

Dar ne putem gândi și la cei mai aproape de noi, din zilele noastre, de pe meleagurile noastre; doar acum două săptămîni a murit marginalizat, departe de spot-lightul criticii, al Academiei, al Uniunii Scriitorilor, al Ministerului Culturii, Ștefan Bănuțescu, un mare scriitor, unul din cei mai de seamă după al doilea război mondial. Ar trebui să simțim cu toții o jenă, gîndindu-ne la această împrejurare;



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 197 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

cu toată forfota politică și socială cotidiană, viața reală a spiritului trece pe lângă noi.

Revenind la Stockhausen, propun să ascultăm una din lucrările sale din perioada de marginalizare: „Dansul lui Lucifer“ mărturisește anumite legături cu muzica unor Skriabin sau Messiaen, fără vreun apel la muzica acestora, ci mai ales din dorința unui acces la vibrația cosmică. Întâmplarea a făcut să fiu în sală chiar la concertul a cărui înregistrare o ascultăm acum: orchestra Radio Berlin dirijată de Stockhausen.

IMPECABILI ȘI VULNERABILI²⁴

Este oare relevantă distincția între impecabil și vulnerabil în muzica nouă? Muzica nouă a crescut, se știe, pe trunchiul modernismului, chiar dacă ea se numește „postmodernă“ sau vrea să fie o reacție la modernism; or, modernismul a împins pe primul plan anumite valori care transcend arta ca atare; mai degrabă decît „perfectă“, modernismul dorește ca arta să fie șocantă, expresivă, însă impecabilul pare să fie unul din atributele perfecțiunii; perfect, deci (oricum) fără cusur, impecabil, inatacabil. Iar dacă aspiri la o expresie foarte puternică sau la sublim, îți asumi și riscul de a fi vulnerabil, contestabil.

Situația aceasta nu este tocmai nouă în istoria artei. Toți marii

²⁴23 iulie 1998.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 198 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

artiști au putut fi vulnerabili, imperfecti, chiar dacă au atins sublimul. Shakespeare, Dostoievski, Goya, Beethoven au fost vulnerabili; abia timpul a șlefuit asperitățile lor; el a nivelat inegalitățile care le săreau în ochi contemporanilor: iar uneori timpul a șlefuit atât de bine, încît le-a tocit expresia, dîndu-le un luciu de crestomație.

Și totuși muzica secolului XX a ivit capodopere, a relevat artiști impecabili. Lucrările unui compozitor ca Maurice Ravel au impresionat și totodată au fermecat de la prima lor audiere. Și în a doua jumătate a secolului, în zilele noastre, există artiști într-adevăr impecabili; consistenți și impecabili. Primele nume care îmi vin în minte sunt: Lutoslawski, Dutilleux, Ligeti. (Primul dintre ei a murit acum cîțiva ani.) Aceștia sunt niște Domni; tot ce au produs prezintă prin chiar semnătură o garanție de calitate. Muzica lor trece prin filtrele bunului-gust; lucrarea muzicală este „uvrajată“, omogenă pe toată întinderea; substanța muzicală este mereu densă. Gestația lor este de obicei lentă; furnizarea de asemenea. Timpul nu-i hăituiește pe acești artiști; încercările la care îi supune viața cotidiană nu răzbate în muzica lor. Nu poți decît să-i admiri ascultîndu-le muzica.

Vorbeam de hăituirea de către timp; o amintire: acum vreo 50 de ani în timpul unei vizite făcute lui Dimitrie Cuclin i-am admirat o partitură la care tocmai lucra, o simfonie. Cuclin scria partitura direct cu tocul cu peniță „Klaps“ muiată în călimară; pe partitură era și o hîrtie sugativă, ustensilă de care elevii și studenții de azi nu au mai auzit. Partitura se oprea brusc la o măsură cu bara trasă curat



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 199 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

cu rigla, probabil în chiar ziua aceea. La privirea mea interogativă, Cuclin mi-a răspuns: „Compun în fiecare zi, direct pe partitură; nu mă grăbesc niciodată; eu nu am frica aceea de moarte a lui Bethoven care se vede și în manuscrisele partiturilor sale“. Cuclin a vrut să spună că pe el timpul nu-l hăituiește; știa oare că va trăi 90 de ani?

Întorcându-ne la „impecabilitate“, să spunem că perfecțiunea unei partituri înseamnă nu tocmai același lucru ca și acum o sută de ani. În a doua jumătate a secolului XX perfecțiunea reclamă un anumit grafism; partitura trebuie înainte de toate să „arate bine“, adică „interesant“, „incitant“. Școala nouă poloneză a avut ca start o preocupare pronunțată pentru aparența partiturii; preocuparea pentru semiografie, pentru notație a fost grijă de căpetenie; Penderecki a frecventat în anii '60 congresele și seminariile dedicate acestui aspect al muzicii.

Dar „frumusețea“ grafică a unei partituri nu îi asigură coerența și cu atât mai puțin substanțialitatea. S-au putut vedea multe partituri care „arată“ admirabil, dar care dezamăgesc la ascultare și analiză. Tot astfel cum cuvîntul nu acoperă ideea, în muzică semnul grafic nu acoperă, ci numai trimite la ideea muzicală.

A existat pentru o scurtă perioadă și un curent de muzică „grafică“; el propunea interpretîlor semne scrise (muzicale sau numai parțial muzicale) pe care autorii lor nu le defineau și nu le explicau; ei cereau interpretîlor doar o echivalență sonoră pentru ceea ce le sugera grafic.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 200 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Cu asemenea estetică muzicală nu poți ajunge departe; rezultatul a fost de obicei o bilbiială, în cel mai bun caz niște mici momente muzicale care se uită de la o clipă la alta.

„Impecabilitatea“ unei partituri în a doua jumătate a acestui secol a reclamat ceea ce francezul numește cu un barbarism un anumit „must“, pe românește „musai“.

Ca să intereseze un concurs, un juriu, un dirijor, un festival contemporan, o partitură trebuie să aibă o seamă de puncte de interes grafic, unele explicații și recomandări sau măcar aluzii care trimit la cultură, filosofie, religie, politică. Adesea însă îndeplinirea acestor condițiuni nu poate ascunde goliciunea unei lucrări muzicale.

Dar să ne adresăm mai bine unor partituri care, îndeplinind condițiile unui „must“ (*up-to-date*), adăpostesc și un gând muzical consistent. În privința aceasta o valoare sigură este Witold Lutoslawski cu partiturile sale luxuriante, bogate în detalii și totodată atât de eficiente din punct de vedere sonor.

Să exemplificăm cu „Jocuri venetiene“, una din partiturile sale care au produs senzație la momentul apariției în lumea festivalurilor de muzică nouă.

Ceea ce se poate admira la Lutoslawski este și autoexigența sa; își cunoștea prețul dar era și nemulțumit de sine. Într-un film-portret pe care l-a făcut televiziunea BBC în ultimul său an de viață, Lutoslawski își exprima năzuința de a ajunge la o nouă gândire melodică; modernismul a dezvoltat toți parametrii gândirii muzicale și iată că



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 201 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

la un moment dat arta muzicală dorea să revină la o latură esențială care se simte neglijată: Melodia. M-a impresionat această tînjire de ultim moment a lui Lutoslavski după melodie.

Și dacă o muzică de Lutoslavski îți va da întotdeauna satisfacții muzicale, nu e mai puțin adevărat că acestea se petrec într-un anumit ambitus; ele nu coboară niciodată sub un anumit nivel, dar nici nu depășesc vreodată o anumită intensitate.

Mă întreb dacă muzica aceasta are de fapt acces la sublim. Și atunci, să ne gîndim la artiștii care sunt poate mai vulnerabili, mai inegali, dar care au o cale de acces la sublim. Gîndul mă duce imediat la Mahler, la Ives, la Șostakovici. Mă voi opri la acesta din urmă, pentru că ceilalți au murit mai demult.

Șostakovici este prin excelență compozitorul hăituit de timp, de societate, de sine însuși; tragicul e ambianța sa naturală. Damnat de oficialitatea sovietică, privind cu oroare represiunile care făceau să dispară oamenii din jurul său, el devine din ce în ce mai nervos și fața sa capătă spre bătrînețe o mască teribilă, care nu poate fi uitată de cei care l-au văzut. Silit de cenzură să-și îmblînzească limbajul muzical, el reușește performanța de a-și „clasiciza” mijloacele salvîndu-și însă expresia muzicală, ascuțind-o chiar. El spune în repetate rînduri: „Eu nu sunt luptător în viață, ci în artă”.

Într-o carte scrisă acum trei decenii Antoine Golea afirmă că Șostakovici are ceva comun cu Beethoven, amintește de el; venită din partea unui apologet al modernismului o atare afirmație spune mult; ea evocă



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 202 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

probabil atît forța expresiei beethoveniene cît și anumite denivelări ale ei. Despre Simfonia a V-a de Beethoven, Chopin a spus: „Prima parte a simfoniei te urcă la cer, dar finalul te aruncă la pămînt“. La Șostakovici aceste denivelări sunt extrem de puternice: aici sublimul e vecin cu derizoriul, ele vizează eticul. Tragedia e – se știe – din antichitatea greacă – vecină cu comedia. De la oroare la hohotul de rîs e un singur pas; ce-i drept – un pas în abis.

Autorii care mînuiesc ironia și grotescul vin în vecinătatea derizoriului, a kitsch-ului; ei, care biciuiesc vulgaritatea, sunt uneori învinuiți tocmai de vulgaritate; nu au scăpat de acest reproș nici Mahler, nici Dostoievski, nici Caragiale; Șostakovici vine și el aproape de kitsch și adesea a fost bănuît că se complăce în ambianța lui. Și el este unul dintre cei vulnerabili. O pagină „vulnerabilă“ din tinerețea compozitorului – Concertul pentru pian, orchestră de coarde și trompetă.

Șostakovici a scris și multă muzică de gen: valsuri, polci, foxtroturi; în tinerețe el a fost și pianist în cinematograful mut. Este adevărat că el se și complăce în acest gen, iar ghilimelele pe care le pune acestor piese nu sunt totdeauna vizibile; nici nu e sigur că ele sunt avute în vedere de compozitor; oricum, el nu are nările rafinate ale lui Stravinski.

Dar alături de acestea, uneori chiar față în față, stau pagini de tragedie care ating sublimul; virulența lor interogativă, caracterul hamletian, starea aceea de prostație care ne aduce în apropierea „nimicului“ heideggerian – sunt inegalabile.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 203 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

Și atunci, cum rămîne cu impecabilii și cu cei vulnerabili? În ceea ce mă privește, am mai multă nevoie de aceștia din urmă; mă mișcă mai mult; mă ajută să mă ridic prin muzică peste muzică.

ACADEMIA DE MUZICĂ ÎN ANUL 2000²⁵

Secolul XXI nu este prea departe. Anul 2000 se apropie cu pași repezi; ni-l putem imagina și deja este inevitabilă întrebarea: ce va fi după aceea?

Schimbările în structura vieții muzicale și a artei muzicale propriuzise ne sugerează – fără a fi prezicători – unele continuări viitoare. Direcții contrare, chiar contradictorii, vor continua să se dezvolte paroxistic.

Astfel, pe de o parte, caracterul elitar al artei muzicale va continua să se accentueze, dar totodată și caracterul de consum popular al artei. Nivelul tehnic muzical al interpretării muzicii va continua să crească asimptotic către perfecțiune, într-un fel – vai! – ca și recordurile sportive la Olimpiade; un top mondial al soliștilor, formațiilor și orchestrelor muzicale va continua să ia aspectul unei tot mai acute confruntări între muzicieni; rolul managerilor în această confruntare va crește și el, influențînd pozitiv și negativ carierele artistice; interpreții

²⁵Prelegere la Academia de muzică Rubin din Ierusalim, 1991.



[équivalences](#)

[Pagina de titlu](#)



[Pagina 204 din 338](#)

[Înapoi](#)

[Întregul ecran](#)

[Închide](#)

[Ieșire](#)

vor trebui să aibă nu numai degete bune ci și coate bune, pentru a-și face loc în viața muzicală. Mijloacele noi tehnice, de la CD până la cele de transport, vor mări însă și posibilitatea de acces al publicului foarte larg la elite. Muzica va veni și mai mult la domiciliu, unde va fi ascultată confortabil în iluzia tot mai deplină a sălii de concert.

Dar tot așa cum setea de natură naturală crește vizibil în toate domeniile, tot așa și în muzică va crește dorința de a asculta muzica în sală; de asemenea va crește, ca o reacție la tehnicism și mecanicitate, gustul pentru personalitățile „marginale”, originale, care nu concep arta ca pe o întrecere sportivă. (Precum gustul pentru filmele lui Woody Allen compensează într-un fel atracția pentru supraproducție din California.) Personalități „speciale” ca Glen Gould sau Clara Haskil vor fi cultivate prin compensație cu personalitățile totale care dispun de întregul repertoriu precum și de puterea fizică de a cânta oricând orice. În această situație școlile de muzică vor fi locul care va ridica tehnicitatea interpreților, dar care va trebui totodată să acorde cea mai mare atenție culturii lor muzicale și generale, nivelului lor spiritual, formării personalității artistului.

Alt cuplu de tendințe contradictorii, care se vor dezvolta la paroxism, va fi acela de *recuperare*, în paralel cu acela de prospecțiune. Prin recuperare înțeleg aducerea în viață de concert a tot ce a produs în trecutul îndepărtat și apropiat istoria muzicii. Ceea ce a făcut la mijlocul secolului XIX Felix Mendelssohn-Bartholdy cu muzica lui Bach, se petrece la sfârșitul secolului XX cu întreaga istorie a muzi-



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 205 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

cii. „Philips“ editează pe disc în Anul Mozart toate lucrările acestuia, inclusiv acelea ce nu se găsesc în Catalogul Köchel. În ultimii 30 de ani asistăm la spectaculoasa clasicizare a lui Mahler, în care Leonard Bernstein a avut – cred – un rol decisiv. Se constată că încă în muzica trecutului, chiar dacă „totul“ pare cunoscut, nu totul e bine înțeles; abia în ultimii ani „Variațiunile Goldberg“ de Bach au intrat în repertoriul curent. În masiva recuperare a valorilor trecutului și în impunerea valorilor prezentului există iluzia atotputerii informației; omul contemporan crede că „știe tot“; în realitate, acolo unde există o prea mare abundență a informației este mai greu să te descurci, ca să distingi ceea ce este mai original. Va deveni decisivă contribuția centrelor și a personalităților muzicale de a găsi și a impune ceea ce este mai valoros. Pentru aceasta trebuie foarte mult curaj și perspicacitate. Să nu uităm că, chiar repertoriul tradițional încă restrâns de astăzi a fost impus de mari personalități; arhipopularul concert pentru violoncel al lui Dvorjak a fost impus de către Casals; trebuie apreciate eforturile mai recente ale unor Isaac Stern sau Rostropovici de a se orienta printre creațiile noi, chemînd la viață noi lucrări și încercînd să le promoveze. Prin urmare efortul de recuperare se dovedește a fi el însuși un efort de prospecțiune.

Pe de altă parte, efortul prospectiv propriu-zis va continua să se desfășoare cu mare impetuoșitate. Noua lutherie electronică însoțită de computer progresează într-un ritm frenetic, punînd la dispoziția compozitorilor mijloace pe care aceștia cu greu ajung să le stăpînească;



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 206 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

o instituție prospectivă ca IRCAM este confruntată cu greaua misiune de a putea stăpîni și valorifica în compoziție mijloacele extrem de bogate care îi stau la dispoziție; imaginația luthierilor contemporani s-ar putea să fie deocamdată mai mare decît aceea a creatorilor de muzică.

Ce se întîmplă în domeniul compoziției și al teoriei muzicale? Secolul XX (și mai ales, cea de a doua jumătate a lui), a fost dominat de modernism, avangardă și dorința de originalitate. Părea că asistăm la o babilonie a limbajelor muzicale; diverse școli sau grupuri muzicale părea că vorbesc limbi ireductibile sau chiar incompatibile între ele; fiecare compozitor a vrut să fie întemeietorul unei muzici noi; tendința de atomizare ajungea chiar pînă acolo că fiecare lucrare voia să deschidă un drum nou. Mult timp s-a crezut că nu mai există un limbaj comun între compozitori sau între teoreticieni. (Iar atunci cînd acest limbaj comun exista, imitația penibilă a maștrilor, un fel de penibil dictat artistic, părea să introducă limbajul forței în artă, acolo unde el nu are ce să caute.)

În anii '50 și '60 a existat o tendință totalitară a avangardei; se crease impresia că muzica merge înainte numai prin serialismul total și prin cursurile de la Darmstadt; gîndirea lui Adorno alimenta fără voie această tendință. S-a simțit din ce în ce mai mult necesitatea unei gîndiri teoretice nu exclusive ci încăpătoare, care să regîndească elementele de bază ale teoriei muzicii, făcînd-o aptă pentru analiza diferitelor tipuri de discursuri muzicale. O asemenea teorie s-a dezvoltat



[équivalences](#)

[Pagina de titlu](#)



[Pagina 207 din 338](#)

[Înapoi](#)

[Întregul ecran](#)

[Închide](#)

[leșire](#)

în USA și în România începînd cu mijlocul anilor '60. Ceea ce în USA s-a numit *pitch class set* ca instrument de analiză a muzicii atonale s-a numit în România *mod* ca mijloc modern de compoziție muzicală; în scopuri diferite și cu termeni diferiți a fost numit un același fenomen care a devenit punctul de plecare în construirea unui model al gîndirii muzicale intervalice. Acest model este încăpător, pentru că poate servi în analiza muzicii modale, tonale, seriale; totodată, el pune în mîna compozitorului un repertoriu de mijloace și operațiuni muzicale care pot servi compoziției muzicale.

De fapt, această teorie, care dă o explicație asupra statutului sunetelor și al intervalelor (aceste fenomene distincte, deși intim legate în discursul muzical), reconstruiește însăși teoria de bază a muzicii clasice europene care se mișcă în sistemul temperat. Teoria muzicii europene se găsește cam în situația Angliei, care a avut de trecut de la inches, feet și miles la sistemul decimal al metrilor, cm și km; lucrul merge cam greu, dar viața o cere. Ceea ce se numește încă și azi octava (și se va numi și în continuare) este de fapt, încă din timpul lui Bach, modulul 12.

Cei care învață de mici copii teoria muzicii, știu că o terță mare (4 semitonuri) adunată cu „răsturnarea“ ei, o sextă mică (8 semitonuri) dă octava sau unison (zero), tot așa cum în sistemul zecimal orice număr terminat cu 4 adunat cu altul care se termină cu 6 va da un multiplu de zece, un număr ce se termină cu 0. „Răsturnarea“ intervalelor nu este altceva decît găsirea simetricului în grupul algebric



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 208 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

modulo 12. Matematica inerentă sistemului temperat trebuie explicată și predată într-un fel sau altul muzicienilor în procesul de învățare a teoriei muzicale.

Cele spuse mai sus privesc teoria muzicii clasice europene; se știe însă că muzica universală cuprinde o mulțime de muzici tradiționale care își au propriile lor teorii, scări și acordaje muzicale, moduri ca și de altfel ritmuri proprii. Se știe că muzica europeană este dodecafonă, are modulul 12 pentru înălțimea sunetului, dar notarea duratelor și a ritmurilor este concepută într-un sistem binar. Disciplina muzicală europeană rămîne pentru o teorie generală a muzicii ceea ce geometria euclideană este pentru toate geometriile posibile: un caz, dar cel mai instructiv.

Multe se vor întâmpla în viața muzicală și în școlile de muzică, în creația și în teoria muzicală. Nu se pot face profeții, dar un lucru este clar: cine va trăi și va lucra în domeniul muzicii, nu se va plictisi.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 209 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

ÎNSEMNAȚII DESPRE MUZICA ROMÂNEASCĂ DE ASTĂZI



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 210 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 211 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

O DEZVOLTARE SUBSTANȚIALĂ²⁶

După marile schimbări politice și sociale din ultimii ani, putem privi retrospectiv mișcarea componistică românească de după moartea lui Enescu (1955). Dacă e să o comparăm cu aceea din estul Europei am putea spune mai simplu: „A fost mai greu ca în Polonia și mai ușor ca în Uniunea Sovietică“. Nu am avut libertatea de mișcare și de informație a polonezilor, dar nici îngrădirile celor din Rusia. Asta a fost adevărat numai pînă la un punct. În mai 1984 mi s-a întîmplat să mă aflu într-o casă (între alții) cu Schnittke și Penderecki; vorbind despre muzică în țările noastre, fiecare din noi spunea că în țara lui e mai greu. Eu rămîn și azi la convingerea că în România anilor '80

²⁶ Articolul a fost publicat în al 3-lea volum Europa – Europa 1994 *Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel-und Osteuropa* pag. 231.



[équivalences](#)

[Pagina de titlu](#)



[Pagina 212 din 338](#)

[Înapoi](#)

[Întregul ecran](#)

[Închide](#)

[leșire](#)

greutățile au devenit excesive; grija pentru căldură în sala de concert era acum mai acută decât preocuparea pentru calitatea artistică.

Relativa izolare a României în deceniile anterioare a avut și latura ei bună: anumite soluții artistice care în alte țări au fost luate de gata, în România au fost recreate sau inventate în deplină independență.

Să luăm ca exemplu chestiunea legăturii cu sursele tradiționale. În România ea a fost o constantă a dezvoltării noii muzici; nu a existat o perioadă de reacție sau de repulsie față de muzica tradițională populară (cum s-a întâmplat în alte țări) pentru a se reveni mai târziu cu ostentație la folclorism. Dar aceasta nu înseamnă că evoluția a fost netedă, căci legăturile muzicii noi cu sursele tradiționale au devenit tot mai subtile (la sugestia muzicilor lui Enescu și Bartók); în condițiile restrîngerii libertății, oficialitatea și o parte din compozitorii vîrstnici ai vremii au învinuit pe tinerii de avangardă că se îndepărtează de sursele muzicii naționale, ba chiar că destabilizează și „strică” muzica națională. Este de mirare cum, în aceste condiții, catedra de compoziție de la Conservatorul din București a putut fi constituită din spirite deschise care au format noi generații de compozitori; nu e mai puțin adevărat că această catedră a fost mereu suspectată și hărțuită; cea mai mare parte din membrii ei au părăsit instituția la mijlocul anilor '80; nici un membru al catedrei nu a putut fi numit profesor înainte de evenimentele din 1989.

Tehnicile noi folosite au putut crea confuzie. Muzica nouă modală, urmînd unele sugestii ale lui Messiaen și Webern, a apărut vizitatorilor



[équivalences](#)

[Pagina de titlu](#)



[Pagina 213 din 338](#)

[Înapoi](#)

[Întregul ecran](#)

[Închide](#)

[leșire](#)

ca un camuflaj al serialismului, oficial interzis; establishmentul, cu atât mai mult, socotea și el același lucru. În realitate, noul modalism nu camufla nici o tehnică interzisă. La începutul anilor '60 a devenit clar că scările modale sunt mulțimi de clase de resturi și că pentru auzul muzical comun ele se comportă ca mulțimi în înțelesul matematic al cuvîntului. În același timp ideea de *pitch class set* a fost cristalizată și în USA ca instrument de analiză a muzicii atonale. În România, noile idei au avut mai degrabă un caracter pragmatic, generativ, au fost o metodă de compoziție; au fost folosite operațiunile de intersecție, reuniune, complementarizare, incluziune ș.a. pe care auzul muzical le percepe spontan.

În această perioadă s-au aflat alături compozitorii unei generații: Tiberiu Olah, Adrian Rațiu, Aurel Stroe, Dan Constantinescu; Ștefan Niculescu, Mircea Istrati, Doru Popovici, Myriam Marbe, subsemnatul și alții. La sfîrșitul anilor '70, în „Cartea Modurilor“, aceste idei au fost duse departe, închegîndu-se lucrarea mea într-un model al gîndirii muzicale intervalice; sunt degajate statutul de mulțimi al scărilor de sunete și acela de grup algebric al intervalelor în sistemul temperat; a fost studiată și interacțiunea dintre sunete și intervale.

După două decenii, perspectiva acestor idei a devenit încă mai clară. În anii '60 aceste idei apăreau ca marginale, căci curentul dominant era serialismul, din care au rămas acum o școală bună și un număr de lucrări valoroase. În schimb, legile care au fost găsite în România pentru moduri și în USA pentru muzica atonală, s-au do-



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 214 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

vedit a fi valabile și pentru muzica tonală; sunt, cu alte cuvinte, legi de adâncime ale ascultării și înțelegerii muzicale. În perioada post-modernă, în condițiile coexistenței unor limbaje muzicale diferite, cunoașterea și folosirea acestor legi și mijloace comune tuturor limbajelor ne permit să operăm serios și nu numai „după ureche“. Aceste idei au prefăcut și o schimbare de optică efectuată între timp pe toată întinderea artei muzicale; complexitatea unei muzici era înțeleasă în anii serialismului ucenicesc ca o cromatizare progresivă, pînă la acoperirea microtonală a întregii plăji sonore; scările mici, pentatoniile, chiar diatoniile heptatonice, erau considerate „defective“. Cu timpul, s-a înțeles tot mai bine că complexitatea unei muzici este mai puțin o chestiune de vocabular, cît una de relații interne ale discursului muzical. Noile muzici diatonice nu au apărut în România ca o mimare a minimalismului, ci ca o continuare organică în dezvoltarea artei muzicale.

Pornind de la sursele tradiționale (anumite muzici populare, muzica bizantină), în căutarea unei sinteze apropiate naturii ei (apropiată în deosebi părții ei cîntate, recitative, de parlando rubato), s-a impus și s-a dezvoltat eterofonia. Ștefan Niculescu s-a ocupat de posibilitățile ei în muzica contemporană; el a elaborat o teorie a sintaxelor muzicale constînd din combinarea tuturor sintaxelor posibile. Tiberiu Olah este preocupat de polieterofonie; el face translații ale unor piese de dimensiuni egale; de exemplu trei piese pot fi cîntate fie separat, fie suprapuse cîte două, fie toate trei simultan. Compozitorii mai tineri



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 215 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

ca: Ulpiu Vlad, Doina Rotaru, Vasile Spătărelu, Sorin Vulcu, Liana Alexandra, Sorin Lerescu au făcut din eterofonie o temelie a propriei lor muzici.

Chiar abordarea propriu-zisă a sursei tradiționale a căpătat o adîncime necunoscută compozitorilor înainte. Astfel, compozitorul Corneliu Dan Georgescu este și etnomuzicolog cu o cunoaștere foarte bună a domeniului și o perspectivă culturală remarcabilă; el privește atît sursa tradițională cît și compoziția muzicală prin prisma arhetipurilor. Octavian Nemescu este promotor al unui curent muzical arhetipal; acesta e capătul evoluției unui compozitor cu pronunțată înclinație conceptualistă.

Apelul la sursa populară vizează acum magicul; tonul a fost dat de Myriam Marbe cu „Ritualul pentru setea pămîntului“; aici se încearcă melodia limbii române și ritmurile ei ancestrale. Tot în anii '60 Gheorghe Costinescu a tratat limba română ca obiect sonor în corul „Trecut-au anii“. Compozitori transilvani ca Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Cornel Țăranu vizează în muzica lor adesea ritualul magic; în una din lucrările sale, Țăranu a căutat să resusciteze ceva din magia lumii țiganilor. Nicolae Brînduș, Iancu Dumitrescu, Ana Maria Avram, compozitori din generații diferite au încercat de-a lungul anilor să creeze o muzică telurică și stelară, pornind de la surse tradiționale românești.

Apelul la folclor a căpătat acum o altă amploare ideatică; s-a ivit ideea de folclor imaginar, de folclor planetar sau chiar folclor cosmic.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 216 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

O carte despre Ravel a lui Vladimir Jankelevitch introducea acum aproape jumătate de veac noțiunea de folclor imaginar, un folclor fără citate și adresă precisă îmbinând trăsături ale diferitelor folcloruri. În muzica nouă românească și-au găsit ecou și unele idei ale lui Alain Daniélou; acesta atribuie intervalelor din muzica tradițională un ethos pozitiv atunci când ele reprezintă raporturi de numere prime mici; puterile lui 2 și 3 sunt clar perceptibile, ele sunt apte pentru a exprima lumină, bunătate etc.; puterile lui 5,7,11 aduc un ethos tulbure (răutate, anarhie etc.). Pentru Daniélou sistemele indian, chinez, pithagoreic și temperat sunt sisteme închise, fără comunicare între ele. Aurel Stroe a arătat că apropierea muzicii culte de o sursă tradițională are un caracter aproximativ, asimptotic; el a afirmat dreptul compozitorului de a face să comunice sistemele pe care Daniélou le consideră etanșe; este ceea ce și-a propus Stroe în trilogia sa „Orestia“.

Vorbind despre arhetipal, nu putem ocoli nici un alt aspect fundamental al sonorului: armonicile unui sunet fundamental. În mișcarea recentă numită muzică spectrală este implicat și Horațiu Rădulescu; preocupări în această direcție pot fi întâlnite în România cu două decenii înainte, o dată cu demersul lui Cornel Cezar, rigoarea travaliului lui Călin Ioachimescu merge însă mai departe. (Numele unor compozitori ca Mihai Mitrea Celarianu, Costin Mioreanu, Horațiu Rădulescu, Lucian Mețianu nu mai puteau fi citate în România înainte de 1989; azi, distincția dintre cei de afară – foști „trădători“ – și cei de acasă, „adevărați“ români, din fericire pentru România, a căzut.)



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 217 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Direcția fibonacciană – care, în definitiv, are și ea un caracter arhetipal – reprezintă în România continuarea unei tradiții; una din lucrările cele mai importante pe plan mondial despre secțiunea de aur în artă aparține lui Matyla Ghyka. La începutul anilor '60 Wilhelm G. Berger a imaginat seriile lui melodice care sunt expresia intervalică a șirului fibonaccian; întreaga creație a acestui compozitor se bazează pe aceste serii. Efortul compozitorilor a fost mereu de a găsi relevanța și expresivitatea acestei proporții, evitând transformarea acestei preocupări într-un manierism maniacal. Un caz interesant este acela al tânărului Eugen Mihai Marton, care, pornind de la un manierism fibonaccian, a reușit să-l depășească din interior în mai multe lucrări; moartea neașteptată a întrerupt un demers promițător.

În domeniul formelor muzicale, încă în anii '60 au putut fi constatate o seamă de rezultate originale: formele de „arcade“ ale lui Stroe și, mai târziu, încercările sale de morfogeneză; despre translațiile lui Olah am vorbit mai sus; după compozițiile cu formanți, Niculescu a cristalizat și o formă muzicală proprie: „sincronia“: ea constă din sincronizarea sau (și) desincronizarea treptată a unor fragmente melodice; subsemnatul am compus „clepsidre“ (un continuum „stropit“ cu efemeride) și „cribluri“ (site) constând din împletiri de bucle. Dacă în anii '60 tendințele experimentale limitau oarecum suflul compozitorilor, în anii '70 și '80 se observă din ce în ce mai mult tendința spre lucrări masive.

Un val de simfonii și alte lucrări ample apare în acest deceniu în



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 218 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

care viața muzicală devine tot mai precară. Nu numai compozitori ca Pascal Bentoiu, Theodor Grigoriu, Nicolae Beloiu ș.a. din generațiile mai vîrstnice își împlinesc creația în aceasta direcție; genul care încă nu demult părea vetust ispitește și pe compozitorii tineri; așa cita ca exemple pe Adrian Iorgulescu cu simfoniile și cvartetele sale de coarde, pe Maia Ciobanu, cu lucrări simfonice și vocal-simfonice, Șerban Nichifor cu cinci simfonii. Un tînăr ca Liviu Dănceanu și-a făurit un atelier de creație prin înființarea ansamblului stabil „Archaeus”; în condițiunile anilor '80 aceasta a fost o performanță. Alți compozitori tineri au plecat să lucreze în străinătate; în Germania s-au afirmat în mod remarcabil Violeta Dinescu și Adriana Hölsky. Din generația foarte tînără s-a profilat Dan Dediș, autor a numeroase lucrări.

Aceasta a fost descrierea sumară a unei mișcări muzicale în același timp amplă și coerentă, în sincronie creatoare cu arta universală și iradiind în afara țării, o mișcare muzicală bogată în idei și lucrări muzicale.

Am încercat să redăm tendințele principale. Desigur, mișcarea de idei nu înlocuiește în nici un fel producția muzicală; ideile în artă sunt valabile numai în măsura în care se încorporează în lucrări de valoare, în artă vie. Compozitorii nu pot fi clasificați după curențele de idei, un artist cît de cît mai important nu poate să încapă într-un curent. De altfel, curențele nu sunt neapărat antagonice; poți fi (de exemplu) înclinat către arhetipal, folosind în același timp șirul lui Fibonacci. Un compozitor nu trebuie să fie neapărat teoretician; ideile unui artist pot



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 219 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

fi tot atît de departe de practica sa, cît și frumusețea fizică a unui om de natura sa spirituală.

Aceasta nu este o panoramă a compoziției muzicale în România ultimelor decenii; ni s-a părut totuși că trecerea în revistă a ideilor este mai vie și mai dinamică decît o clasificare a artiștilor după o tipologie oarecare, după criteriul tradiție-inovație, după vîrste sau orice alt criteriu reducionist și simplificator.

MYRIAM MARBE

Ceva între portret componistic și prezentarea unor lucrări

Discuțiile despre femeii compozitoare includ adesea o oarecare nuanță de indulgență de genul: „ca femeie, e foarte bun compozitor“. Se exprimă un fel de îngăduință ca și atunci cînd se vorbește despre scriitorii humorști, despre compozitorii de U-Musik, despre desenatorii de caricaturi ș.a.m.d. În zilele noastre nu mai este cazul să vorbim condescendent despre femeile compozitoare și Myriam Marbe este unul din cele mai bune exemple în acest sens; ea este un compozitor în toată puterea cuvîntului. La ea se poate vorbi despre feminitate nu ca un rabat la capitolul măiestrie și formă muzicală, ci la conținutul muzicii, la felul acesteia de a fi.

Faptul că organizații și institute ca „Frau und Musik“, „I.L.W.C.“



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 220 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

sau „Komponistinen Gestern-Heute“ ajută la impunerea numelui și operei ei, este un fapt foarte bun și nu contrazice cele spuse mai sus. În definitiv orice compozitor se impune în anumite împrejurări: el poate fi mai întâi interpret, poate fi premiat la un concurs, poate fi „de avangardă“, poate fi luptător social, poate fi susținut de un mecena, poate ieși în anumite împrejurări politice, poate fi susținut în țara lui sau de „festivalul său“. Toate acestea sunt și firești și bune, atunci când compozitorii ajutați au substanță și valoare. În definitiv, acesta e numai un început. Încolo, urma alege... În posteritate compozitorii se descurcă și singuri.

În cazul lui Myriam Marbe, o dată cu creația ei, se deschide o porțiță și către cultura muzicală românească, din păcate prea puțin cunoscută în Germania; Myriam Marbe este o strălucită exponentă a muzicii contemporane românești.

În această din urmă aserțiune nu trebuie văzută apartenență la o școală de compoziție cu principii rigide statuate în ordinea estetică, ci un fenomen complex, nu totdeauna ușor de definit și de sesizat, dar de aceea cu atât mai interesant, fiind un fenomen de adâncime. Înainte de toate, aceasta este o mișcare europeană, legată de întreaga tradiție muzicală a vechiului continent; când spunem *întreaga tradiție*, avem în vedere ceva mai larg decât secolul XIX și chiar secolul XX. Există aici o remarcabilă putere de integrare muzical-culturală. Această tradiție componistică a fost organic însușită de compozitoare încă în anii uceniciei și revederea ei critică a cuprins un bagaj muzical pe care ar-



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 221 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

tista l-a reconstruit creator. Pe aceste rădăcini s-au grefat muzicile tradiționale ale României: folclorul (cu predilecție arhaic), muzica bizantină „de strană“, instrumentul popular, natura românească; o dată cu acestea, un temperament și o anume viziune românească asupra lumii.

În perioada de acumulare a vocabularului propriu, artista a fost marcată de *noul modalism*, care a apărut la sfârșitul anilor '50 ca o primă opțiune a generației din care Myriam Marbe face parte; ea a fost și generația de avangardă, de declanșare masivă a modernității muzicale în România. Pentru moment, s-a văzut însă numai aspectul de șoc al acestui fenomen artistic, ceea ce părea unora antitraditional și artificial; manipularea scărilor muzicale prin folosirea sugestiilor unor Messiaen și Webern, pentru a nu vorbi de Enescu și Bartók, a fost privită de multă lume ca un travesti dodecafonic și serial, cu atât mai mult cu cât, în epocă, aceste din urmă tehnici erau privite negativ sau chiar interzise de către ideologia oficială; în realitate, acesta era un curent nou, aparte, care o dată cu asimilarea modernismului anilor '50 își distila o modalitate muzicală proprie.

După acea primă perioadă de adunare a surselor și de exersare a unor procedee de gramatică modală modernă, a urmat o altă, de constituire a unei semiografii proprii, un ansamblu de semne apt a fixa fluxul gândului muzical. Această semiografie e legată de notația „aleatorie“ și a fost necesară pentru că autoarea urmărea o libertate a discursului muzical; ea afectează o oarecare „neglijență“ de suprafață,



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 222 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

un „abandon“ al timpului muzical, evitînd voluntar orice academism sau neoclasicism. Aici sunt însă necesare unele precizări care țin de conținutul muzicii, de cultura muzicală și de profilul propriu al autoarei; sunt chestiuni de adîncime, de constituire a personalității și nu au nimic comun cu lenea sau comoditatea, implicate uneori de notația muzicală aleatorie în muzica celei de a doua jumătăți a secolului XX.

În muzica tradițională (populară) românească partea de *parlando rubato* are o mare pondere și ține de multiple aspecte ale sufletului românesc; prezent în baladă și doină („cîntecul lung“), acest *parlando rubato* recitativic exprimă latura contemplativă a românului care se poate nuanța de la contemplarea pasivă pînă la pateticul vehement, de la „dor“ (Sehnsucht) și pînă la blestem. S-ar putea spune că în această tipologie *viziunea* primează în fața *acțiunii*. În creația lui George Enescu această trăsătură este puternic exprimată. Enescu ar merita să fie mai bine cunoscut în Germania; la răspîntie de veacuri, el a fost un independent, un izolat, un „fără de partid“ de înaltă valoare; prin el au trecut tendințe artistice foarte semnificative; Yehudi Menuhin a avut o intuiție premonitoare atunci cînd, în anii '60, a cîntat Sonata a III-a pe un disc intitulat „Occident meets Orient“.

Enescu a influențat în adîncime pe Myriam Marbe. Între altele este enescian la Marbe caracterul *evocativ* al muzicii; artistul apelează la memorie în felul proustian; el „prinde un fir“ al trecutului și apoi, parcă înotînd în fluxul liber al memoriei, pune ordine în amintiri. Ca și la Enescu, ca și la Proust, asistăm la efortul de îmbinare a spiritului



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 223 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

clasic cu fragilitatea materiei impresioniste. Iată de ce Marbe, artist al celei de a doua jumătăți a secolului XX, a făcut un efort special pentru a găsi un discurs muzical propriu, legat de o semiografie modernă ce profită de inovațiile vremii noastre.

Acesta este un demers esențial, de adâncime; el are loc pe fondul achizițiilor clasice din perioada anterioară; în acest discurs liber, uneori aparent flu, autoarea continuă să folosească suveran legile dezvoltării muzicale, ale contrastului și variațiunii, ale proporționării muzicale în timp.

Se observă, de asemenea, la Marbe prezența caracterului *invocatoriu* al muzicii, legat de incantație, de ritual, de magic. Uneori autoarea își începe lucrarea cu un singur sunet îndelung căutat, ținut și construit; ea instituie un sunet-geneză în interiorul căruia să se ascundă o lume ce va fi dezvăluită în continuare. E aici și dificultatea de a începe o piesă și necesitatea de „încălzire și căutare“ care se observă la șamani, în rhaga indiană și în atâtea muzici tradiționale. Vreau prin toate acestea să arăt caracterul organic al discursului muzical la Marbe, bazat pe această „improvizație bine stăpînită“ („wohlbeherrschte Improvisation“).

Perioada deplinei maturități a compozitoarei este legată de demersul *timbral*. Muzica lui Marbe a fost întotdeauna colorată, dar stăpînirea deplină a timbrurilor, mai ales timbrarea ansamblurilor de voci și instrumente a fost obținută la maturitate. I se poate încredința acum artistei orice ansamblu de instrumente și (sau) voci; ea posedă



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 224 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

arta sigură de a „moși“ acest ansamblu; Marbe va adapta propriul ei stil, discursul său, stilul său armonico-melodic la particularitățile oricărui ansamblu dat. Ea va forja din ansamblu un singur instrument complex, politimbral. Aceasta este și perioada lucrărilor ei cu ansambluri mari: „Concertul pentru saxofon“, Simfonia „Ur-Ariadna“, „Requiemul“.

Tot acum este obținut un nou echilibru între *rubato* și *giusto*. Ca și alți compozitori români, Marbe a compus mai ales muzică lentă, rubato; pulsația în allegro era ca o insulă în recitativul lent precumpănitor. Acum pulsația câștigă teren în cadrul noii scriituri; în această fază lucrările ei par să se autocompenseze, conținând elementele de contrast rubato-giusto care dau impresia unității în varietate.

*

Muzicile cîntate azi aparțin perioadei de maturitate deplină a compozitoarei, așa încît cronologia nu prea mai contează. Cea mai veche dintre piese este compusă în mijlocul anilor '70. În toate piesele programate se poate bine recunoaște problematica mai sus expusă.

„Les oiseaux artificiels“ (1979). Compusă la sfîrșitul deceniului 8. Autoarea consideră această piesă un fel de testament al anilor '70. Se văd în această lucrare farmecele și dificultățile artistului; este semnificativ faptul că lucrarea este plasată la începutul concertului. Ca și un romancier sau un autor de filme, ea vrea să aducă în operă diferite surse (uneori anecdotice) din viață. Titlul lucrării l-a dat Detlef



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 225 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Gojowy („pășările artificiale“ se află în difuzoarele radioului său, iar pisica lui caută zadarnic să le captureze). Lucrarea are o construcție clară, dar apar pe parcursul ei acele infuzii ale memoriei la care m-am referit mai sus: mici teme muzicale „ca în basm“, un crîmpei dintr-un tango al compozitorului Nazareth, o temă proprie a autoarei, pe care o poartă cu sine din tinerețe pentru a-i găsi un colțisor abia în această lucrare. Apoi, dificultatea de a începe piesa; soțul autoarei a spus: „există multe piese neterminate, dar aceasta este probabil una din puținele care nu au început“.

Sunetele lungi au un rol privilegiat în această muzică și autoarea are o grijă specială pentru expresivitatea lor, mai ales că heterofonia face ca unele din aceste sunete să întâlnească unisonul lor la instrumentele vecine („aimez le son“).

Un mic fragment din „Furtuna“ lui Shakespeare însoțește piesa și este integrat în lucrare. Cuvintele lui Will: „and set me free“ au trezit suspiciuni și au întăritat pe cenzorii bucureșteni ai vremii.

„Diapente“ pentru 5 violoncele (1990) este un exemplu pentru felul cum compozitoarea își adaptează inspirația și scriitura la formații date. Lucrarea te face să uiți de orice „orchestrație“ sau „transpunere“ pentru cinci instrumente; ea este *turnată* pe această formație, este congenitală ei.

Cele patru secțiuni ale piesei sunt strîns înlanțuite, făcînd un singur corp. Ca aproape întotdeauna, începutul este o încălzire, o geneză, o invocare printr-un sunet lung-prelung, care apare ca „înveliș“ din



[équivalences](#)

[Pagina de titlu](#)



[Pagina 226 din 338](#)

[Înapoi](#)

[Întregul ecran](#)

[Închide](#)

[Ieșire](#)

care se desprinde piesa. Sunetul acesta este viu, trăit, „îmbrăcat“ de către formația celor cinci violoncelle.

A doua secțiune consumă o energie deja acumulată; autoarea are grijă de a evita orice „neoclasicism“ al alternărilor dintre rar și repede. Un singur acord constituie paradigma celui de al treilea segment: choral pe un singur acord, subtil registrat. În fine, ultima secțiune: o melodie simplă dar nu plată, cu mici accidente pe parcurs; pizzicati glissandi se referă poate la sugestiile artei negrilor (cum spune autoarea: „topesc în oala mea anumite mirodenii“).

„La parabole du grenier“ (I) pentru un singur interpret (care cântă la pian, clavecin și celestă) este cea mai veche dintre piesele din program (1975). În centrul atenției autoarei stă sunetul ca atare; ea îl clasifică timbral după modelul oferit de Pierre Schaeffer. Subtitlurile fragmentelor sunt semnificative: 1) În căutarea unui *re*, 2) Universul *re*-urilor, 3) Universul pianissimilor, 4) À la recherche d'une nouvelle sonorité, 5) Universul clavecinului, 6) À la recherche d'un certain lyrisme, 7) Le grenier aux souvenirs, 8) À la recherche du *ré* perdu, 9) Le mythe de l'éternel retour.

Le grenier aux souvenirs: în podul memoriei stau și *re*-ul pierdut și sonoritatea nouă și „un anumit lirism“ și alte diverse universuri. Aici e și mitul veșnicei întoarceri, ideea timpului ciclic care i-a obsadat de atâtea ori pe intelectualii români de la Mircea Eliade încoace. Materia muzicală a compoziției (*re*-urile, ritmurile) nu rămîne numai ca formă a compoziției; ea devine și conținutul ei, viața personală a autorului;



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 227 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

simțim în muzică și munca asupra muzicii, lucrul la compoziție, poetica ei. Cu mijloace puține, Marbe obține în „Parabola podului“ o lucrare cu deosebire sugestivă.

„Trommelbass“ (din 1985) pornește de la un trio de coarde și de la ideea acelui bas ostinat ritmic pe repetiția unui singur sunet care s-a numit în muzica preclasică „trommelbass“.

Cum s-a mai întâmplat și cu alte lucrări ale acestei autoare, compoziția are și un rost existențial; ea este scrisă cu o mare participare nervoasă. „Trommelbass“ se dorește un exorcism; precum setea pământului suplia norii să-și stoarcă apa pentru a umezi glia, tot astfel piesa de față dorește să exorcizeze răul din boala unui prieten.

Repetarea dureroasă și încăpățînată a sunetului grav al violoncelului mai întîi amplifică acest sunet, iar apoi, ca o revărsare malignă, îl aduce într-un tom-tom plasat în sala de concert, împingîndu-l pînă la disperare. Contrapuntele la trio ale acestui sunet sunt recitative, cînd ca bolboroseli amenințătoare ale unor cuvinte magice, cînd ca păsări ciudat proiectate pe cer.

Dezvoltarea procesului muzical ambiționează și o idee morală: „die tiefe, ruhige Kraft genau so stark – wenn nicht noch stärker, wie Schrei und Kampf sein kann“. Este probabil aici o strategie feminină, o idee a diplomației (diplomația fiind ea însăși de gen feminin), aceea de a nu străpunge răul, ci de a-l ocoli și de a-l îmblîndi.

„Le temps retrouvé“ (din 1982) – o lucrare pe care subsemnatul am avut plăcerea de a o dirija în primă audiție și a o înregistra



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 228 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

pe disc – este o dulce evocare bizantină, tipic feminină prin suavitate. Vechi fresce bisericești par să reînvie pe nesimțite din smerita lor nemișcare, par să capete o nouă viață. Violetele sunt ca murmururile monahilor, blockflöte trimite la vocea feminină de soprano sau uneori la nai (fluierul lui Pan), clavecinul – deși occidental – contribuie și el la recrearea unui orient ortodox. Crîmpeie autentice de cîntări vechi sunt rechemate melancolic la viață, pentru a se îndrepta treptat către o exultanță finală. Evocarea pare în același timp personal-subiectivă, dar și colectivă. E dorința de a regăsi un timp dulce de mult apus.

„Concertul pentru saxofon“ (1986) este în fapt o simfonie pentru orchestră cu solist. Amploarea lucrării atinge monumentalul, gama sentimentelor se diversifică, iar coloristica timbrală atinge o intensitate neîntîlnită mai înainte în lucrările lui Myriam Marbe. Să reproducem, înlănțuindu-le, cîteva indicații de expresie puse de autoare în partitură în limba franceză: *début aux nuances plutôt baissées, mais avec dépit... avec une force maîtrisée... encore plus véhément, dans une tristesse nuancée de grotesque... fluidité continue... grelottant... toujours haletant... calmement etc.*

Undeva, în spatele simfoniei se poate ghici umbra tutelară a celui „Sacre du printemps“ apărut la începutul secolului XX. Dar compoziția lui Marbe este pe deplin independentă și deloc rusească. Ea este funciarmente românească. Saxofonistul solist este ca un vrăjitor care poruncește orchestrei proferînd formule magice. Din cînd în cînd, cîte un „flash“ declanșează un nou val orchestral, căci orchestra evoluează



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 229 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

în valuri.

Partea a II-a este un allegro în „stare directă“, lucru rar (după cum am mai arătat) în muzica lui Marbe. Mijloacele de construcție: 1) principiul de „trommelbass“ care asigură pulsul și trepidația, 2) caracterul de „tarantella“, aceasta era dansul celor înnebuniți de mușcătura tarantulei, dar și dansul de izbăvire a lor; autoarea ar vrea să fie o „tarantelă pentru vindecarea nebuniei acestei lumi“; 3) „verbalizarea“ saxofonistului prin formule quasi-vorbite în saxofon, acele fertilizatoare „cris de joie“ sacadate: „crească grâinele, cât prăjinele“, „pe toate drumurile“ etc.

Partea a III-a este o cadenza și nu putea fi decât... un prelung rubato, instalat în mare parte pe o imensă pedală de *re*, probabil acel *re* pe care autoarea îl tot căuta în „Parabola podului“, „la parabole du grenier“; această pedală eșafodează diferite „piramide instrumentale“, procedeu pe care compozitoarea îl agreează.

Acum formulele melodico-vocale ale saxofonistului „comme une voix de fausset“ invocă „Ploia curată“ și anunță ritualul „facem colaci să dăm la săraci“.

Concertul pentru saxofon apare ca o lucrare perfect auzită: armonie și timbru orchestral fac una; timpul muzical este consumat pe nerăsuflăte; compozitoarea l-a compus, cum spune, „într-o fugă contra cronometrului“.

Toate lucrările de maturitate au încă ceva comun: un caracter gestual și chiar teatral, care le dă un plus de viață; ele trebuie auzite



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 230 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

în sală, aproape de răsufarea vie a interpreților.

SIMFONIA A VII-A ȘI CREAȚIA LUI PASCAL BENTOIU²⁷

Pascal Bentoiu a dat recent Simfonia a VII-a pe care am avut șansa de a o asculta în primă auditiție la Timișoara, cântată de Orchestra simfonică „Banatul“ excelent condusă de către Remus Georgescu, cel căruia simfonia îi este închinată.

Ce e azi o simfonie? Iată o întrebare la care răspunsul a devenit dificil din cauză că ipostazele simfoniei sunt atât de diverse. Oricum, simfonia nu mai poate fi doar proba unei măiestrii academice; ea este mai mult o încercare a energiei simfonice, o exhibare a suflului creator, o dovadă de imaginație. Libertatea de care se bucură autorul unei simfonii devine azi principalul lui obstacol; autorul trebuie să inventeze el însuși necesitatea lucrării sale.

La Pascal Bentoiu, felul cum se exercită energia simfonică poate fi un bun exemplu de simfonism contemporan. În ultimul deceniu, Bentoiu nu a mai compus deloc lucrări „mici“; ultimul său ciclu de lieduri este, mi se pare, anterior. Au apărut sub pana lui numai simfonii și cvartete de coarde. Genul „mic“ este de multe ori răspunsul la o spontană întâlnire cu exteriorul, rod al impresiilor nemijlocite,

²⁷ „Ramuri“, februarie 1987.



[équivalences](#)

[Pagina de titlu](#)



[Pagina 231 din 338](#)

[Înapoi](#)

[Întregul ecran](#)

[Închide](#)

[Ieșire](#)

al contactului cu o nouă formațiune vocală sau instrumentală, ceva care, înainte de a intra în confluență cu impulsuri similare într-un fluviu impetuos, rămîne sub amprenta reacției personale la o anumită excitațiune. Bentoiu nu pare ispitit de asemenea apeluri. Cum spune el însuși, nu e omul „naturii“, al plimbărilor, al senzorialului; el proiectează din interior, „dinspre sine“, lucrările sale. În ultimii ani aceste proiecte au cuprins de fiecare dată nu părți de lucrări și nu lucrări mici, ci mai multe lucrări mari dintr-o dată. Iată de exemplu, cele 4 cvartete de coarde op. 27 compuse între 1980-1982, în total cam o oră și jumătate de muzică, dedicate cvartetului de coarde „Voces“ și, respectiv, unor prieteni ai compozitorului. Într-o scurtă prefață, compozitorul arată că fiecare dintre aceste cvartete stă sub semnul unei funcțiuni psihice principale: primul sub semnul senzației, al doilea sub cel al sentimentului, al treilea sub cel al gîndirii, al patrulea sub semnul intuiției. La ascultare, cele patru cvartete se percep totuși ca o manifestare muzicală unitară, chiar omogenă. Primul cvartet nu este mai puțin gîndit decît cvartetul al treilea, iar cel de al treilea nu are mai puțin sentiment decît al doilea, cel care stă sub semnul sentimentului. Adevărul este că aceste aspecte teoretice nu sunt *terminalul lucrării*, ele nu reprezintă rezultatul final, ci proiectul, intenția inițială; atunci cînd vorbim despre „senzație“ avem în vedere mai degrabă ideea de senzație; la fel, ideea de sentiment, ideea de gîndire. Prin aceasta, nu spunem deloc că sentimentul sau senzația nu există în aceste lucrări, ci că toate laolaltă sunt subordonate impulsului de



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 232 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

pornire, *voinței* inițiale, care reprezintă un fel de „big bang“ de la care începe rostogolirea în existent a lucrării.

Același lucru se petrece și în domeniul simfoniei. Atunci când a început compunerea Simfoniei a VI-a, „Culori“, Bentoiu se afla mental după „Simfonia a VIII-a“ care va fi, pare-se, o simfonie cu ramificații literare. Este de fapt, probabil, un fel al compozitorului de a-și programa viața și activitatea, pentru doi sau trei ani înainte.

„Simfonia a VII-a este subintitulată „Volume“. Aceste sculpturale și cinetice „volume“ sunt, de asemeni „proiect“, punct de pornire, intuiție a unor blocuri acordice care se apropie și se îndepărtează de noi prin crescendi și diminuendi sau cum explică autorul: „ca niște case deasupra cărora trecem apropiindu-ne și apoi îndepărtându-ne, din avion“. Dar acesta este, repetăm, doar punctul de pornire, punctul de declanșare necesar autorului. Muzica nu este realizarea obsesivă și cumva exhaustivă a intuiției; Simfonia este pur și simplu o *simfonie*, în care pe anumite suprafețe (îndeosebi în partea a II-a a primei părți) se simte această primă intenție. În rest, ea e o continuare a ciclului simfonic al lui Bentoiu, condus de o mână sigură în extinderea discursului muzical, în punerea în pagină a sonorității simfonice, întotdeauna impecabil constituită, responsabilă la cotele unei deosebite exigențe de măiestrie.

Auzind în sală lucrarea, am simțit presiunea puternică a *voinței* inițiale, pornind de la macrostructură către structura mică, de la punctul inițial al acțiunii de a compune, consumându-se și încălzindu-se pe



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 233 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

drum, ajungînd victorios la punctul final. Microstructura își ia desigur necesarele precauțiuni pentru buna desfășurare, de obicei niște scări modale nonoctaviante și o agogică strînsă, de natură clasică. Microstructura nu simte însă nevoia de a fi în dialog cu macrostructura; există, cred, un fel de paralelism, în sensul de neutralitate a unui plan față de celălalt; fiecare își urmează drumul său; ele merg împreună fără a se hrăni sau a se „întărița“ reciproc. Materia este strunită de impulsul inițial; sunetele vin să împlinească proiectul, iar impulsul inițial nu poate trăi în afara sunetelor. Ele au nevoie unul de celălalt și conviețuiesc foarte bine, fără dramatismul „rezistenței materialului“ în felul cum se întîmplă, de exemplu, la un Cézanne.

Simfonia îți lasă o impresie stenică. Energia compozitorului te solicită fără încetare și te duce cu ea. Această nouă lucrare a lui Pascal Bentoiu este o necesară piesă în ansamblul la care, cu neistovită și admirabilă forță, compozitorul stăruie de-a lungul întregii sale vieți.

ARTISTUL LA 70 DE ANI²⁸

La 70 de ani, Ștefan Niculescu apare ca o personalitate în același timp transparentă și enigmatică. El se exprimă întotdeauna în fraze care par să spună exact ceea ce au de spus; cultivă claritatea și cred că poate fi asociat ca transparentă cu Tudor Vianu: numește exact

²⁸12 noiembrie 1997.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 234 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

lucrurile, le găsește expresia într-un fel care nu mai poate fi clintit, potrivește sunetele ca și cuvintele într-un mod superior impecabil. Nevoia sa de obiectivitate (în sensul maiorescian) este fundamentală. O aură a discreției, o amabilitate egal distribuită învăluie întregul său comportament într-un fel antebelic (sau domnesc dacă vrei).

În fapt, în afară de ceea ce spun, muzicile și cuvintele lui ascund o energie și înțelesuri care se țin ascunse. Există în ele un miez insolubil sau chiar o încifrare care se refuză comentării. Un sunet, un cuvânt, o aluzie îți dau de știre că ele pot fi prelungite în alte înțelesuri, că pot fi cheie pentru deschiderea altor încăperi.

Temperamentul lui Niculescu nu își îngăduie izbucniri agresive, dar ele sunt cu atât mai vehemente atunci când răzbat la lumina zilei. Aspirația spre plenitudine care se putea ghici la el dintotdeauna, a avut de străbătut multe trepte pentru a se putea împlini.

Și dacă – de altfel ca și alți colegi de generație – Niculescu se prezintă astăzi ca un spirit cu tinerească deschidere estetică, nearestat de un curent sau o manieră, el a avut de parcurs etape surprinzătoare: după o primă tinerețe neoclasică, perioada serială; apoi încheștata muzică a „Eteromorfiei” și „Formanților”. Eterofoniile în care unisoanele alternau cu delte dramatice au filtrat treptat o luminoasă diatonie. Pe această matură, îndelung pregătită materie muzicală și-a insuflat artistul spiritul său religios: el se exprima cu o exultare imnică ce părea să se îndrepte către beatitudine.

Și iată că după 1989, după „ieșirea din catacombe”, prin mai mul-



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 235 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

te lucrări, „Deisis“ îndeosebi, (Simfonia a V-a o vom cunoaște abia în seara aceasta), muzica lui Niculescu aduce un neașteptat nou dramatism: al suplicației, al rugăciunii în supliciu.

Echilibrul acesta pe care i-l știm, cât de greu l-a obținut! Cât de greu îl menține!

Să-i urăm succes pe acest drum și să-i așteptăm în continuare operele.

IEDUL²⁹

Acum două decenii și mai bine clasa mea de compoziție primea vizitatori tineri, adesea studenți la Facultatea de instrumente, cu interese culturale și muzicale extinse. Printre ei, oboiștii Radu Chișu și Ulpiu Vlad se distingeau în mod deosebit. În timp ce Radu Chișu, cu multiplele sale deschideri către dirijat, compoziție, pian, nu s-a lăsat ispitit definitiv de compoziția muzicală, Ulpiu Vlad s-a hotărât repede: a lăsat totul la o parte și a început să studieze serios compoziția. Speriat, tatăl său, onorabilul domn George Vlad, mi-a scris și a venit apoi special la București ca să mă întrebe dacă se merită. Eu i-am spus că studiul oboiului este compatibil cu acela al compoziției muzicale; cât despre Ulpiu, am fost sigur de la început că este apt pentru compoziție.

²⁹15 octombrie 1997.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 236 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Pentru Ulpiu Vlad abandonarea instrumentului a fost o opțiune definitivă și a însemnat concentrarea pe viață asupra compoziției muzicale.

Tînărul Ulpiu Vlad era o ființă crudă ca un ied. Ochii ușor exoftalmici îi ardeau (chipul lui îmi amintea uneori pe acela al lui Bartók); roșea la cea mai ușoară solicitare emotivă.

Timiditatea lui era nefirească; mult timp nu a îndrăznit să-și audă lucrările nici la repetiții; cîțiva ani nu a putut veni la concertele unde i se cînta cîte o lucrare; apoi a început să vină, dar nu se înfățișa publicului; cînd în fine a găsit puterea de a se ridica în picioare, la aplauze, era roșu ca racul.

Blîndețea lui era absolută; nu se putea hotărî să strivească o muscă: găzduit pentru o noapte într-o casă în care se mișcau insecte, a aprins becul electric și a petrecut timpul în picioare pe un scaun.

Tineretea lui a fost melancolică, bîntuită de stări apăsătoare; găsea o ușurare plimbîndu-se prin parcuri sau cimitire. Ai fi spus că acest om de munte născut la Zărnești stă sub zodia lui Eminescu și Bacovia.

În realitate, prima natură era dublată de o capacitate de echilibru care numai treptat a ieșit la lumină. La început, aceasta se vedea în putința de a lua decizii. În copilărie, pe la vîrsta de 10 ani, a plecat singur pe munte pentru cîteva zile, fără a-i anunța pe cei de acasă. La maturitate s-a vădit la el un spirit gospodăresc transilvan și ingeniozitatea găsirii unor soluții în situații dificile (soluții pentru care lupta și pe care le punea în practică). Chiar și o anumită istețime,



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 237 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

de mirare la un om care roșește atît de ușor; la o materie anostă unde toată studențimea copia la lucrarea de control, Ulpiu Vlad a fost singurul student surprins de profesor în exercițiul acesta individual generalizat.

Cu toate acestea, în ultimii ani ai regimului trecut, Ulpiu Vlad a găsit idei și resurse pentru a scoate realizări din piatră seacă; cît prin istețime, cît prin dîrzenie și hotărîre, a știut să discute cu autoritățile, obținînd ca director al Editurii Muzicale o seamă de avantaje pentru compozitori.

Iată deci o transformare spectaculoasă; melancolia din adolescență s-a retras în fundul sufletului. Acea opțiune pentru compoziția muzicală despre care am povestit mai sus a produs sublimarea.

Ulpiu Vlad a găsit repede matca muzicii sale. După primele lucrări de școală, expresive, lăsînd să se întrezărească artistul matur de mai tîrziu, Ulpiu a găsit repede repere în muzica timpului nostru care să convină climatului său sufletesc: aspecte ale muzicii aleatorice, texturi, divagații modale, eterofonii, toate mișcîndu-se vaporos. Am fost uimit să constat cît de repede s-au petrecut aceste transformări în muzica sa, cît de repede a dibuit el cu intuiția mijloacele de care avea nevoie.

Dacă există în arta românească o muzică onirică, Ulpiu Vlad mi se pare unul din cei mai de seamă reprezentanți ai ei. Rupturile prăpăstioase ținînd de real se întîlnesc rar în muzica lui; lumea viselor se desfășoară nestingherită în muzica lui Ulpiu Vlad. Ai spune că este vorba de materii muzicale tratate stocastic, dacă ar rămîne



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 236 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

la obiectualitatea lor reală; prin alchimie muzicală însă acești nori de sunete, avînd forme și consistențe bizare, se transformă în fugitive și impalpabile mișcări sufletești surprinse în devenirea lor.

Viața secretă a artistului, pură combustie nocturnă, nu a împiedicat existența solară a omului. Iradiind căldură sufletească, el se dedică familiei sale, Marinei, soția pe care o iubește, fiului său Roman, părintelui său, prietenilor săi.

În ultimii ani „iedul“ a încărunțit; îl văd uneori căzut pe gânduri, cu ochii săi ușor holbați, revenindu-și repede, cu aceleași reflexe de montaniard iute.

Activitatea socială l-a obosit; a fost recomandat de către Uniunea Compozitorilor să lucreze la Ministerul Culturii; cei de acolo l-au tratat ca pe un birocrat, ținînd seamă nu de conținutul muncii sale, ci de felul cum este prinsă ea în condicele de serviciu. Cu repulsie, Ulpiu Vlad s-a retras, refuzînd să mai activeze în domeniul obștesc. Este mulțumit cu munca sa pedagogică la Academia de Muzică din București, de unde a fost scos cîndva în mod nu mai puțin brutal, dar unde se simte la locul său.

Jumătate de secol îl surprinde vertical, julit dar integru, gata să înfrunte dificultățile vieții, să comunice cu semenii, să modeleze norii lui de sunete închipuiți în visări treze.

Mă voi bucura întotdeauna la vederea chipului său luminos.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 239 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

IN MEMORIAM



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 240 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 241 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

ÎN AMINTIREA HILDEI JEREA³⁰

Dînd picătură cu picătură morții, privind mereu spre un viitor pe care nu-l mai aștepta nimeni din jurul ei, dorind să-i vadă pe prieteni dar refuzînd să se înfățișeze lor așa cum era, Hilda Jerea a murit îndelung și chinuitor. Atît de îndelung a murit, încît atunci cînd a dat ultima picătură, îi murise și moartea, și ea nu a mai coplesit pe nimeni, ci a răspîndit în jur o foarte mare tristețe.

Înainte de a auzi vorbindu-se despre Hilda Jerea, am citit o frază despre ea într-o cronică muzicală a lui Em. Ciomac; cred că era în timpul războiului, gazeta cred că era „Timpul“, iar cuvîntul cronicarului suna cam așa: „talentată, divers atrăgătoare compozitoare Hilda Jerea“. Într-adevăr, era talentată, mîndră și frumoasă Hilda Jerea, era

³⁰ „România literară“, 29 mai 1980.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 242 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

iremediabil de optimistă, mereu aplecată înainte, mereu doritoare să construiască, mereu gata să reînceapă.

Aceasta a fost soarta ei: să reînceapă mereu. În meandrele vieții și-a investit cu înverșunare elanurile în diverse direcții: a fost studentă perseverentă, a fost fiică, mamă și soție pătimașă, a fost albină profesoară, s-a dăruit ca interpretă pianistă, a fost entuziast activă obștește, a fost compozitoare de talent, mereu dând, fiind însă răsplătită de viață foarte sporadic. Dar Hilda Jerea era iremediabilă și reîncepea mereu, pînă în ziua cînd a fost preluată de laminoarele întortocheate ale bolii.

E greu de spus dacă se înțelegea bine pe sine însăși; cred că acest iremediabil optimism o stînjenea, de aceea poate s-a hazardat în unele direcții și nu a insistat suficient în altele.

Era o compozitoare de notație; în tinerețe îi plăcuse să acompanieze la pian diferite coreografii și improviza cu ușurință; muzicile ei cu declamații, liedurile pe versurile poezilor români pe care îi simțea și îi iubea, piesele instrumentale întinse exact atît cît o cere substanța lor, iată teritoriul muzical pe care Hilda Jerea este ingenuă și își aduce ofranda în antologia muzicii românești.

Însă vocația ei de comunicare nu se putea împlini numai în compoziție; nevoia de afecțiune și de contacte prietenești o înclina mereu spre pedagogie și treburi gospodărești. Și cît de inspirată a fost Hilda Jerea acum 15 ani, inițiind formația „Musica Nova“! Aici urmau să se strîngă în mănunchi toate înclinațiile și preferințele ei, pentru că Hilda Jerea a iubit și a fost curioasă din tinerețe pentru muzica contemporană;



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 243 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

aici putea ea să fie interpretă, aici putea fi și pedagogă, aici putea gospodări ea un repertoriu, o serie de concerte, niște turnee. Atunci au urmat poate anii ei cei mai buni, cu concerte și succese naționale și internaționale dintre cele mai frumoase. Aici a putut face ea muzică cu unii din cei mai talentați interpreți ai noului val. De aici a putut chema pe compozitori să scrie noi muzici cărora ea să se dăruiască, interpretându-le. Aici urma ea să scrie propriile ei noi lucrări, pentru care se pregătea în taină.

Dar acum, în plin avânt, a intervenit boala, care avea probabil misiunea să-i reamintească Hildei că datoria ei este să reînceapă iarăși și dînsa a început lunga călătorie prin tunelul bolii. Ea se încapățîna să vadă undeva departe și o ieșire din acest tunel, din ce în ce mai obscur.

Ieșirea aceasta spre necunoscut o vedem noi cerniți azi. O mare tristețe ne cuprinde privind în urmă zbaterile și aspirațiile spre fericire ale omului care a fost. Prietena noastră a început din nou ceva, de astă dată definitiv și (sperăm) calm, lăsîndu-ne atîtea amintiri frumoase și o dîră în ogorul la care trudim noi toți cei rămași.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 244 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

UN MODEL³¹

În lunga perioadă a chinuitoarei lui despărțiri de viață, l-am văzut de mai multe ori; de fiecare dată era diminuat fizic; corpul murea cu încetul, în timp ce ochii păreau tot mai aprinși, expresie a lucidității. În ultimele săptămîni veghea dormitînd; ochii lui urmăreau totul; comunicînd din ce în ce mai greu, vorbea totuși pentru a testa dacă este înțeles, pentru a se convinge că trăiește. Nu putea nici trăi, nici muri. Cu muzica o terminase; își trecuse în memorie tot ceea ce cunoștea; acum spunea că *restrînge* totul din ce în ce mai mult.

În tot acest timp m-am gîndit mult la el, adesea obsesiv și, fără să vreau, comparînd starea lui cu ceea ce se petrece în jur; viața curentă, cu pasiunile ei adesea mărunte, îmi apărea ca deșertăciune. „Aici, în spital e altă lume; aflăm tot ce se petrece afară, dar trăim în altă lume“. Și tot Dan: „Cum trec oare medicii dintr-o lume în alta de mai multe ori în fiecare zi?“ O mulțime de gînduri mi-au trecut prin minte, însă mi s-a părut rău prevestitor și lipsit de prietenie a mi le nota; Dan mi s-a părut întotdeauna omul cel mai drept, mai participativ și mai obiectiv din generația mea; omul cel mai curat, trăind sub semnul discreției și al unei obiectivități maioreștiene.

După ce a murit, mi-a fost și mai greu să pun mîna pe condei. Acum, încet-încet, las gîndurile să curgă pentru că mi se pare că impresiile noastre ale tuturor trebuie să fie expuse, să rămînă. Pentru

³¹ „România literară“, 25–31 martie 1993, pag. 19.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 245 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

mine, felul de a fi al lui Dan Constantinescu este un etalon. Cu firea sa afabilă, singuratecul Dan Constantinescu are ceva ideal; era diferit de ceilalți, dar fără ostentație, fără poză, căutînd mereu să treacă neobservat.

Oare este bine să vorbesc mai întîi despre om și numai după aceea despre muzician, într-o lume în care primează criteriul succesului, al „realizării“, indiferent de mijloace? (Ba chiar apelînd la mijloace pe care, disprețuindu-le la alții, le admirăm și le urmăm în taină.) Dan Constantinescu s-a detașat net; nu a primit această lume, nu a urmat cursul ei. A urmărit-o fără să se erijeze în profet. Nu a demonstrat, nu a predicat, nu a pontificat, nu a afișat un aer de superioritate. Nu a fost laureatul nici unui concurs de împrejurări. A detestat practica socială a „comunismului real“. Cînd Mihail Jora a fost ostracizat, el a continuat să-l frecventeze; cuiva care „era în drept“ să-l întrebe, i-a spus că – da! – îl frecventează, iar cînd acela l-a întrebat cine mai vine pe acolo, i-a răspuns: „să-ți spună cel care m-a văzut acolo și ți-a raportat ție“. L-a adorat pe Jora; gesturile și comportamentul lui mai aminteau și pe patul de moarte această fascinație; ceea ce nu l-a împiedicat să scrie în 1991 despre Jora unul dintre cele mai nepărtinitoare articole, într-o lume în care a iubi înseamnă adesea a linge, și a critica, înseamnă a condamna.

Nimic nu l-a putut determina să intre în partid sau în FDUS. N-a afișat însă nici un merit în aceasta, și după decembrie 1989, nu s-a pus în fața nimănui, nu a tras nici un folos. Era străin de caracterul



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 246 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

acela giroscopic al oamenilor care schimbă prietenii o dată cu regimul politic. De cîteva ori de-a lungul anilor mi-a vorbit despre un medic dintre cele două războaie care se lăuda: „Cînd vine un ministru nou, îi țin țuculul; cînd cade i-l vîrs în cap“; și niciodată, de cîte ori mi-a amintit despre acest om, n-am putut înțelege ce simțea el mai pu-ternic: disprețul pentru acest comportament sau mirarea că el poate exista aeva? La fel, despre cineva care se lăuda că raportează șefului instituției în cele mai mici detalii tot ceea ce se vorbește în timpul lucrului.

Era tradiționalist, dar la pas cu vremea; cu tristețe spunea că nu acordă monarhiei șanse de revenire în România. Patriotismul și credința religioasă au fost pentru el chestiuni exclusiv intime, firești, în nici un caz monedă de schimb, toבă de bătut sau obiect de tranzacții sociale și politice.

El, care ceruse să nu i se anunțe public moartea, să nu se scrie despre el, să fie înmormîntat la Pucioasa lîngă părinții săi, fără discursuri, fără public, nu a prevăzut indiscreția unui șofer care a permis să ajungă știrea la Uniunea Compozitorilor, înainte ca aceasta să fie prevenită; astfel a apărut anunțul de la radio. La înmormîntare, cineva de la Pucioasa a spus: „Noi nu am știut că domnul Dănuț al nostru este profesorul Dan Constantinescu“.

În breasla compozitorilor rezultatul întregului său comportament a fost ciudat: omul a fost considerat întotdeauna un stîlp al Uniunii Compozitorilor, o permanență de neclintit; îndeplinea și la Uniune și



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 247 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

la Conservator toate sarcinile care i se încredințau. Însă această cinste a omului care niciodată nu s-a așezat în banca întâi, a fost însoțită de trecerea în anonimat a compozitorului. Dan Constantinescu nu a fost omul care să aducă aminte despre lucrările sale; și, cum în ultimul deceniu și jumătate și-a îngrijit părinții și alți apropiați ai săi mai vîrstnici (dar poate și din motive necunoscute), treptat producția lui componistică a încetinit pînă la oprire.

L-am auzit spunînd de mai multe ori de-a lungul anilor: „În viață totul se plătește“. M-am întrebat însă fără rost: dar un om ca acesta de ce a avut de suferit atîta? Poate că o neașteptată răsplată pentru el a fost felul cum l-a însoțit Myriam Marbe în Golgota ultimului an. Va fi necesar, cred, un efort de reamintire și reevaluare a operei lui Dan Constantinescu. Lucrările sale trebuie reluate, în încercarea de a înțelege sensul lor general, semnul sub care se înscriu ele. În mintea mea, compozitorul Dan Constantinescu se asociază, nu știu de ce, cu figura poetului Al. A. Philippide, poate prin simplitatea și naturalețea care ascund o complicată fire aristocratică. Reluarea lucrărilor acestui compozitor ne rezervă surprize: vom putea constata perenitatea lor, caracterul lor anticipativ, complexitatea lor.

A murit Dan Constantinescu: un om care a citit toate cărțile privindu-le suveran și mergînd pe vîrfurile picioarelor prin lume, prin biblioteci și prin propriile sale lucrări.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 248 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

ÎN MEMORIA LUI JAN TAUSINGER³²

În acest an de hiperactivități solare atât de periculoase pentru cardiaci s-a stins din viață la Praga compozitorul și dirijorul Jan Tausinger, personalitate muzicală marcantă a Cehoslovaciei.

Puțini știu că muzicianul ceh născut la Piatra Neamț în 1921, a plecat din România abia în 1947 pentru a se stabili în țara de origine a tatălui său. A revenit de multe ori, aproape anual, în țara de baștină; ultima oară a fost în 1979, când, împreună cu soția sa româncă, a cucerit țara în lung și-n lat; Bacău, Onești, București, Cîmpina, Cluj, au fost străbătute în puține zile, cu o febrilitate nepermisă unui suferind și nu mult după aceea, Tuți (așa îi spuneau prietenii apropiați) a căzut la pat, diminuând și stingându-se îndelung.

Ați văzut și dumneavoastră poate în mai multe rînduri în articole despre Cuclin sau despre muzica românească în general, citîndu-se declarația cîte unui muzician din Viena sau din Praga: „aveți în București un gînditor muzical neobișnuit, pe Dimitrie Cuclin“. În cel puțin una din aceste declarații trebuie identificat Jan Tausinger, care luase el însuși în prima tinerețe lecții de muzică cu Cuclin.

Sunt 35 de ani de atunci; prietenul meu Tausinger mă îndemna: „hai la Cuclin, să vezi cum se gîndește despre muzică“; am fost și am luat lecții de contrapunct și fugă. „Vino să iei lecții de compoziție cu Leon Klepper, e un profesor excepțional“ și am fost împreună cu prie-

³² „Muzica“, septembrie 1980.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 249 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

tenul meu la el. Hai să trimitem amîndoi lucrări la concursul Enescu“ și am trimis. Hai la repetițiile lui Silvestri, hai la lecțiile de dirijat ale lui Lindenberg (împreună cu Cosma, Brediceanu și Comissiona) și, bine înțeles, înainte de toate, la toate concertele lui George Enescu.

Aceștia au fost anii noștri de „Sturm und Drang“, cu energii multe, cînd concentrate exemplar, cînd risipite generos.

Tausinger a învățat la Conservatorul din București cu Mihail Jora și Alfred Mendelsohn și a absolvit în 1947. Îmi aduc aminte de aviditatea cu care învățam atunci și imensa curiozitate cu care frecventam expozițiile, spectacolele, conferințele, librăriile, cu inevitabilele călcări în străchini ale tinereții.

Pentru mine însumi, Tuți era obiectul unei mari admirații. Muzicalitatea lui era excepțională; auzea perfect; spontaneitatea lui era asemănătoare cu a unui lăutar; cunoștea foarte multă muzică și avea instinctul fără greș al valorii, al muzicii bune; în același timp era total lipsit de snobism, cărțile de vizită zornăitoare nu-l dezarmau cîtuși de puțin și aceasta este o calitate pe care o prețuiesc și azi, la orîșicine aș întîlni-o. În schimb, capacitatea de a se entuziasma era extraordinară, o formă de tinerețe pe care nu și-a pierdut-o niciodată în decursul anilor, pe măsură ce se dezvolta și spiritul său critic. Pe scurt, era un copil mare, inteligent, vioi, fermecător în conversație, cu digresțiuni neașteptate care făceau ca timpul să treacă allegro.

Latura mai slabă era rigoarea, căci spontaneitatea îi juca feste uneori; se lăsa antrenat și se întîmpla să uite de unde a pornit sau



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 250 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

către ce se îndreaptă, dar ceea ce spun aici este valabil pentru porțiuni mici, căci pe lungă întindere Jan Tausinger a știut să cucerească și să realizeze și a avut o evoluție stilistică remarcabilă.

Sosit la Praga, a continuat conservatorul, terminînd compoziția cu Pavel Bořkovec și Alois Haba și dirijatul cu Karel Ančerl; studenția lui s-a încheiat la 31 de ani. Și-a început atunci cariera muzicală propriu-zisă. A compus foarte multe lucrări, însă spiritului său deschis nu i-a ajuns compoziția. S-a ocupat intens cu pedagogia. A locuit șase ani la Ostrava unde a funcționat ca profesor și director al Conservatorului. A format și educat coruri, ansambluri de tineri muzicieni. Apoi a venit ca profesor la Praga și a fost un timp directorul Conservatorului din capitala Cehoslovaciei (la cehi „Conservatorul“ este cu o treaptă mai jos decît „Academia“, care e școala superioară de studii muzicale, însă Antonin Dvořak a fost și el cîndva directorul acestui conservator). Din cînd în cînd, Tausinger dirija și concerte simfonice sau de muzică cu un caracter mai cameral.

Dispoziția sa naturală pentru a face muzică, aplecarea către muzica de cameră a găsit un larg cîmp de activitate în Cehoslovacia. A compus cam 30 de piese pentru ansambluri mici, printre care 2 cvartete de coarde, 2 triouri, sonate, partite. La București ansamblul „Musica Nova“ a cîntat de cîteva ori cvartetul cu pian „Canto di speranza“; s-au mai cîntat „Sonatina emancipata“, „Colloquium“ pentru cvartet de suflători, cvintetul pentru alămuri și, poate, alte lucrări.

Pentru liedurile și corurile sale, Tausinger a ales întotdeauna ver-



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 251 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

suri de calitate; printre poeții aleși: Rimbaud, Hlebnikov, Pușkin. În domeniul simfonic Tausinger a dat două simfonii, un concert pentru vioară și multe alte piese; a scris o seamă de piese vocal-simfonice și baletul „Noaptea cea lungă“.

Evoluția sa stilistică a început cu direcția neo-clasică și, precum alți colegi de generație, a trecut apoi prin școala scriiturii dodecafonice. A cunoscut bine experiența cercului din Darmstadt, pe care l-a frecventat de altfel. A simțit nevoia unei depășiri prin „pluriserialism“ (extindere la toți parametrii), dar mai ales prin diverse procedee de aleatorism care au oferit un bun câmp de desfășurare imaginației sale. Tausinger s-a interesat și de noile tendințe ale teatrului muzical; astfel s-au putut ivi în anii '60 lucrări de cameră ca „Happening“ pentru trio cu pian sau „Aventurile unui flaut și ale unei harfe“. Însă vioiciunea teatrală, aplecarea spre humor sau calambur nu au putut ascunde tendința sa fundamentală către o expresie afectuoasă și, adeseori, gravă.

Moartea sa după o lungă suferință a venit ca o lovitură totuși neașteptată pentru apropiații săi. Înmormântarea a fost și ea surprinzătoare: o mare mulțime de oameni, probabil dintre aceia ce au intrat cândva sub raza generozității sale, au simțit nevoia să-și ia rămas bun de la el pentru ultima oară. Au venit oameni din diferite colțuri ale Cehoslovaciei, membri ai formațiilor muzicale pe care i-a îndrumat sau animat cândva, colaboratori muzicali din deceniile trecute; mari cântăreți au ținut să cînte la un concert de adio.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 252 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Cît despre semnatarul acestor rînduri, el a aflat cu întîrziere de moartea vechiului său prieten și s-a întristat adînc, căci o dată cu Jan Tausinger, dispăre un om minunat și se îndepărtează pentru totdeauna niște resturi luminoase ale tinereții.

LUDOVIC FELDMAN

Sunt doar patru ani de cînd Ludovic Feldman a fost sărbătorit ca nagenar, apărînd atunci ca un copac bătrîn dar încă viu, chiar viguros; sunt numai doi ani de cînd Uniunea Compozitorilor i-a acordat Marele Premiu pentru întreaga sa creație și iată că a venit ceasul despărțirii definitive. Este ceasul inevitabil despre care Ludovic Feldman a știut că va veni și l-a așteptat, dar nu a putut să și-l imagineze; l-a chemat, dar a căutat să-l evite cît a putut. Îngenuncherea lui a fost lentă și el a dat viața din sine, picătură cu picătură; viața abia mai pîlpîia în el. A fost o priveriște umană cutremurătoare.

A lăsat greu condeiu din mînă. Compunea din ce în ce mai greu, iar în ultimii doi ani lucrurile nu mai mergeau deloc. S-a plîns că nu reușește să termine orchestrația celei mai recente lucrări – Poemul simfonic nr. 2 – și m-a rugat să-i termin orchestrația după schița lucrării. A continuat să-mi spună însă, pînă acum cîteva luni, că s-a saturat de tehnica dodecafonică rigidă, că l-ar interesa alte tehnici noi; spunea că regretă surzenia pentru că nu poate cunoaște muzica electronică. Citea cu regularitate revistele „Muzica” și cele literare,



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 253 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

uimindu-mă uneori prin informarea la zi. Dar forțele sale au declinat nemilos în anul acesta și mai ales în ultimele două luni, când abia a mai putut ține un creion în mână. Nu mai putea nici trăi, nici muri; nu a vrut nici să trăiască, nici să moară. Și iată că s-a despărțit de viață, iar noi trebuie să ne despărțim de el.

A fost un om cinstit și credincios, temător de Dumnezeu, respectînd obiceiurile părinților săi.

A fost un cetățean patriot. Era în tradiția familiei sale, căci tatăl său (medicul Solomon Feldman, directorul spitalului evreiesc de la Galați) a fost decorat pentru participarea la războiul de independență.

Cu acest nonagenar pleacă dintre noi un compozitor nu foarte bătrîn, căci el a început să compună abia la vîrsta de 50 de ani. Mihail Jora era uimit de progresele elevului său care făcuse la acea dată o frumoasă carieră de violonist și care în vîltoarea războiului se apucase să studieze armonia, contrapunctul, formele și compoziția pentru a-și depăși angoasele și impasurile sufletești. După un studiu foarte rapid, către sfîrșitul războiului, a dat la iveală acel intens „Poem tragic“ care constituie un strigăt de deznădejde și speranță.

Am asistat și eu la acea repetiție a Filarmonicii cu George Enescu la pupitru în sala cinema „Aro“ (azi „Patria“) în pauza căreia s-a putut asculta frumoasa execuție în primă audiție a Trio-ului pentru suflători datorat lui Ludovic Feldman (pe atunci concertmaestru al violinii a II-a). Interpretarea lucrării de către un trio de filarmoniști în frunte cu flautistul Vasile Jianu, avea loc pentru George Enescu și



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 254 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Yehudi Menuhin, dar în sală era foarte multă lume; mă găseam și eu acolo și poate și alți muzicieni prezenți în această adunare de doliu. Evoc acest luminos moment muzical pentru că știu că și lui Ludovic i-ar fi plăcut aceasta.

Ludovic Feldman a devenit unul dintre cei mai importanți și singulari compozitori ai generațiilor sale. După expresionismul imediat postbelic, el a trecut printr-o fază influențată de folclor; în această perioadă George Georgescu i-a programat de mai multe ori Suita a II-a. Apoi, parcă dintr-o dată, prin abordarea tehnicii seriale, Ludovic Feldman s-a simțit la pas cu tineretul pe atunci în vîrstă de 30 de ani. Iată-l în anii '60 pe aproape septuagenarul Ludovic Feldman, în deplină posesiune a uneltelor sale componistice, devenit în mod firesc, fără ostentație, tînăr de avangardă, braț la braț cu tinerețea.

Însă după moartea Aicei, iubita și respectata sa soție și din cauza surzeniei progresive, viața sa a devenit din ce în ce mai grea. Timpul a trecut nemilos și clepsidra a lăsat să se scurgă nisipul fără încetare.

Ce repede trece o existență, fie ea și de 94 de ani! Cît de repede trece și un secol! Anul acesta Ludovic mi-a povestit cum, sosind pentru întîia dată la Viena (era un adolescent de 18 ani), a văzut pe stradă o mare mulțime adunată la o înmormîntare; a întrebat tînărul Ludovic: „Cine este petrecut aici?“ I s-a răspuns: „Un mare muzician; se numea Gustav Mahler“. Aceasta a fost în 1911; iar noi aici, simetric, la celălalt capăt al secolului, petrecem pe Ludovic Feldman, un mare muzician pe care l-am cunoscut, de care am fost alături, iar el a



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 255 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

fost alături de noi.

Îl vom ține minte în restul zilelor noastre și – poate – alții mai tineri își vor aminti peste decenii, după anul 2000, de îndoliata adunare de azi.

Fie-i lui Ludovic Feldman țărîna ușoară și amintirea luminoasă.

MYRIAM MARBE³³

Cu ani în urmă și după aceea peste ani, Myriam mi-a spus: „Aș vrea să vorbești la moartea mea“. Se gîndea deci la moarte și era gata de ea, dar cu o seară înainte de a-și termina viața s-a bucurat de sărbătoarea Crăciunului și de venirea în București a Nausicăi, îngerul existenței ei. A doua zi viața i-a fost retezată brusc, după ce i-a spus la telefon lui Octavian Nemescu: „Să se îplinească tot ceea ce ne dorim“.

Myriam Marbe a crezut cu tărie în Dumnezeu Unul, slăvindu-L în legea creștină, în spiritul ecumenic al iubirii aproapelui. Ea a fost înzestrată însă și cu puterea de a vedea chipul Domnului în toată diversitatea lumii: în dragoste și prietenie, în familie și patrie, în artă și natură. S-a bucurat și de fericire, dar și de suferință. A fost încercată de toate trăirile.

Valoarea ei umană a fost excepțională. Ca prietenă – a fost soră: felul cum l-a asistat pe Dan Constantinescu în ultimul lui an de viață

³³ „Actualitatea muzicală“, 189/1998.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 256 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

este fără pereche. Ca profesoară – s-a legat strâns de elevele sale, influențându-le, cred, destinul.

Energia ei vitală a fost uimitoare; ea însăși nu a bănuț-o: o forță mocnită la început, care s-a desfășurat într-un crescendo irezistibil. Dar asta a și costat-o; cheltuia fără a se menaja: stilul ei de muncă „în asalt“ (ea își termina lucrările adesea în ajunul primei audiții) i-a subminat sănătatea.

Creșterea ei muzicală a fost lentă și complicată. S-a adăpat din plin din marea tradiție muzicală (de la clasici la muzica populară), dar nu a primit de-a gata: a recreat tot ceea ce a selecționat în muzica sa, a sublimat experiența vieții, cărțile pe care le-a citit, călătoriile făcute, pasiunile ei. Și-a creat propriul său stil, o scriitură muzicală, o grafie proprie. În judecarea lucrărilor ei nu e necesară nici un fel de condescență pentru femeia compozitoare: Myriam Lucia Marbe a fost un compozitor în toată puterea cuvântului, fără ca atributele feminității să fie sacrificate în expresia muzicală. Și ce compozitor! Unul dintre cei mai de seamă maeștri ai muzicii românești de astăzi.

Retina e înșelătoare pentru cei care ne stau în preajmă. Adesea nu putem crede că cei de lângă noi pot fi mari artiști...

Șocați și în plină durere, putem lua totuși distanță pentru a privi în sus către draga noastră prietenă, pentru a-i acorda întreaga prețuire pe care o merită.

Îmi pare nespun de rău, Myriam, că nu mă poți auzi „vorbindu-te“. Sau poate...



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 257 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

ÎN AMINTIREA LUI EUGEN-MIHAI MARTON

Departe, la Lagos, s-a stins din viață Eugen-Mihai Marton. Nigeria a fost ultima oprire a unei călătorii de o viață. „A murit acolo unde voia să fie îngropat“ ne anunță un faire-part alcătuit de către soția sa.

Un surâs discret suav, inteligent și trist ascundea o îndelungată boală despre care nu a vrut să vorbească nimănui, nici măcar părinților săi. Această boală l-a răpus la vârsta de 44 de ani.

Om și artist de seriozitate și probitate desăvârșite, Morton a cunoscut un urcuș greu. Venit de la Cluj (n. 17.09.46.) trece prin Conservatorul din București în care a studiat atent muzica clasică. După terminarea conservatorului a continuat să compună perseverent. Locuiește un timp în Israel; apoi pleacă în Germania și se perfecționează la conservatorul din Hamburg (cu Ligeti).

Traversează o perioadă pe care aș numi-o grafică; acum e preocupat de omogenitatea și varietatea scriiturii; aceasta este o artă ornamentală, ieșită din vârful peniței. Ea are uneori un caracter iluzoriu, deși devine efectivă prin acumularea detaliilor.

În anii '80 progresul său artistic devine surprinzător. Din când în când îmi scria, trimițându-mi partituri și înregistrări ale lucrărilor sale noi.

Scriitura rămîne mozaicată, lipsită însă de orice ariditate; crîmpeiele melodice unesc un tandru diatonism cu mici momente acide



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 258 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

(picanterii agogice sau provenind din microtonii).

Este mult aer în muzica acestei ultime perioade componistice. Prospețimea timbrală devine decisivă în decantarea artei lui Marton. Piese sale pentru formații orchestrale au început să fie cunoscute și apreciate; ele au fost cîntate în diferite festivaluri (între altele, la cel din Donaueschingen).

Nu mi s-a părut că Marton face un efort excesiv pentru a-și propaga și lansa muzica; aceeași blîndă și enigmatică rețineră pare a fi însoțit pînă la urmă comportamentul său social, în contrast cu asperitatea și constanța efortului său componistic căruia i se supunea.

Avînd probabil și comenzi pentru lucrările sale, Marton a dispus de magaziile cu instrumente ale orchestrelor germane; mi-l închipui investigînd aceste magazine.

În „Horizonte“ (1981–1982) orchestra e formată din 14 suflători (printre care flaut alto, oboe d’amore, trombon alto, Altflügelhorn, Kontrabass tuba), 36 de specii de percuții (printre care instrumente chinezești, turcești, conga, bania, O-daico, darbukka), 6 instrumente de culoare cu sunet determinat (printre care și sudanezul Kissir) și numai 4 instrumente de coarde. Rezultatul sonor este feeric.

În 1984, la Freiburg, unde va trăi un timp, compune piesa pentru orchestră „Der Weg – das sind deine Fusstapfen und sonst nichts“. Titlul este un vers de Antonie Machade și spune multe despre poetica lui Mihai-Eugen Marton. (În componența orchestrei, printre altele – un țambal.)



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 259 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

În 1985, piesa „Die Taube des fernen Pinienhaines“, pentru flaut bas, inspirată de Psalmul 56 în care e vorba de „porumbelul mut printre străini“, cu o surprinzătoare explicație autobiografică: „Sunt ungur pe jumătate evreu din România. Pentru români am fost maghiar, pentru maghiari – evreu, pentru evrei – român“... „În căutarea drumului meu propriu, aceste rădăcini multiple au fost și importante și străine.“

În 1985–86 – piesa de orchestră „Dau“; printre instrumente: flaut bas, Bassetthorn, Saxofon bariton, Kontrabas tuba, trompetă bas, Sopranbügelhorn, mandolină napolitană.

În 1986, o muzică de cameră pentru șapte instrumentiști: „Im Schatten der Stille“. În umbra tăcerii, dublă umbră, dublă tăcere.

Urmează – împreună cu soția sa Renate Alberstsen -Marton (care predă limba germană în cadrul Institutului Goethe) – popasuri la Atena, în America de Sud, în fine la Lagos.

...În fine, căci a fost un popas final. În 1988/89 compune la Lagos „Kehinde“ pentru Grossbassflöte și Bassetthorn. „Kehinde“ în nigeriană: putere vitală. Moare la 22.12.1990.

Ultima stație în căutarea sa de o viață.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 260 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 261 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

MARI INTERPREȚI



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 262 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 263 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

REPETIȚII CU YEHUDI MENUHIN ȘI GEORGE ENESCU...

Preliminarii și simptome...³⁴

De la 8.30 de dimineață câteva zeci de tineri, elevi și studenți cu numere matricole și carnete de școlaritate, încearcă rezistența celor trei intrări de la „Aro“! Repetiția va începe la orele 10. Deocamdată două dintre uși sunt strașnic ferecate, pe cînd pe pragul celei de a treia un ușier zîmbește cu o secretă superioritate regală. Zîmbetul devine public, cînd personalul de la Ateneul Român vine mofluz și umilit să audă și el pe virtuos... la „Aro“.

Un oftat și o mirare îi prinde pe toți cînd ușile în sfîrșit se deschid;

³⁴Mai 1946.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 264 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

se fuge zgomotos; nici vorbă nu poate fi de control! Sala nu se ocupă la întâmplare; un grup meloman care a reperat exact locul solistului se așează în primul rând, în dreptul numitului loc și apoi sala se umple concentric... Forfoteală din ce în ce mai multă în sala arhiplină... Tăceri subite...pregătiri de aplauze... Nu încă!...

„Nu sunt Menuhin!“...

Blajin, cu mișcări domoale, intră pe scenă maestrul Enescu. De ce o fi astăzi atât de jovial și iradiant? (De altminteri de câteva zile de când s-a întors de la Moscova maestrul e parcă mai tânăr și mai puternic). Publicul îl aplaudă frenetic. Enescu își ridică încet privirile înspre sală, se uită o fracțiune de secundă cu ochii lui verzi și adânci la nimeni și apoi cu un surîs de un farmec indescritibil face semn cu toată mâna dreaptă ca la orchestră, să se oprească acest tutti cu trei de forte și după ce nedisciplinatul și curiosul public se astîmpără, Maestrul zice sonor și cu un ciudat surîs: „*nu mă cheamă Menuhin*“!

Publicul iute în atitudini ovaționează tot mai tare, în timp ce o voce se desprinde cu greu: „chiar pe d-voastră vă aplaudăm, Maestre!“ Apoi însă, cu toții încep să analizeze în gând miile de înțelesuri și de bucurii care se întretăiau în cuvintele lui Enescu.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 265 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Începe repetiția

Un avînt proaspăt făcea acum pe spectatori să-și caute definitiv dar inutil locul pe propriile scaune. Aceasta se petrecea cu foșnete, tuse și șoapte scurte, întretăiate ca frunzele într-o pădure. D. Teodorescu, șeful de atac, are ambiția să acordeze azi orchestra exact! D-nii Lindenberg și Silvestri, dirijorii permanenți sunt în mijlocul orchestrei și o ajută. O clipă de tăcere și Maestrul Enescu apare din nou.

Publicul încăpățînat în admirația și iubirea pentru Maestru, re-începe furios să trosnească din palme. Cu aceiași puternică și neobișnuită bucurie, cu aceiași ciudată exaltare, Maestrul se preface o secundă a cînta pe o vioară imaginară, iar apoi, țuguindu-și buzele face un semn mut publicului („nu eu sunt acela!“). Totuși aclamațiile emoționale curg uluitor.

Apoi începe repetiția. Se trec, fără solist, pasagiile grele din cele trei piese de Chausson, Mendelsohn, Brahms. Enescu e un munte de energie. Dă indicațiile în plin cîntec al orchestrei, ca dintr-un tren accelerat: gonește, bate din picioare, fluieră, cîntă partea viorii și vocea sa puternică și temută acoperă orchestra.

Chiar Menuhin...

Enescu face semn că a terminat. Trebuie să vină Menuhin. Publicul își trage nervos răsufarea. (Acum e acum.)

Ei, dar iată un tînăr de vreo 30 de ani înaintînd mlădios spre



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 266 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

pupitrul dirijoral. E îmbrăcat sobru, într-o tunică de culoare deschisă. Delicatesțea sa feminină e pătrunsă de o flexibilă forță musculară. Un nas acvilin; față de o frumusețe marmoreică helenă, dar pătrunsă de o căldură imediată, semită. Părul îi e galben ca grîul.

Publicul aplaudă fără să-și dea seama. Nici Menuhin nu-și dă seama... Dar emoția îl cuprinde cînd Enescu îl sărută pe frunte. Se simte iubirea intensă și tăcută care-i leagă pe acești doi muzicanți.

Enescu mai e și mîndru în fața publicului, de acest fiu al său, pe care îl prezintă. Menuhin salută orchestra și apoi, discret și princiar, publicul.

Se începe cu concertul de Mendelssohn. Menuhin închide ochii și cîntă... Din cînd în cînd printre gene schimbă priviri muzicale încărcate de simpatie cu Enescu.

Nu facem aici cronică muzicală așa că nu vom arăta cum se exprimă Menuhin în piesele interpretate. Fapt este că muzica sa se imprimă cu încetul pe fețele extaziate ale spectatorilor.

Cînd cîntă Poemul de Chausson pentru a doua oară, farmecul e irezistibil. Brahms e clădit cărămidă cu cărămidă, cu ajutorul lui Enescu care e prometeic. Un suflu genial învăluie întreaga construcție.

La urmă, se aplaudă în neștire... Menuhin mulțumește amabil! De îndată, totul se schimbă; Brahms și Chausson nu mai există pentru el; există numai Enescu... Îl înconjoară plin de respect, de grijă, cu o iubire și o solitudine emoționantă. Enescu e vesel ca un părinte; e și mîndru! Aclamat, Menuhin arată spre Enescu și vrea să pară pe planul



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 267 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

doi; Enescu, dimpotrivă, caută să-l aducă de mînă în față. Mai face un semn neînțeles publicului, apoi îl ia pe Menuhin de mînă, salută, își ia rămas bun și pleacă împreună.

VLADIMIR SOFRONIȚKI³⁵

În stagiunea aceasta am asistat la patru recitale ale lui Vladimir Sofronițki. Acest mare pianist rus, care-și parcurge acum cel de al șaselea deceniu de viață. a fost cu ani în urmă luceafărul pianisticii sovietice.

Înainte de generațiile Richter, Zak, Ghilels, el era unul din prinții pianului. Adîncimea de gîndire, dramatismul, finețea, spontaneitatea, uriașa tehnică pianistică – într-un cuvînt marea lui forță de creație, – i-au adus un public constant care l-au urmărit cu fidelitate și entuziasm de zeci de ani de zile.

Un iubitor de muzică din Moscova mi-a povestit cum în anul 1942 audia în marea sală „Ceaikovski“ recitalele lui Vladimir Sofronițki. Sala neîncălzită în plină iarnă (erau momente critice ale războiului) era plină pînă la refuz. În Uniunea sovietică, a nu-ți lăsa paltonul la garderobă e un fapt de necrezut, aproape o barbarie. Totuși în acea iarnă năprasnică era firesc ca oamenii să intre în sală îmbrăcați în șube și pîslari groși (ce se numesc „valenki“). Cei ce-și scosese rămașurile,

³⁵1959 sau 1960.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 268 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

își frecau mâinile de frig, aburul răsuflării înghețate a spectatorului plutea prin frig.

Sofronițki apărea totdeauna în frac și era încălzit de reflectoarele ce luminau estrada. Publicul asculta cu adâncă emoție; aplauzele delirante îl încălzeau pe interpret după fiecare piesă. Odată sirena sună alarma aeriană; nimeni însă nu părăsi sala, muzica fu ascultată cu îndoită încordare... Într-un târziu se auzi și încetarea alarmei...

Au trecut șaptesprezece ani de la data întâmplărilor povestite de iubitorul de muzică. Spectatorii maturi de atunci au îmbătrânit – iar cei tineri au devenit maturi. Sofronițki a început și el să îmbătrânească. Figura lui e puțin obosită. Am fost emoționat și uimit pînă în adîncul sufletului văzîndu-l pentru întâia oară la unul din concertele sale: o expresie sobră, puțin cam tristă care ascunde o mare frumusețe lăuntrică și urmele unei frumuseți fizice tinere din trecut. N-am putut înțelege dacă fața lui exprimă această bogăție interioară, sau dimpotrivă, se străduiește s-o zăgăduiască. Figura înaltă, statuară, e acum puțin suptă și are o austeritate monahală.

Pare-se, chiar stilul interpretării lui Sofronițki a mers spre o mare și reținută interiorizare. Acest artist care într-o singură cantilenă, în cîteva acorduri, printr-o culoare de timbre îți deschide o lume întreagă și-a austerizat arta pînă la ascetism, și, cît de curioasă este această îmbinare de construcție în mare cu finețea, spontaneitatea, detalierea sufletească ce continuă să trăiască în pianistica lui Sofronițki!

Acum Sofronițki preferă să cînte într-o sală de volum mijlociu,



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 269 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

avînd parcă spaimă pentru sălile de mare rezonanță, cum e cea a Conservatorului. Uneori cîntă în atmosfera sfioasă și apăsătoare a muzeului „Skriabin“, acolo unde a fost cîndva locuința fantastului compozitor.

Anul acesta Sofronițki a avut zece recitale în sala „Casei Oamenilor de Știință“ (cu cinci programe, repetate la cererea publicului). La fiecare dintre ele biletele erau vîndute cu săptămîni înainte de concert. Pentru a asista la unele din aceste recitale a trebuit să iau la rînd casele de bilete din metroul Moscovei.

Sofronițki își are publicul lui. Aici intră toți vechii și noii lui admiratori. Printre noii admiratori sunt toți tinerii pianiști sovietici. Toți acei laureați ai concursurilor internaționale pe care îi cunoaștem în ultimii ani din sala de concert sau din revistele de specialitate (unii dintre ei sunt personalități formate, ba fac și pedagogie pianistică) – toți aceștia se întîlnesc la fiecare concert al lui Sofronițki.

Întîiul recital avea un program Schumann: figurau „Concertul fără orchestră“, „Kreisleriana“ și „Carnavalul“. În polifonia riguroasă a scriiturii de pian schumanniene, Sofronițki știe să scoată în relief adesea nu numai un basm inedit – mîna lui stîngă e pregnantă – dar și vocile intermediare, dînd muzicii o impresie de noutate. „Carnavalul“, ciclu de mare suflu format din piese mici, îi convine pianistului cum nu se poate mai mult; cu intelectul și muzicalitatea lui, dă o perpetuă impresie de noutate și continuare.

La recitalul următor, poetul pianului făcea o trecere în revistă



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 270 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

a sonatelor lui Scriabin. Ciclul sonatelor a îmbrățișat toate etapele importante ale evoluției compozitorului. Până la Sonata a III-a, ele se resimt de pianismul romantic și în special de Chopin, deși amprenta compozitorului e mereu simțită.

Sonata a IV-a este o trecere spre un stil nou; acolo partea întâia aduce o mare noutate de conținut și factură pianistică: atmosfera sublimă de limpiditate stelară este exprimată printr-o factură mai concisă, cu un rafinament crescut față de stilul anterior. În ultimele sonate această evoluție se accentuează și diferențiază din ce în ce mai mult. Ultimele sonate devin tot mai mult niște poeme-fantezii.

Sofronițki, care ne-a cântat cinci sonate, se simte în largul lui în această muzică; el ne conduce prin labirintul scriabinian cu adâncă convingere, transmițând auditoriului, pe măsură ce înaintează, fascinații.

Al treilea recital conținea muzică de Prokofiev. Trebuie să mărturisesc că o serie de piese de caracter (marș, rigaudon, gavotă ș.a.) din prima perioadă a lui Prokofiev mi se par acum simpliste și prea puțin cuprinzătoare. Sofronițki nu le-a putut salva.

În 20 de „Viziuni fugitive“ și îndeosebi în cinci „Sarcasme“, pianistul a fost magistral. În „Viziuni“ m-a fermecat aceeași capacitate de a da unitate unei varietăți de piese mici. „Sarcasmele“ din păcate nu sunt cunoscute la noi în România. Ele sunt mai mult niște improvizații în care se strânge întreg grotescul și caricaturalul lui Prokofiev. Cu referire la conținutul uneia din aceste piese, autorul spunea că uneori



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 271 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

ceea ce ni se pare de departe vesel, se arată a fi în esență un lucru trist și întunecat. Aceste piese trebuiesc cîntate nu numai cu ironie mușcătoare, ci și cu o mordantă tehnică pianistică; ascultătorul trebuie să aibă impresia totodată că muzica se improvizează acum în fața lui, în momentul audiției – și Sofronițki s-a arătat a fi cel de al doilea compozitor al muzicii (și în unele momente... întîiul compozitor...).

Sonata a 7-a, această capodoperă a lui Prokofiev, a fost redată în toată complexitatea ei.

La ultimul recital pe care l-am auzit, Sofronițki a interpretat muzică de Schumann, Chopin și Debussy. După „Fantazia“ de Schumann a urmat „Barcarola“ și două mazurci de Chopin. Polifonia armonică a „Barcarolei“ a fost redată cu expresivitate inedită. Mazurcile au sunat minunat; Sofronițki le cîntă întotdeauna altfel, dar întotdeauna inspirat și creator.

Trecînd la Debussy, Sofronițki părea un alt pianist, într-atît de nou era sunetul pianului, admirabil adecvat „Preludiilor“ marelui compozitor francez... „Voiles“ și „La fille aux cheveux de lin“, au fost cîntate cu un tușeu nou, proaspăt, diafan; dimpotrivă, pianistul a atacat cu ironie incisivă și bun gust desăvîrșit preludiile-parodii ale lui Claude Debussy.

Recitalele lui Sofronițki îmi vor rămîne neșterse în amintire; au fost seri de mare bucurie artistică.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 272 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

CLAUDIO ARRAU: SEARĂ BEETHOVEN³⁶

Pentru întâiul său recital de la București, renumitul pianist chilian a alcătuit un program monolit, lăsînd celui de-al doilea concert diversitatea de autori și stiluri. Din acel lanț de munți care e ciclul celor 32 de sonate pentru pian de Beethoven, Arrau s-a oprit la patru din piscurile cele mai înalte: „Appassionata“, sonata „Aurora“, Sonata în la bemol op. 110 și Sonata în do minor op. 111. Program încheșat, încheiat, căruia maestrul interpret nu a vrut să-i adauge nici o piesă de bis.

Am așteptat recitalul de pian – o mărturisim – nu numai din dorința de a reasculta muzica, dar și cu multă curiozitate pentru ceea ce va „face“ Claudio Arrau.

Recitalul a însemnat pentru noi o intensă desfătare – și trebuie să spunem că, auzindu-l, am uitat dorința de a urmări ce „face“ pianistul. Claudio Arrau ni l-a restituit emoțional pe Beethoven în toată complexitatea lui și cu atîta putere de convingere, cu atîta simplitate și naturalețe, cu atît dispreț pentru efectul exterior, încît orice încercare de a urmări latura tehnică își pierdea rostul; spiritul era liber a urca înălțimile muzicii lui Beethoven.

Am găsit în Claudio Arrau un interpret ce se află la apogeul artei sale: perfecționarea continuă a dus la perfecțiune, maturitatea a ajuns

³⁶ „Informația Bucureștiului“, 16 septembrie 1958.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 273 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

înțelepciune. Știm – vai! că stadiul acesta ultim al artei se atinge uneori cu sacrificiul oarecum biologic al robusteții și prospețimii, ceea ce, din fericire, nu este cazul cu Arrau, căci el se află și în plenitudinea forței pianistice. O artă echilibrată, plină de frumusețe și adâncime, perfect finisată.

În interpretarea Sonatei „Aurora“, din primele tacte s-a vădit luminozitatea, căldura, distincția interpretării. Pianistul a articulat muzica într-un mod aproape scarlattian; enunțată, apropierea de Scarlatti pare artificială; în sală însă era un fapt viu. De obicei, în sonata aceasta, interpretarea transformă prima parte și finalul în vârtejuri sonore, lăsând adagioul median să plutească deasupra acestei revărsări. Ei bine, Arrau a interpretat egal întreaga sonată, el a cântat toate cele trei părți.

În „Appassionata“ am găsit aceeași concepție echilibrată, solidă. Variațiunile andantelui nu au fost învăluite în norii de pedale cu care ne-am obișnuit: interpretarea a menținut aceeași simplitate concentrată, lăsând muzica să vorbească de la sine, despuiată de accesorile romantice. Finalurile sonatelor „Aurora“ și „Appassionata“ i-au reușit minunat lui Arrau. Cu un adânc simț muzical (evident, ca rezultat al unei îndelungi elaborări), artistul a știut să redea acestor finaluri bogăția și varietatea lor, și, în același timp, caracterul unitar, rectiliniu.

Sonata op. 110 a impus prin arhitectura ei strânsă, prin clădirea perfectă în timp, pe tot parcursul interpretării. Profundele recitative



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 274 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

care însoțesc fuga au fost redată cu laconism și reținere desăvârșită, fiind subordonate arhitecturii generale. În Sonata op. 111, antiteza dintre prima parte și sublima „Arietta“ a fost magistral obținută. Ideea principală a allegro-ului a avut un relief sculptat parcă din materialul cel mai dur posibil (fără a sacrifica – iarăși! – frumusețea și perfecțiunea). „Arietta“, această pagină unică în muzica universală, în care gingășia se unește cu cea mai mare profunzime filosofică, a fost minunat interpretată; pianistul a fost la înălțimea capodoperei.

Recitalul de seară a fost o manifestare de înaltă artă. Am auzit un Beethoven redat în toată bogăția și amploarea sa. Ni s-a dat un Beethoven clasic.

Dar... precum arta romantică naște într-un fel nostalgie după clasicism, tot astfel și desăvârșirea clasică iscă dorința contrarie. Aceasta este o problemă care se ridică nu într-o micșorarea artei minunatului muzician, ci care se impune de la înălțimea creației lui.

SVIATOSLAV RICHTER: UN PIANIST UNIC³⁷

Sviatoslav Richter este un pianist genial, aflat în anii zenitului deplin al forțelor sale creatoare. El a rămas trei zile în București dându-ne trei concerte, trei mari sărbători muzicale; au fost zile de febră pentru

³⁷ „Muzica“, 1960.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 275 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

noi, ascultătorii.

Personal, l-am auzit de multe ori la Moscova; era întotdeauna uluitor. Mi se pare însă că disting în concertele lui recente ceva nou: neliniștea interioară, ce-l însoțea întotdeauna, devine tot mai puternică, temperatura la care „lucrează” ajunge la incandescență, aproape la paroxism. Febra aceasta a molipsit repede publicul nostru, ajungând la ultimul concert de-a dreptul tumultoasă.

Atunci când un artist arde și se cheltuiește la asemenea intensitate, atunci când el ferește cu adevărat pe ascultătorii săi zvirlindu-le mărgăritare la tot pasul, este greu să i se facă o critică. Dacă aș fi poet, aș scrie mai degrabă o odă.

Arta lui Richter generează însă mii de gânduri și-mi voi permite să fac doar unele constatări, fără pretenții de originalitate, de altfel. O remarcabilă cîntăreață spunea după primul recital că a învățat imens din acest concert; am înțeles-o de îndată, căci orice muzician, fie el compozitor, pianist, cîntăreț sau altceva învață din asemenea manifestare; cred, de altfel, că aceasta privește nu numai pe muzician ci și pe om.

Richter este interpret prin excelență. Mediul lui natural este publicul. Cred că discul cel mai bun cu Richter se poate obține în sala de concert și nu în studio; ar fi greu să ni-l închipuim imprimînd „Apasionata” bucățică cu bucățică, selectînd fragmentele mai reușite în liniștea studioului, uitîndu-se țintă la microfon. Publicul îl aprinde și îi creează acea liniște interioară, acea siguranță desăvîrșită care îl face



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 276 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

să evolueze la înălțimi muzicale amețitoare.

Richter nu e artistul care șlefuieste lucrarea în prealabil, o aduce la starea de desăvârșire împietrită în laborator și o repetă apoi la fiecare concert cu economie de forțe și reținere olimpică, actoricească. Poți cunoaște cât se poate de bine lucrarea dinainte; impresia de noutate e inevitabilă. Publicul are convingerea deplină că lucrarea se creează la concert, în prezența lui; artistul nu „redă“, ci creează ceva care nu a fost scris înainte. Cred că mulți dintre spectatori au reflectat ascultându-l pe Richter, la această miraculoasă dialectică dintre cizlarea anterioară și dispoziția creatoare a momentului, exprimată cu atîta pregnanță în arta marelui pianist.

Fără îndoială, elaborarea anterioară este gigantică; s-a vorbit deseori de puterea neobișnuită de lucru a lui Richter; în fapt, artistul muncește fără întrerupere, cu fervoare. Probabil că lucrează în același timp la multe piese, înaintînd astfel muzicalmente pe un front larg. Totuși artistul acesta care ne dă atîtea interpretări perfecte, nu cunoaște perfecțiunea, tinzînd spre ea cu emoționantă nemulțumire de sine. Richter e un artist în continuă mișcare, fiecare din concertele lui e doar un moment în furtunosu-i mers înainte.

La primul și al doilea recital, el a cîntat balada a doua de Chopin, lăsînd de fiecare dată o altă impresie, la fel de copleșitoare. (De-ar fi anunțat alte recitaluri, l-am fi urmărit cu toții mereu în drumul său, tocmai pentru impresia puternică de inedit la fiecare concert.) E greu de spus în ce constă diferența celor două interpretări. La fel, am auzit



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 277 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

demult la Moscova pe bandă de magnetofon „Toccata“ de Schumann bisată la același concert; a doua versiune era *alta* decît prima.

Nu pot concepe un artist cu mai puternic simț al podiumului, al publicului; efectele lui dramatice zgîlțuie oamenii prezenți în sală. Trecerea la ideea secundară în balada a doua, după diminuendo pe nota La ne-a făcut să tresărim pe toți în sală, la fiecare din cele două interpretări. Richter e maestrul contrastelor violente. Vizualul își are rolul său în această privință; alți pianisti „pregătesc“ trecerea prin grimase și încordare; Richter execută acest contrast fără nici o pregătire, abrupt cu desăvîrșire, redînd astfel exact sensul psihologic al schimbării, care trebuie să fie surprinzătoare, „nepregătită“. La fel, crescendourile lui în Beethoven; în afară de creșterea treptată obișnuită, Richter dă o creștere decisivă, violentă, în ultima fracțiune de secundă; aceea este tocmai picătura care umple paharul.

Virtuozitatea tehnică joacă bineînțeles un rol uriaș în arta lui. Virtuozitatea lui Richter e nu numai impecabilă și de mare anvergură, ci de-a dreptul titanică. Învîgînd orice probleme tehnice, pianistul îți dă impresia că nici nu s-a luptat cu ele.

Virtuozitatea devine izvorul intens de bucurii estetice care depășesc sfera spectaculosului. Prin tehnică maximă adevărată, este eliberat drumul spre muzică; lupta cu clapele pianului este înlocuită prin lupta cu materialul muzical propriu-zis; marea tehnică eliberează de tirania ei pe artistul care are de comunicat idei importante. Aceasta se simte foarte puternic în arta lui Richter.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 278 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Ascultându-l, spectatorul are un sentiment de siguranță absolută; și știm doar, că grija pentru penibilele „chixuri“ subminează cele mai elevate desfătări estetice.

Fără să pot dovedi îndeaproape, cred că tehnica lui Richter are un caracter cu totul specific și inimitabil, fiind adaptată perfect temperamentului și organismului său. Probabil că în interesul cantilenei, artistul violează digitația tradițională, pentru a obține legato cu mijloace personale. Dacă fața lui inspirată este cu totul sobră, aproape imobilă, ansamblul de mișcări ale mâinilor și corpului are logica sa interioară. Multe sunete în pianissimo sunt atacate perpendicular, ceea ce la alți executanți ar duce la nuanța de *forte*. De altfel nu e suficient a vorbi în cazul de față despre virtuozitate veloce, ci și de marea stăpânire a calităților de sunet (timbre, tușeu etc.) Sonata lui Haydn, care necesită o tehnică medie, a fost executată cu o tehnicitate superioară, care nu ține însă, bineînțeles, de exhibiție.

Îndeosebi executarea studiilor de Chopin ne-a arătat cum virtuozitatea „devine“ imagine artistică. Însăși esența studiilor este exprimarea ideii prin virtuozitate. Fiecare studiu are o singură idee muzicală și o anumită problemă tehnică. Măreția lor constă în faptul că ideea e exprimată de compozitor și poate fi redată de interpret tocmai prin rezolvarea cât mai deplină a problemei tehnice. Studiile lui Chopin sunt muzică de înaltă calitate. Tocmai aci am simțit pe viu la concert cum virtuozitatea devine idee, artă. Aceasta nu se referă numai la studiile repezi. Studiile de forță, de exemplu în do major și do minor au fost



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 279 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

interpretate de Richter printr-o exaltare titanică a forței. (Executarea lor în bisul recitalului Beethoven a fost un act temerar, care ne arată că Richter ar fi putut să cînte încă multe ore în continuare). Studiile în mi major și do diez minor (ambele în Lento) au fost cîntate cu o mare tehnică a sunetului, cu virtuozitate deplină a cantilenei, care ducea la simplitatea și inocența genială a ideii muzicale. Studiile de velocitate – la minor și cel în terțe (sol diez minor) – au dus viteza la marginea posibilului.

Deși stăpîn deplin al virtuozității pianistice, pe care o poate folosi oricînd cu „comoditate“ el o transformă cînd are nevoie, în element de expresie spectaculos; incluzînd un risc în interpretare, mergînd parcă pe buza prăpastiei, el ia tempi care taie răsufarea; știi că siguranța tehnică e desăvîrșită, dar te întrebă fără să vrei cum va putea duce la bun sfîrșit piesa în tempoul luat. Așa s-a întîmplat, de altfel, și în finalul – mai ales în coda „Apasionatei“. La Richter însă, tehnica este mereu „absorbită“ de muzică, se transformă clipă de clipă în expresie.

Richter te face să te gîndești la dialectica dintre tehnică (mijloace de expresie) și conținut în artă.

Sviatoslav Richter ne-a cîntat multă muzică de Chopin. Repertoriul acestui mare pianist fiind neobișnuit de larg³⁸ aproape egal de

³⁸Un muzician ca Richter nu lucrează desigur piese izolate, ci elaborează dintr-o dată întregi literaturi pianistice: toate sonatele lui Beethoven, 48 preludii și Fugi de Bach, toate preludiile de Debussy, întreg Chopin etc. E un fel de exercitare a puterii de sinteză din care extrage stilul general și care ajută găsirii tonului specific fiecărei piese în parte.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 280 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

măestru stăpînit, Richter nu este numit de obicei „chopinist“. Dar cînd îl ascuți cîntînd din Chopin, ți se pare un interpret chopinian prin excelență.

Am vorbit mai sus despre Studii și aș vrea să insist acum asupra baladelor. Cele patru balade sunt în fapt patru mari sonate, patru mari poeme muzicale. Analiza explică ceea ce audiția ne sugerează: baladele sunt capodopere de dramaturgie muzicală. Unitatea formei cu conținutul, subordonarea tuturor detaliilor întregului, le dă o armoniozitate clasică, cu toată varietatea, ba chiar violența de contraste interioare. Muzica lui Chopin a intrat în urechea tuturor, de aceea marile lui îndrăzneli și inovații care puteau părea altă dată stîngăcii, au devenit azi banalități, trecînd, din păcate, neobservate pentru unii. Cei ce văd în Chopin doar un visător preferă din opera lui Nocturnele și Mazurcile (deși nici acestea nu i-ar îndritui să-l găsească pe Chopin molatic). Dar sonatele și baladele sunt adevăratele lui simfonii; în ele Chopin trece la oglindirea unor imagini complexe cu interacțiuni complicate, simfonice. Aci se dezvoltă și latura intelectuală (perfect muzicală însă) a lui Chopin. Interpretul acestor lucrări nu poate fi doar un poet, un spontan, el trebuie să redea drama, să construiască. În toate acestea Richter a fost genial, dovedindu-ne că arta sa de interpret depășește nu numai virtuozitatea – dar și senzația și culoarea, sentimentul și ideea, fiind un mare dramaturg muzical, constructor al unor arcuri mari muzicale, perfect întinse și încordate pe toată întinderea. El a subordonat mereu detaliul liniei mari, fără a renunța



[équivalences](#)

[Pagina de titlu](#)



[Pagina 281 din 338](#)

[Înapoi](#)

[Întregul ecran](#)

[Închide](#)

[Ieșire](#)

însă la savoarea fiecărui moment, dînd fiecărui moment particular un sens propriu dar și unul general; pentru acest pianist nu există pasaje neutre (în special într-o muzică precum baladele lui Chopin); el încălzește și însuflețește totul.

Baladele i-au permis marelui pianist să ne redea pe Chopin în toată complexitatea lui (gîndire și acțiune, visare și contraste, spirit contemplator și avînt revoluționar); prin aceasta Richter se arată nu numai mare interpret, ci și destoinic discipol al școlii pianistice ruse.

Poate că unora, care în mod penibil depreciază pe Chopin, li s-a părut că Richter „depășește“ pe Chopin, face „mai mult decît trebuie“, „iese din stil“. După mine e o enormă eroare. Ne-a plăcut în cele din urmă însuși Chopin întrucît ca mare interpret Richter a știut să dezvăluie întreaga frumusețe a baladelor, a știut să le toarne dintr-o bucată. Mi-ar fi greu să enumăr detalii. Unul din momentele extraordinare a fost coda baladei a 4-a care e un deznodămînt tragic al întregii lucrări; factura pianistică complexă, extrem de diversă și grea tehnicește exprimă o prăbușire după elevata repriză a ideii secunde; la Richter această prăbușire capătă proporții teribile, se precipită pînă la explozie (din care săreau țândările), devenea cutremurător de amplă.

Concertul Beethoven (abordat pînă la opus 57), fie pentru noi – de asemenea – de neuitat. Nu toate sonatele au fost culmi de creație beethoveniană, dar Richter a știut să aprindă fiecare fragment, căci pentru el nu există pasaje neutre. Interpretul ne-a redat un Beethoven integru, plin de energie și avînt revoluționar; profund uman, dar



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 282 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

fără sentimentalisme; concentrat și laconic. M-a impresionat ritmica desfășurată de Richter, cu sincopile ei extrem de puternice (mereu în luptă cu timpul tare), cu acea complexă structură agogică ce dădea muzicii un relief deosebit, o viață cât se poate de pregnantă, făcînd-o să treacă rampa cu atîta vehemență.

Marșul funebru al sonatei în la bemol m-a impresionat în mod deosebit; în fapt el nu e mai mult decît o schiță de muzică fune-bră, fără aprofundare melodică; Richter i-a dat consistență și măreție dăltuindu-l parcă în piatră (îndeobște Beethoven a fost interpretat cu măreție sculpturală); finalul sonatei a părut după aceasta o eliberare din strînsura implacabilă a nemîșcării funerare.

„Apasionata“ a fost recreată într-un mod într-adevăr de neuitat; tensiunea a fost maximă de la prima la ultima măsură. Violența contrastelor în atmosfera generală sobră, rămîne de neuitat. Nu-mi pot închipui o interpretare mai emoționantă a acestei sonate.

După această seară de Beethoven, „Impromptu“-ul de Schubert ni s-a părut o continuare firească; Richter a făcut din el o nuvelă. Iar „Avînt“ de Schumann a constituit însăși surpriza apariției romantismului celui mai expansiv și spontan posibil.

Închei aceste fugare spicuiiri.

Concertele lui Sviatoslav Richter ne-au dat o satisfacție artistică dintre cele mai complexe și mai depline. Întreaga gamă a lirismului de la cel mai nemijlocit la cel mai rafinat, de la cel mai suav la cel mai violent, stăpînirea tuturor mijloacelor de expresie și folosirea lor ideal



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 283 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

adecvată, entuziasmul creator de fiecă clipă ne-au făcut să concepem ca maxime aceste desfășurări artistice. De aceea îl considerăm mare și unic; nu ne putem dori o intensitate de interpretare pianistică mai mare.

Richter e unic și totodată profund reprezentativ. El e un mare exponent al școlii pianistice ruse și sovietice. Prin plenitudinea realistă a interpretărilor sale, printr-o seamă întreagă de trăsături (unele pomenite mai sus) Richter e legat de această școală. În urma sa stau Rubinstein, Rachmaninov și Skriabin, Zilotti și Prokofiev, Igumnov și Sofronițki, profesorul său Neuhaus. Ca orice mare și adevărat exponent de școală, el e adânc personal și depășește școala îmbogățind-o cu valori noi.

Credem, de altfel, că Richter e reprezentativ și pentru vremea noastră, în general; el este o valoare pianistică și muzicală care poate sluji drept comparație cu valorile altor epoci, altor secole chiar. Incontestabil, Richter are un stil modern, contemporan în interpretare, care însă nu exclude stilurile vechi, ci mai degrabă le include, adăugându-le valori noi specifice epocii noastre. În sensul acesta nu contest că el „depășește” pe Chopin, mai bine zis depășește noțiunile unora despre Chopin. De ce n-ar fi așa? Tradiția neîmbogățită moare, devine imitație sterilă și bucheristică. Richter pune amprenta puternică a vremii noastre avântate asupra interpretării lui Chopin, îi dă grandilocvență laconică, contraste mai abrupte specifice unei epoci noi, pline de năzuințe și realizări revoluționare; în interpretările sale



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 284 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

se resimte faptul că sensibilitatea noastră a trecut și prin mai multe alte noi curente artistice. Nu cred că acesta e un fenomen negativ; dimpotrivă! Așa merge arta înainte.

Să-i mulțumim lui Richter pentru neuitatele zile de muzică dăruite prin prezența și arta sa în București! Să-i spunem la revedere pentru o dată cât mai apropiată și o ședere cât mai îndelungată între noi. Dorim să auzim în interpretarea sa multe alte lucrări. Am fi bucuroși să aducă la București muzica lui Skriabin, care este încă insuficient cunoscută, marile sonate ale lui Prokofiev, preludiile și fugile lui Șostakovici și multe alte lucrări pe cât de geniale, pe atât de genial interpretate de el.

DOUĂ RECITALURI EXTRAORDINARE³⁹

Stagiunea muzicală începută în toamna trecută cu participarea lui Sviatoslav Richter în cadrul internațional „George Enescu” a fost încununată acum de două recitaluri ale sale. E o mare bucurie a-l primi pe Richter de două ori într-un an – și capitalele multor țări ne-ar invidia – dar acesta este, desigur, un privilegiu al prietenilor. Marele pianist sovietic are aci, printre noi, mii și mii de prieteni necunoscuți, gata oricând să lupte, pentru bilete la concertele sale. De aceea se

³⁹ „Scînteia”, 17 iunie 1962.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 285 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

poate spune că el a cântat în fața a două mii de reprezentanți ai admiratorilor săi.

Dacă la începutul stagiunii Richter a interpretat „Burlesca“ de Richard Strauss, acum el ne-a adus două programe foarte complexe, care au cerut participarea încordată, creatoare a publicului. Pentru aceasta îi mulțumim din plin neîntrecutului artist. În ansamblu, locul cel mai important în aceste programe l-au ocupat lucrările compozitorilor din secolul nostru. Și, în timp ce al doilea recital punea accentul pe latura de desfătare a muzicii, primul – avînd ca puncte centrale sonate de Hindemith și Prokofiev – solicita o mare concentrare de ordin cerebral a publicului.

Pentru întâia dată am auzit o lucrare pianistică de Hindemith (prominent compozitor german contemporan), prezentată nu numai „informativ“, nu numai bine, ci extraordinar. Richter a sculptat-o în sunete de bronz, punînd în relief legăturile ei stilistice cu arta gotică. În cantilene, el nu s-a sfiit să sublinieze și înrudirile cu arta marilor compozitori romantici germani.

Partea a doua a recitalului a fost închinată lui Prokofiev, clasic al muzicii sovietice, compozitor clasic al secolului XX, autorul uneia din cele mai impunătoare opere pianistice din ultimele decenii. După grupa de zece „Viziuni fugitive“ în care acțiunea și visul, mîngîierea și grotescul se îmbină miraculos, după cîteva piese mici (Dans, Vals, Gavotă), Richter atacă una din capodoperele lui Prokofiev: „Sonata nr. 6“.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 286 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

În această sonată scrisă în perioada sa sovietică, de deplină maturitate, de largă cuprindere a vieții, Prokofiev își desfășoară din plin aripile. E un Prokofiev clocotitor de energie, cutezător și adânc. Pianul are aici mlădierea mătășii, dar de cele mai multe ori sonata pare construită din beton. În secolul XX se reia o tradiție beethoveniană pe care Richter – cel mai complet interpret al lui Prokofiev – o aduce năvalnic spre public, subjugându-l total. Exagerînd energia și contrastele, încordînd arcul la extrem, aci unde tensiunea o permite și o cere, Richter s-a dovedit din nou a fi un mare regizor al desfășurărilor de forțe. Premeditînd minuțios totul, de la ansamblu pînă la detaliu, acest genial pianist devine spontan în sală (unde el și publicul se sugestionează reciproc), împinge interpretarea la limită, ține auditoriul cu sufletul la gură.

La sfîrșitul primului recital, publicul, frămîntat de marea de sunete, era istovit de solicitare, dar abia își deschidea urechea interioară pentru a medita la cele auzite și trăite.

*

Cel de-al doilea recital, conceput pe itinerariul firesc Schumann, Chopin, Debussy, Skriabin, era destinat, cumva, să fie mai „liniștit“, mai desfătător, datorită și faptului că aceste lucrări erau în mare măsură cunoscute publicului.

Dar, iată că chiar de la început ne-a apărut un Schumann foarte neliniștit, nervos. Poezia elegiacă a lui Schumann, principiul melodic



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 287 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

mereu prezent la el au fost vădit (și poate excesiv) subordonate unui temperament cît se poate de agitat. Sonata în sol minor a fost condusă de la prima la ultima măsură, ținînd iar auditoriul într-o stare de permanent neastîmpăr interior. La fel și în „Carnavalul vienez“, unde în suita de imagini și stări s-a simțit mereu „zbaterea înainte“.

„Poloneza-fantezie“ de Chopin și „Stampele“ lui Debussy au constituit o trecere treptată, o colorare tot mai intensă a emoției spre „Sonata nr. 5“ de Skriabin care avea să fie culminația furtunoasă a serii. „Stampele“ erau o canava pe care Richter a brodat în voie fire de emoție gingașă, mutate în culoare – în chiar clipa aceea.

Prezența în program a sonatei a 5-a de Skriabin ne face să reamintim că din păcate acest mare compozitor este încă atît de puțin cunoscut la noi. În Uniunea Sovietică opera sa a devenit de mult parte integrantă a repertoriului artistic și pedagogic.

Skriabin a fost un vizionar; cîntările sale cosmice au devenit în bună măsură reale astăzi: „Prometeu“, „Poema extazului“, „Spre flacăra“ își croiesc drum spre auditoriul contemporan. Muzica sa se înrădăcinează în viață, în cultura muzicală, devine tot mai populară. Skriabin preamărește forța de creație a omului, căreia îi atribuie energii vulcanice.

Vulcanică a fost și sonata a 5-a în interpretarea lui Richter. Dezlănțuiri de fulgere transformau pianul într-un izvor perpetuu și mereu surprinzător de energii uriașe.

Ascultîndu-l din nou pe Richter, am înțeles încă o dată că pia-



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 288 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

nul este pentru el în sensul propriu un instrument, instrumentul unei colosale desfășurări de energie, modul de exprimare a unei mărețe pledoarii, câmpul pe care așterne o infinitate de culori.

Richter, artist în furtunoasă și dialectică evoluție, pleacă de la noi lăsându-ne cu dorința vie de a-l avea oaspete și în stagiunea viitoare. Recitalurile sale au trezit ca întotdeauna o sete cumplită de a-l auzi cât mai des.

SEARĂ BRAHMS CU GEORGESCU ȘI RICHTER⁴⁰

Maestrul George Georgescu, la pupitrul Filarmonicii, ne-a oferit un festival Brahms într-o sală care se umpluse virtualmente înainte de a se pune biletele în vânzare; marele oaspete al serii era extraordinarul pianist sovietic Sviatoslav Richter. Programul, alcătuit în mod exemplar, cuprindea simfonia a III-a și concertul nr.2. Scris aproape o dată cu simfonia a III-a, concertul nr.2 este și el o simfonie în întregul înțeles al cuvântului. Astfel, festivalul Brahms înmănunchea două blocuri de muzică, contemplate de noi cu o atenție încordată.

Simfonia a III-a este numai cântec, de la început și până la sfârșit. Această simfonie nu are propriu-zis un scherzo; chiar și ritmurile stîncoase, abrupte ale lui Brahms sunt oarecum rotunjite aici. Liniile

⁴⁰ „Scînteia“, 25 mai 1964.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 289 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

melodice largi se succed fără întrerupere în ambianța armonică a unui clar-obscur nordic; o mare căldură iradiază din surse ascunse, nicio-dată în întregime dezvăluite, ca și în tablourile lui Rembrandt. Toate aceste mișcări melodice sunt echilibrate într-o construcție de perfectă unitate, întărită cu aspecte ciclice, neîntâlnite în alte simfonii ale lui Brahms.

Maestrul George Georgescu a modelat simfonia pe linia ei de echilibru clasic; gestul său larg, atât de familiar orchestrei noastre, a fost însă și oglinda tabloului sonor. Pentru a cîta oară se întoarce el la simfoniile lui Brahms, pe care le cunoaște atât de intim? Orchestra îi înțelege toate intențiile, răspunzîndu-i reflex pînă la ultimul pupitru, ceea ce comunică publicului său un sentiment de siguranță și liniște, condiție strict necesară unei audiții muzicale de nivel superior.

Concertul nr.2 pentru pian și orchestră, unul dintre cele mai frumoase concerte de pian din cîte s-au scris vreodată, reprezintă o lucrare încă mai amplă decît simfonia a III-a, nu numai ca dimensiuni, dar și ca abundență a materialului muzical, ca diapazon al expresiei, care oscilează de la lirismul rarefiat al înaltelor meditații, pînă la acumulări de energie dramatică de o intensitate sîfșietoare. Mai potrivit ar fi să fie numite concertele lui Brahms – simfonii concertante. Pianul este tratat cu toată bogăția de mijloace instrumentale dobîndite de romantici, dar orchestra îi este opusă cu o importanță cel puțin egală. De aceea, pianistul care interpretează un concert de Brahms trebuie să fie, el însuși, o orchestră, ceea ce se poate spune despre Richter,



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 290 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

care e mai mult decât un pianist; interpreți ca el se pot număra pe degete într-un secol. Îndată după dialogul suav al pianului cu cornul și celelalte instrumente cu acea vehemență muzicală a cărei taină o știe numai el (sau poate nici el!), pentru a ne imprima înalta tensiune cu care vom urmări concertul pînă la ultima măsură. Richter lasă întotdeauna impresia că nu își cruță resursele interioare, de aceea desfășurările sale au un caracter pasionant, sunt pline de peripeții și auditoriului său din sală i se pare că asistă la momente unice (colegii noștri de la cinematografie pentru a conserva pe peliculă cîteva imagini, au tulburat vraja acestor momente).

În conlucrarea cu Filarmonica, dirijată autoritar și firesc de George Georgescu, pianul se îmbină de minune cu orchestra și trebuie să amintim aci muzicalitatea cu care violoncelistul Alfons Capitanovici a secondat pianul în pagina de muzică de cameră care este partea a III-a.

În interpretarea lui Richter este prezent tot ceea ce poate da pianul. Sunetele cu frumusețea cea mai aspră se îmbin角度 cu altele de o delicateță nemărginită; claritatea și articularea desăvîrșită a frazelor montau în colierul timpului toate aceste giuvaeruri strălucitoare.

Dar toate aceste daruri sonore, risipite cu generozitate, toate aceste comori pianistice, erau privite de interpret de la o mare și superbă înălțime, ele erau doar materialul de preț din care dura un moment splendid închinat lui Brahms; am contemplat acest moment cu răsuflarea tăiată; așa m-am pomenit că nu pot nici aplauda la



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 291 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

urmă, atunci când publicul nostru i-a acoperit pe interpreți cu ovații nesfârșite.

RICHTER PRINTRE NOI, LA DESCHIDERA STAGIUNII⁴¹

A-l asculta pe Sviatoslav Richter în sală a fost întotdeauna un privilegiu, dar cu atât mai mult azi când marele pianist sovietic se distribuie atîtor săli din lumea mare, făcîndu-le constant neîncăpătoare. Bucureștii l-au revăzut cu bucurie, ca pe un bun prieten, la deschiderea stagiunii.

Chiar dacă repetă o piesă muzicală, Richter nu se repetă niciodată, și aceasta nu prin iscodirea artificială a textului muzical, ci datorită miraculoasei sale forțe de actualizare a muzicii. În sala de concert, el te obligă să trăiești prezentul, smulgînd clipei întreaga intensitate posibilă. Richter e prin excelență un artist „anti-disc“, înregistrarea neputînd conserva decît o secționare atemporală a artei lui, pe cînd în sală ai mereu senzația antiretrospectivă a noului; și aceasta, într-un secol în care artiști importanți își poartă cochilia perfecțiunii ca pe un patefon cu disc.

Richter este mai mult decît un pianist și nu numai un muzician. Artistul transcende instrumentul; dacă tehnicește și prin anvergură se-

⁴¹ „Contemporanul“, 8 octombrie 1965.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 292 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

curitatea zborului muzical este desăvârșită (făcîndu-te și pe tine să uiți instrumentul), aceasta are doar menirea de a deschide poarta aventurii spirituale. Să ne explicăm: poți asista la o mare desfășurare de virtuozitate avînd impresia neclintită și penibilă a unui mecanism înghețat, pe cînd alteori o frază muzicală simplă, elementară articulație a cîtorva sunete, îți dă sentimentul neprevăzutului și al riscului, ca și cum ai merge pe sîrma fragilă a trăirii vii, omenеști. Această a doua situație o găsim realizată în permanență la Richter, făcîndu-ne să considerăm fenomenul interpretării muzicale în însăși esența lui.

Recitalul de miercuri a cuprins muzică de Schubert, Brahms și Liszt. În partea I-a a Sonatei op. 143 de Schubert, Richter a despărțit prăpăstios planul melancoliei de acela dramatic, dînd astfel muzicii o copleșitoare grandoare tragică. Cred că Schubert însuși ar fi fost cutremurat de o asemenea potențare a muzicii sale. Să fim recunoscători lui Richter pentru această viziune, care a dezvăluit, dincolo de naivitatea adolescenței atribuită de obicei compozitorului, acuta lui intuiție tragică a existenței umane.

Cît despre Sonata de Liszt, capodoperă a literaturii pianistice, lucrare modernă dacă nu prin substanța ei, atunci prin concepție (întrepătrunderea structurilor mici cu forma generală), trebuie să spunem că recrearea ei de către Richter a constituit o realizare cu totul memorabilă. Stăpînirea absolută de către artist a acestui labirint organizat se îmbină cu puterea de concretizare, dînd sens și substanță chiar și acolo unde muzica manifestă o grandilocvență mai puțin consis-



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 293 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

tentă. În desfășurarea faustică a Sonatei, Richter a opus cu deosebită virulență principiul demonic exploziv, acelaia de cugetare detașată, trecînd prin momente de lirism stelar. Forța telurică de descătușare a materiei muzicale îmbinîndu-se cu o stăpînire olimpică egal distribuită calitativ întregului, este greu să definești sentimentul general degajat de către Richter: am spune că e un sentiment plenar al demiurgiei.

Trei balade și un intermezzo de Brahms – pagini învăluite de strania ceață a nordului și aburite de căldura melancolică a evocării – au întregit recitalul simfonic pe care Richter l-a închinat memoriei celui care a fost George Georgescu.

CRONICĂ LA O SĂRBĂTOARE MUZICALĂ⁴²

Viena, cetate feerică a artei muzicale, a strălucit două seri de-a rîndul în toată splendoarea ei la acest festival „Enescu“. „Wiener-Philharmoniker“, sub conducerea lui Herbert von Karajan, ne-a dat muzică de Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Strauss – un program vienez, cîntat în spirit vienez.

Acum, în a doua jumătate a secolului XX, progresul tehnic și-a pus pecetea și asupra interpretării muzicale: muzicienii imprimă pe magnetofon și pe disc; undele radiofonice răspîndesc muzica mai re-

⁴² „Scînteia“, 17 septembrie 1964.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 294 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

pede încă decît avioanele reactive care transportă pe interpreți de la un colț la altul al lumii. Însăși tehnica execuției muzicale a atins o perfecțiune nemaiîntîlnită vreodată. În aceste noi condiții, unele din marile orchestre, unii mari interpreți și-au pierdut ceva din spontaneitatea lor, devenind un fel de discuri vii, uimitoare prin perfecțiunea lor rece. Ei bine, Filarmonica din Viena a rămas o orchestră de sală în sensul cel mai frumos al acestui cuvînt; avînd o tehnică de cel mai înalt nivel și o desăvîrșire ce o situează printre marile orchestre ale lumii, ea ne încîntă prin spontaneitate și frumusețe vie. Perfecțiunea rămîne discretă, frumusețea sunetului este lipsită de ostentație; muzica ne este redată în stare naivă, nelăcuită cu frumuseți de detaliu adăugate superflu, neînghețată de dorința fixării statuare. Recunoaștem aci tradiția unui oraș în care toată lumea iubea muzica și mai tuturor le plăcea nu numai s-o asculte, dar s-o și cînte; această muzicalitate este sursa celei mai înalte desfătări. E de prisos să vorbim în detaliu despre compartimentele orchestrei, despre concertmaistrul Willy Boskowsky, despre ceilalți soliști. Mai presus de orice vrem să facem elogiul orchestrei, al orașului de glorie muzicală ce a născut-o.

Activitatea orchestrei în ultimele decenii, ca și cele două concerte de la București, au stat sub semnul prezenței fascinante a lui Herbert von Karajan. Karajan e un dirijor mare printre cei mari; este unul din acei puțini care domină decenii întregi, așa cum au făcut-o spre exemplu un Mahler, Nikisch sau Furtwängler. N-ar avea rost o enumerare a marilor sale calități, deoarece ar fi greu să constați lipsa vreuneia și ar



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 295 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

fi regretabil să o omiți; marile însușiri de muzician și dirijor sunt doar punct de plecare în creația lui Karajan. Să spunem totuși că puterea sa de convingere se clădește pe o cunoaștere intimă și totală a muzicii pe care o dirijează; aceasta, precum și înaltul nivel al orchestrei, îl detașează de necesitatea de a se preocupa în timpul concertului de detalii; omul, care a fixat anterior ceea ce este fundament dar și amănunt în muzică, creează pe deplin liber la concert, urmărind înăuntrul-și, cu complicitatea orchestrei, firul nevăzut și miraculos al muzicii. Punctul de decolare, impulsul pentru zbor îl constituie momentul inițial al piesei; după aceea, bagheta părăsește ceea ce se numește de obicei „tactare“, pentru a desena fraza muzicală, volumul ei, însăși muzica; acest fel de contact cu orchestra este pe deplin eficient și frumusețea lui constă tocmai în constatarea că gestul nu e de ordin narcisian, ci se transformă, prin combustie completă, în muzică.

Probabil că gestică lui Karajan (avîndu-se în vedere aci nu numai mișcarea mîinilor, ci întregul efort muscular) exercită o influență nu numai asupra orchestrei: ea antrenează și pe ascultător, constituind o sugestie și un ghid în urmărirea muzicii. (Adevărat că uneori în această putere de influențare ai și senzația voinței exprese de a o exercita.)

Rămîne un subiect de meditație, după aceste concerte, însăși curgerea timpului muzical, dialectica preciziei cu fluiditatea; fiecare notă este fixată în timpul hărăzit ei și, în același timp, ea curge, ne scapă. În special în Mozart, care a fost marele geniu al agogice muzicale marele maestru al curgerii timpului muzical, fluiditatea aceasta este uimitoa-



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 296 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

re; ea se refuză analizei, ne fură în permanență. Orchestra vieneză, condusă de Karajan, ne-a pus în concretul acestei probleme. Atît în „Eine kleine Nachtmusik“ cît și în Simfonia nr. 40, peste perfecțiune și stil, ne-a impresionat tocmai această fluiditate deplină a curgerii timpului, a cărei realizare reprezintă semnul celei mai înalte și veritabile culturi muzicale.

Poate că Mozart, Beethoven, chiar Schubert (ca și Haydn, care nu a figurat în concertele de la București) reprezintă pentru arta muzicală ceea ce pentru sculptură este arta greacă din secolul ei de glorie. Idealul, perfecțiunea saturată de conținut, rămîn un miracol de primăvară și un subiect de nostalgie, pentru tot ceea ce va urma în istorie. Această nostalgie o simțim deja la Brahms, care vrînd să rămînă perfect clasic, a izbutit să ajungă și el la aceeași înălțime, fiind însă fără voie și inovator. La Richard Strauss vedem deja un continuator, care se hrănește în bună măsură din gloria marilor săi înaintași.

(Cele două valsuri oferite în bis – genială „Muzică ușoară“, cu totul și cu totul fermecătoare – ne-au întregit imaginea Vienei cu elemente care evocă pînă și culoarea locală.)

Concertele oaspeților noștri vienezi ne-au permis a retrăi frumusețea artei clasice muzicale. A fost ca și cum am fi contemplat sculptura și arhitectura antică, dar nu în reproducere, ci chiar pe Acropole.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 297 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

DE LA SALZBURG⁴³

Am întârziat la începutul spectacolului dar mi-am găsit repede locul; la lumina unui bec discret pot urmări partitura. Știam demult: Karajan este nu numai un mare dirijor, dar și un om de teatru înnăscut. Montînd „Boris Gudunov“ la Salzburg, el a înfruntat toate greutățile unei drame pe cît de largi ca rezonanțe umane, pe atît de violent specifice în culoarea ei național istorică. Dar de ce oare va fi inversat el ordinea scenelor? Încoronarea are loc după ce în chilia lui Pimen, impostorul Grișka află povestea țareviciului ucis. Clopotele invadează cu lumina lor terifiantă piața încoronării. Mai există și salturi în partitură; de asemeni s-a preferat a se încheia opera cu moartea lui Boris și nu cu scena revoltei din pădure. Dar ce importanță pot avea mici schimbări? Oricum ai lua această operă nefinită în grandoearea ei, scenele recompun aceeași creație unică în teatrul muzical dintotdeauna; pecetea unui geniu ce depășește individualul rămîne întipărită în capodoperă. La atare grad de autenticitate a interpretării spectacolul nu putea fi decît în limba rusă; muzica este lipită de limba ei originară, într-așa fel încît despărțirea lor ar duce la distrugerea unui întreg. Numai cu rezonanță slavă figurează în distribuția alcătuită de Karajan, dînd pronunției rusești o precizie fonetică și muzicală absolute. Pînă și corul operei din Viena a fost reunit cu acela din Zagreb. Doar Gerhard Stolze în pielea lui Șuiski va împrumuta o culoare fantastică celuiia ce

⁴³Decembrie 1965.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 298 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

avea să-l detroneze pe Boris.

În Boris îl aud pe Ghiaurov. Acum 12 ani îmi era coleg de conservator, locuind în același cămin; ne salutăm politicos de câteva ori pe zi. N-aș fi crezut că va ajunge un asemenea mare tragedian; prin pînzele intonațiilor sale străbat ecourile îndepărtate ale lui Șaliapin și Pirogov, topite de o nouă personalitate – puternică, convingătoare pînă la ultimul gest. Cînd îl aud spunînd: „și în durerea groaznică trimisă de Dumnezeu pentru greul meu păcat, sunt învinuit de toate relele – și pe toate piețele numele lui Boris e blestemat“ – mă simt sugrumat. Cuvintele „și somnul mă părăsește și în bezna nopții copilul însîngerat îmi apare... ochii-i sclipesc, cerînd îndurare... îi aud țipătul de moarte... Doamne Dumnezeule...” îmi smulg vertiginos lacrimi lăsîndu-mă rușinat.

Ce operă ciudată: personajul principal – Boris – intră în scenă numai de patru ori; el cîntă desfășurat doar în două scene, dar umbra lui nevăzută e prezentă tot timpul, apăsînd acțiunea, influențînd personajele, strivindu-ne pe noi. Ce eficiență dramaturgică! Iar partea lui vocală nu mai seamănă azi cu ceea ce e scris – modest – în partitură; gama psihologică și sugestiile orchestrei au modelat o balansare între cînt și vorbire nu mai puțin modernă și îndrăzneată decît „sprechgesang“ contemporan. Iată-l și pe Herlea al nostru în actul polonez; pronunțarea și intonația îi sunt impecabile; șerpuitoare, insistența fanatică și vicleană a lui Rangoni e învăluită de orchestră și de șopotul fîntînilor din Sandomir. Marina Mnišek (Sena Jurinac), amestec de



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 299 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

fidelitate oarbă și senzualitate rece, e orbită de Rangoni. La cererea lui îl va capta fără scăpare pe aventurosul „fals-Dmitri“ (Uzunov). Maslennikov jalește în „Inocentul“ soarta unei întregi lumi, cobindu-i sfârșitul. Chiar în partitură totul e *vizibil*. Dar Karajan și ai săi dau glas și făptură semnelor muzicale, lăsându-ți impresia sensului unic: această muzică poate fi cântată numai așa. Poate că nu e adevărat, dar adevărat că impresia a fost aceasta. Atîta timp cît pot savura muzica și „în sine“, trec în goană peste mulțimea de inovații care poartă nervurile vechimii unui secol, rămînînd tinere ca tot ce e autentic.

Musorgski cunoaște divizarea octavei în trei și patru părți egale; se scaldă în moduri; cultivă ceea ce numim „false relații“ armonice; nu e departe chiar de fasciculele sonore.

Apăsasem de înțelesurile ei multiple, vrăjit de inocența acestei muzici, ajung la ultima lăsare de cortină. Mă smulg cu greu din gravitatea contemplării. Vreau să mă unesc cu toți spectatorii de la Salzburg pentru a aplauda această mare ispravă teatrală. Dar... îmi dau seama că sunt ridicol. Nu poți aplauda un vis.

Lampa discretă care-mi luminează partitura se află în camera mea de lucru; aparatul de radio (prin postul București) îmi retransmite prin *conserve*, după cîteva luni, ceea ce știam de la martori *oculari* că a fost minunat.

Cîtă poftă de lucru și cîte sugestii creatoare îți trezesc asemenea spectacole! Chiar cînd sunt povestite de oameni fericiți...

Dar încă să le auzi imprimate pe bandă de magnetofon!



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 300 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

ZUBIN MEHTA⁴⁴

În constelația dirijorilor din generațiile noi, Zubin Mehta este un profil de prim rang. Născut în zodie norocoasă la Bombay în 1936, și-a făcut studiile la Academia din Viena în cel mai tradițional spirit european și a început cariera de dirijor permanent la vârsta de 24 de ani în America; activitatea sa a cunoscut un urcuș continuu. Mehta e azi dirijor permanent al orchestrelor din Los Angeles și Tel Aviv; el este mereu peste tot, trecînd oceanul cum trecem noi Dîmbovița. O intuiție a impresarilor noștri și, poate, o împrejurare favorabilă, a făcut ca Mehta să fie invitat la Festivalul Enescu în 1964 (avea 28 de ani), fapt care l-a apropiat probabil de orașul nostru, după care s-a reîntors în 1967 la același Festival cu orchestra sa din Los Angeles; noi îl vom vedea acum tocmai într-o înregistrare din 1967, la Sala Palatului.

Spuneam că punem pe Mehta printre dirijorii tineri marcanți ai zilei de azi, cu unele trăsături tipice acestei generații care cuprinde pe Abado, Rojdestvenski, Maazel, japonezul Osawa, Boulez și alții. Toată această generație s-a născut în zodie norocoasă; ascensiuni rapide într-o viață muzicală aranjată de impresari iscusiți i-a plasat repede în fruntea celor mai bune orchestre din lume. Dirijorii de altă dată erau pionieri statornici: Nikisch, Weingartner, Bruno Walter, Toscanini, Koussewitzki, Klemperer, Furtwängler erau înainte de toate pedagogi care ridicau orchestre, crescînd și ei împreună cu orchestrele lor. Cei de

⁴⁴Televiziune, 1972.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 301 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

azi au găsit făcute marile orchestre; avioanele cu reacție... trag la scară, transportându-i în câteva ore de pe un continent pe celălalt; viața lor e deci mai puțin sedentară decât a înaintașilor; ei simt mai puțin chinurile pionieratului; sunt perfect informați unul despre celălalt, căci fiecare apare la pupitrul unor orchestre unde deunăzi dirijase colegul său. Tehnicitatea noilor mari dirijori este extraordinară; aceasta e, de asemeni, generația care ține să dirijeze fără partitură; ei trec cu dezinvoltură de la orchestră la operă și apoi la orchestra de cameră; înregistrează enorm de multe discuri, fiecare dintre ei are un mare repertoriu. Sunt impecabili; gesturile lor sunt frumoase, fără cusur. Eficiența lor e maximă; ei prepară 2-3 repetiții concerte de înaltă ținută. Cu toate acestea, satisfacțiile pe care le oferă nu sunt întotdeauna fundamentale.

Perfecțiunea tehnică a orchestrelor și interpreților de azi este sigur mai mare decât a celor de altă dată (fapt remarcat de exemplu și de violonistul Isaac Stern), nu însă și puterea lor de creație, forța lor de convingere. Tehnica, sunetul frumos, nu găsesc întotdeauna un echivalent în domeniul spiritului, și asta cu toate că în buna lor pregătire intră de asemeni excelenta cunoaștere a stilurilor muzicale; nu se poate spune că ei excelează numai pe planul virtuozității pure, fiind doar automate muzicale. Concertele decurg la un nivel muzical remarcabil, ele pot fi toate memorate pe disc, fiind ele înșile un fel de discuri vii. Aspectul excepțional, inedit, începe deci de la un anumit nivel în sus; și totuși marile momente interpretative rămân la fel de rare



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 302 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

ca și odinioară. Poate de aceea lumea caută azi mai puțin impecabilul și dorește mai ales ceea ce este viu chiar fie și mai puțin perfect; aceasta pare să ghideze și înregistrările pe bandă și pe disc de azi, care sunt mai puțin lipite din bucățele, cât urmăresc întregul, suflul, viața.

Poate că toată această generație de tineri excepționali mai are să se coacă pe plan spiritual, pe acela al creației propriu-zise.

Vom asculta și vom vedea Simfonia Eroică a lui Beethoven. Timpul ne este limitat, suntem la televiziune într-un program drămuț cu minutul; n-am vrut să renunțăm la „Rapsodia a II-a“ de Enescu, de aceea din păcate a trebuit să renunțăm la două părți din Simfonie. Zubin Mehta, dirijându-și excelenta sa orchestră, ne apare ca un dirijor de forță, fermecător, lucid, perfect stăpîn pe reflexele sale, controlînd totul și, înainte de toate, controlîndu-se pe sine; energie, sensibilitate, dramatism, toate sunt desfășurate la timpul lor. Să remarcăm însă că dramatismul interpretării are mai ales un caracter local, „la timpul său“; Simfonia aceasta este însă dramatică în totalitatea ei; compunerea Eroicii a însemnat un mare act eroic și revoluționar în ordinea muzicii și a spiritului; ea este o surprare de maluri; Eroica este cea mai surprinzătoare dintre simfoniile lui Beethoven; într-un fel, era denivelată; durata de 50 de minute reprezenta cam dublul unei simfonii din timpul acela; părțile sunt lungi, complicate ca formă; Eroica a fost o surpriză chiar pentru autorul ei; Beethoven a trebuit să înfrîngă o inerție pentru a se putea hotărî la un asemenea act creator, care a și



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 303 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

fost de altfel penalizat de critica vremii; dramatismul Eroicii e deci nu numai în episoadele ei dramatice, ci în întreaga ei desfășurare, în proces. La acest leagăn al Simfoniei interpretarea de față are acces mai anevoios.

Cît despre suava, complexa, minunata Rapsodie a II-a a lui Enescu, mi se pare că interpretarea adusă de la Los Angeles la București este surprinzător de reușită, justă și caldă.

GHENADI ROJDESTVENSKI⁴⁵

Noi am fost colegi la Conservatorul „P.I. Ceaikovski“ din Moscova pe la începutul anilor '50 cînd Rojdestvenski, student fiind, făcea primii pași în carieră.

De pe atunci, el avea un interes extraordinar pentru fenomenul contemporan; de exemplu, el a făcut în Rusia primele audiții ale unor lucrări mai vechi de Prokofiev, necunoscute, pentru care își procura pe cheltuiala sa partiturile din străinătate.

În această ordine de interese a lui, cu totul specială, intră și interpretarea unor lucrări de Enescu, de Theodor Rogalski. Într-un anticariat din Praga a cumpărat o lucrare de-a lui Rogalski, pe care nu numai că a cîntat-o, dar a pus-o și pe disc, pe la începutul anilor '60.

De asemenea, a dirijat la București Simfonia I de Enescu într-o

⁴⁵ „Cotidianul“, 14 septembrie 1995.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 304 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

interpretare care rămîne un moment de referință în istoria acceptării muzicii lui Enescu. A fost un eveniment!

Rojdestvenski este un om care are o mare aviditate de cunoaștere și înțelegere a noului. Noi fiind colegi și el apreciind muzica mea, a programat în primă audiție la Moscova în 1956 (chiar înaintea primei audiții de la București sub conducerea lui Silvestri), Concertul pentru orchestră, într-o viziune luxuriantă.

Tot el a dirijat acolo concertul meu pentru flaut, cu flautistul Corneev, avea proiect să dirijeze oratoriul „Miorița“ (compus tot în timpul studiilor), dar era necesară o organizare prea amplă și a renunțat. A mai reluat lucrări de-ale mele și mai târziu. A imprimat pe disc Concertul pentru violoncel cu violoncelistul Victor Simon; am auzit, că a cîntat concertul meu pentru flaut și la St. Petersburg prin anii '80.

Pe urmă, ne-am văzut din ce în ce mai rar, dar știam unul de altul. Deci, a fost o bucurie, cînd mi-a telefonat că vine la București și dorește o lucrare de-a mea, să-i propun concertul pentru două violoncele. Era vorba despre Festivalul George Enescu (1995). În program au figurat lucrări de T.Olah și de Alfred Schnittke. Rojdestvenski a făcut enorm pentru propagarea și chiar pentru stimularea creației lui Schnittke; l-a cîntat peste tot, la BBC, în Austria, în Suedia etc.. Ne-am putea dori și noi un dirijor atît de dedicat creației românești actuale.

Rojdestvenski, mare expert în prime audiții, este nu numai un dirijor dar și un promotor – ăsta-i cuvîntul – de muzică nouă.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 305 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

LUDOVIC BACS⁴⁶

La dubla sa aniversare – 65 de ani de viață și 35 de ani de carieră dirijorală – doresc să vorbesc despre maestrul Ludovic Bacs în stilul care i se potrivește: mai puțin cu adjective, mai mult cu substantive și verbe. Altfel spus: mai mult despre fapte, în felul său simplu și nedeclarativ, lipsit de emfază.

După terminarea unor temeinice studii de dirijat, Ludovic Bacs este angajat în 1957 ca violonist în Orchestra Radio; în 1959, o dată cu eliberarea unui post, este angajat ca dirijor al Orchestrei de Studio. Această orchestră specifică radioului care înregistra multă muzică, nu mai este astăzi; urmașa ei este Orchestra de Cameră. Sub conducerea lui Ludovic Bacs, ea a dobândit un profil propriu și a jucat un rol aparte în viața muzicală; era o orchestră mică din punct de vedere numeric, iar aparițiile ei în public nu erau săptămânale; în schimb, avea mai mult timp pentru repetiții și se completa cu suplimenți, după nevoie. Rezultatele obținute erau adesea remarcabile, începînd cu opțiunile repertoriale. Într-o vreme cînd operele lui Wagner nu prea erau în repertoriu (nici azi nu suntem, de altfel, răsfățați în această privință), Orchestra de Studio a oferit seri concertante cu „Parsifal“, „Tristan și Isolda“, „Walkiria“; în fiecare dintre ele s-a putut auzi o mare parte din opera respectivă. Sub bagheta lui Bacs s-au cîntat în concert „Don Giovanni“ și „Flautul fermecat“ de Mozart, „Regele

⁴⁶ „Actualitate muzicală“, anul VI (1995), nr. 120 (1 martie).



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 306 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Arthur“ de Purcell, „Iphigenia în Aulida“ de Gluck, capodopere ale lui Monteverdi ca „Orfeu“, „Încoronarea Poppeei“, „Reîntoarcerea lui Ulisse“. Din muzica secolului nostru, îmi amintesc de opera lui Dallapiccola „Zbor de noapte“.

La mijlocul anilor '60 Ludovic Bacs a format ansamblul „Musi-ca rediviva“; a importat din Germania instrumente baroce; el însuși a dat versiuni instrumentale proprii (vreau să spun: orchestrații ale sale) pentru „Arta fugii“ și „Ofranda muzicală“, capodoperele „per suonare“ ale lui Bach; aceste versiuni au fost editate pe disc. Bacs a orchestrat multă muzică veche ce atestă bogata tradiție muzicală din Transilvania; a preluat „Codex Caioni“, muzici de Ostermeyer, Bakfark, Reilich și Daniel Speer (compozitorul care semna „Dacia-nus Simplicissimus“). Bacs a orchestrat „Rapsodia română“ de Liszt și a dirijat multe lucrări de Bartók, printre care menționez „Cantata profana“ (după o veche baladă românească). „Dansurile din Transilvania“, „Suita de dansuri“. Bacs a oferit în concert operele „Horea“ de Drăgoi și „Ovidiu“ de Nottara.

Pentru muzica nouă românească, maestrul Bacs a făcut foarte mult; există un minutaj impresionant de lucrări noi românești înre-gistrate de el pe bandă de magnetofon și pe disc. Ludovic Bacs nu s-a ferit să abordeze lucrări diferite, chiar problematice, care i-au cerut un efort deosebit. Să reamintesc „Orestiile“ lui Aurel Stroe, lucrările lui Nicolae Brînduș „La țigănci“ și „Strigoi“, opera „Secretul lui Don Gi-ovanni“ de Cornel Țăranu, lucrări de Mihai Moldovan și multe, multe



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 307 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

altele.

Personal, îi datorez foarte mult; menționez operele „Iona“ și „Praznicul calicilor“ (care nu au interesat niciodată Opera Română din București) și Simfoniile I, II, III, V (a treia fiindu-i dedicată). Toate acestea există pe disc sub bagheta maestrului Ludovic Bacs. De ce mi-a plăcut să colaborez cu domnia sa? Pentru punctualitate și competență în îndeplinirea programului stabilit; și, mai ales, pentru probitatea și seriozitatea arătate în studierea partiturii. Maestrul Bacs nu se sfiește să-l întrebe pe compozitor tot ceea ce privește interiorul lucrării acestuia; el dorește să cunoască și să înțeleagă resorturile intime ale creației. Interpret și compozitor doresc să dezvăluie împreună cât mai mult din ceea ce există în partitură. Această colaborare de trei decenii cu Ludovic Bacs ne-a împrietenit; este o stimă care nu se întreține neapărat prin vizite reciproce și pahar, ci – aș spune – se află „întru muzică“.

Ludovic Bacs nu este un artist comercial, populist, mediatic; atitudinea sa față de succesul de public este în tradiția lui George Enescu: el pune slujirea muzicii înaintea succesului personal. Nu este întotdeauna comod în repetiții; se poate răsti la orchestră, dar instrumentiștii îl respectă, căci știu că el nu este nedrept.

În ultimele stagii, Ludovic Bacs ne-a bucurat cu unele concerte care au fost evenimente muzicale. Să reamintim premiera românească a uluitoarei „Vespro della Beata Vergine“ de Claudio Monteverdi – pentru care revista „Actualitatea muzicală“ i-a decernat „Premiul



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 308 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

excelenței interpretative“ pe 1994 -, „Simfonia a VIII-a“ și „Cîntecele“ lui Gustav Mahler; ele au însemnat nu numai un efort artistic, ci și unul material și chiar financiar (achiziționarea partiturilor, a materialului, goana după sponsor – specifică tranziției).

Îi urez maestrului Ludovic Bacs nu numai în numele meu, ci și în numele numeroșilor lui prețuitori, al iubitorului de muzică, mulți ani de activitate muzicală rodnică și de aici înainte!

GIGI⁴⁷

În sala Academiei de artă din Berlin (fost de Vest): patru seri consecutive cu „Gigi Căciuleanu și Teatrul Coregrafic din Rennes și Bretagne“. M-am grăbit să văd ce mai face Gheorghe Căciuleanu pe care l-am cunoscut în adolescența lui ca dansator de mare talent; am colaborat în 1970 într-un concert „Dansul și Muzica“. Știam că între timp, rămînînd același prodigios dansator, a devenit unul dintre cei mai notabili coregrafi ai Franței de azi (în 1989 trupa lui a însoțit pe François Mitterand în vizita acestuia în India, fiind contribuția culturală a Franței la festivalul din Bombay). Am fost curios să-l văd azi cu trupa sa, al cărei creator este și în care s-a împlinit ca autor coregraf.

Am văzut de aceea ambele programe anunțate. Prima impresie a fost aceea de familie regăsită: o dată cu elementele noi (și înainte

⁴⁷ „România literară“, nr. 48, 29 noiembrie 1990.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 309 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

de ele) – continuitatea. Am reîntâlnit pe fostul elev al lui Miriam Răducanu, nu numai într-o bună parte a limbajului său gestual, dar și în agerimea observației realului, în pregnanța detaliilor, în amestecul de humor cu amărăciune, așa spune: în cultura sentimentelor.

Programul lui Căciuleanu a cuprins trei mari opere de balet: în prima seară – „Un tren poate ascunde un altul” și „Dansuri din Maria dela Buenos Aires”; în a doua – „Saxographie”.

O trăsătură esențială a coreografiilor lui Căciuleanu este intensă muzicalitate care se manifestă începând cu alegerea muzicilor (întotdeauna de bun gust, fie ele muzică clasică, folclor, jazz etc.) și continuând cu urmările lor coregrafice; nimic esențial nu scapă artistului în linia mare și în detalii: dansul – dezinvolt, parcă fără efort se contopește cu muzica.

„Un tren poate ascunde un altul” este o lungă suită de microbalete pe 45 de muzici foarte variate; ele se succed în mod surprinzător, căpătînd fiecare, în afara reliefului său propriu un altul special, prin felul cum a fost el „ascuns” de precedentul. Varietatea prea mare este întotdeauna un greu examen pentru opera de artă; ea cere autenticitate, fluentă și o contraforță centripetă care să adune totul sub semnul unității. Am găsit toate acestea în lucrarea lui Gigi care a permis și o bună fructificare a posibilităților celor 13 membri ai companiei. Steaua trupei – Ruxandra Racovitza, a dansat „Barcarolla” cu o acuitate și o finețe care m-au făcut să aud altfel capodopera lui Chopin. Este interesantă viziunea coregrafică a lui Căciuleanu asupra unui adagio de



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 310 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Bach: linia mare este urmărită exemplar, realizându-se un convingător continuum, întrerupt însă adesea de scurte izbucniri incisive; îmi este aproape acest tip de discurs care se adresează percepției subliminale. Am apreciat foarte mult scurtul dans goyesc, tras parcă din „capriciile“ marelui pictor. Paleta sonoră a lui Căciuleanu este foarte largă și mereu fericit folosită, fie că recurge la „Dies Irae“ din Requiemul lui Mozart, la un cântec de Okudjava sau la surse zoologice și naturale.

Am fost sensibil la dansurile extrase din „Maria dela Buenos Aires“. Căciuleanu a colaborat cu compozitorul argentinian Astor Piazzolla care a reluat, revigorându-l, vechiul „Tango Argentino“. Melancolia și disperarea, un dor fără margini și sugestia metafizică, ridică tangoul la universalitate; în ce mă privește, tangoul îmi pare Sarabanda secolului XX. Perechile de dansatori din trupa lui Gigi Căciuleanu, cu aerul lor misterios și suspect, crud și pasionat, evoluează într-o lumină crepusculară, pe fondul unor diapozitive proiectate care ne aduc în fața ochilor cafenelele din Buenos Aires.

În a doua seară, „Saxographia“ a înfățișat o suită de dansuri pe muzică avînd ca protagonist saxofonul. În acest spectacol Gigi este și animator. El stă de vorbă cu publicul, explicîndu-i regulile jocului: cele 18 dansuri (unele solo, altele în duo, cvartet, cvintet sau grup) se desfășoară în ordine aleatoare, persoane diverse din sală trăgînd la sorți ordinea lor; ne amintim de experiențele de hazard cu participarea publicului făcute de către Michel Butor. Titlurile dansurilor sunt ușor caraghioase (drôles), oscilînd între dada și suprarrealism, calamburul



fiind și el solicitat.

Publicul tânăr din Berlin a apreciat arta lui Gigi, aplaudându-l și fluierându-l furtunos în sala uneori rigidă a Academiei de arte.

équivalences

Pagina de titlu



Pagina 311 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 312 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 313 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

MECANISME



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 314 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 315 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

INFATUAREA INFORMAȚIEI⁴⁸

În zilele noastre informația s-a constituit într-o entitate de sine stătătoare și pare să devină principala avuție a omenirii. Un om de știință a putut spune: „lumea se compune din materie și informație“. Cine dispune de informație, stăpânește lumea. Devenită marfă, informația ocupă unul din primele locuri: omul modern este dispus să plătească mult pentru a o avea; la rîndul lor, producătorii oferă din ce în ce mai multe informații și mijloace de informare. Omul bine informat se simte ca și bine nutrit; la cozile alimentare schimbul de informații răcorește și chiar satură pînă la un punct; consumul de informație dă insului și un anumit sentiment al puterii: „Nu numai *ei* știu; știm și noi cîte ceva; suntem și noi informați“.

⁴⁸Text scris.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 316 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Asistăm la o adevărată bulimie a informației; îngurgitarea permanentă și furioasă se distinge prin proastă asimilare. „Istoria minciunii“ a lui Derrida ar putea să înregistreze ca mijloc principal al dezinformării întreținerea în consumator a iluziei că este bine informat. Valul de informații devine principala piedică pentru informația reală; adesea știrile cele mai importante sunt strecurate în potopul de știri nesemnificative. Manipularea publicului prin bogăție de informații este mai eficientă decât aceea prin privare, căci bogăția de informații îți dă iluzia că ești informat, în timp ce informația mai săracă te face să cauți adevărul cu înfrigurare și îți poate dezvolta spiritul critic. Recomandarea care s-ar putea trage din această observație nu este una de sărăcie a informației, ci aceea de ordonare și ierarhizare a ei; extragerea noimei devine decisivă. Orientarea și navigarea în informație devine lucrul cel mai important în lumea modernă.

Infatuarea omului care se iluzionează că știe tot, iată un fenomen tot mai răspândit la noi ca și în vest. Într-o emisiune de televiziune amfitrionul îi spune interlocutorului: „Dar unde ați fost, domnule, atâția ani că eu n-am știut nimic despre Dvs?“ Altfel spus: „Cum v-ați permis să existați de vreme ce eu nu am avut știri despre Dvs?“ Cam tot astfel, se pare că a reacționat și presa în Occident la premiile recente ale operei „Oedip“ de Enescu. Mulți oameni și diverse grupuri sociale își închipuie că privirea lor acoperă întregul orizont al existentului; dacă nu ai norocul să intri în acest orizont, nu ești.

Pentru a intra azi în orizontul omului informat, simpla informație



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 317 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

nu este suficientă. Informația are nevoie de forță, de penetranță; în zilele noastre, din nefericire, informația trebuie să țipe, să sară în ochi, să-și impună evidența. Ea trebuie să fie „mediatizată“. Forța unei informații este numai parțial cuprinsă în substanța ei; mediatizarea, puterea cu care este pusă în valoare, impusă, manipulată, a devenit tot mai importantă, chiar decisivă. În artă, în politică, în economie, reclama construiește portretul artistului, al partidului, al produsului. Sigla devine hotăritoare. Te miri cât de mult poate fi umflată o gogoasă și cât de mult mistificarea poate ține de pîine. În programarea adevărului și a minciunii e hotăritoare inventivitatea în a trece adevărul sau minciuna prin urechea acului.

Pîinea și cirul au fost hrana de bază în antichitate. În zilele noastre li se adaugă informația.

STÎNGA – DREAPTA⁴⁹

După Revoluția Franceză viața politică a cunoscut o singură axă: dreapta – stînga. Chiar dacă înțelesul acestor noțiuni a suferit modificări, el s-a referit întotdeauna la scopurile forțelor politice.

După al Doilea Război Mondial s-a impus și o nouă axă: aceea a mijloacelor de acțiune: extremismul dorește scurtarea drumului prin violență lipsită de scrupule, pe cînd centrismul optează pentru mij-

⁴⁹Text manuscris.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 318 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

loace moderate care evită distrugerile.

Noua axă longitudinală a devenit tot mai importantă pe măsură ce mijloacele tehnice au căpătat o amploare nemaiîntâlnită; o forță politică restrînsă (țară, partid, grup, la limită un individ) dotată cu mijloace de ultimă oră poate acum pune în pericol de destabilizare sau anihilare întreaga societate. Am intrat deci în era în care mijloacele au devenit tot atît de importante ca și scopurile. McLuhan a exprimat noua situație într-o formulă lapidară: „masajul e mesajul”: el s-a referit numai la medii, dar înțelesul e tocmai acesta: nu doar ceea ce vezi la televiziune este important, ci chiar faptul că recurgi la ea și te supui masajului.

În aceste condiții de hipertrofieri a mijloacelor de acțiune criteriile etice capătă o pondere extraordinară; doar ele pot încerca să apere societatea de anihilare. Nici un scop nu poate scuza orice mijloc de acțiune; mijloace și scop fac una. (Un exemplu de ambiguitate scop – mijloace: revoluția și puterea. Stalin susținea că scopul său e revoluția, iar puterea – mijlocul de a o înfăptui; realitatea a constatat contrariul: revoluția a fost mijlocul de a înfăptui puterea. Pentru politicieni puterea devine adesea scop, pe cînd scopurile afirmate sunt de fapt mijloace pentru obținerea puterii. În războaie scopul inițial este nu rareori uitat; războiul însuși devine scopul și numai uzura partenerilor îi pune capăt.)

În acest amestec de scopuri și mijloace axele încep să funcționeze anapoda: extremele se ating. Devine greu să deosebești extrema stîngă



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 319 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

de extrema dreaptă. Un fapt bizar observat și în viața noastră politică: dacă extremele îndepărtate fuzionează, forțele de centru reușesc cu mult mai greu o apropiere între ele.

Paradoxul războinicului: doi luptători de profesie, întâlnindu-se, se vor îmbrățișa fiindcă sunt colegi de breaslă sau se vor bate între ei pentru că însăși profesia le-o dictează?

ROBESPIERRE LA BĂTRÎNEȚE⁵⁰

Maximilian este caracterul infailibil, omul cu bărbie puternică al cărui sentiment principal este legea. Rațiunea – iată motivația sa; ea inhibă – pentru a înlocui – toate celelalte sentimente.

Robespierre nu este un subiectiv, el poartă legea morală și rațiunea imparțială în brațele sale. În numele lor nu cunoaște ezitarea; orice act de teroare este permis. Celelalte afecte dispar; familia, prietenii, cercul mai restrâns al rațiunii legate de dragoste, toate acestea nu există pentru Robespierre.

Ca să trăiască în eternitate, Robespierre trebuie să moară de tânăr; în felul acesta el poate rămâne infailibil și enigmatic. Dacă însă împrejurările și instinctul conservării îl păstrează în viață, el poate să pătească aceeași rușine ca și Napoleon. Bonaparte, eroul neînfricat care a condus, a îmbărbătat și a învins, a îngălbenit de moarte în fața

⁵⁰Text manuscris.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 320 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

unei mulțimi furioase; și-a salvat viața fugind pe ușa din spate a unui han.

Robespierre la bătrînețe e un suflet mic, furios, resentimentar, dominat de toate afectele posibile, dar îndeosebi de cele mici. Împarte dreptate la coadă la pâine, e un ghem de ură proiectată pe o sumedenie de indivizi și (de fapt) pe întreaga omenire.

E supărat pe lume pentru că nu a vrut să urmeze drumul indicat de el, de rațiunea lui; o asemenea omenire este vrednică de dispreț și de ură. O ură și un dispreț în care lumea întreagă ar trebui să se înece împreună cu el, Robespierre.

DILEMA RĂZBOINICULUI⁵¹

Ce fac doi războinici atunci cînd se întîlnesc? Se îmbrățișează pentru că sunt colegi de profesiune sau se războiesc între ei tocmai fiindcă aceasta este profesiunea lor?

Acesta este paradoxul războinicului și nu poți să nu te gîndești la el dacă urmărești viața politică: extremele de dreapta și de stînga fie se îmbrățișează între ele luptîndu-se, fie se luptă între ele îmbrățișîndu-se; fiecare dintre ele protestează vehement atunci cînd este confundată cu cealaltă; amîndouă împreună se precipită să stoarcă fructul vlăguit al centrului politic.

⁵¹Text manuscris.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 321 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Nu poți să nu te gîndești la Marshall McLuhan cu ale sale reflecții despre mediile contemporane: „*masajul* este mesajul“. „Masajul“ este *cum*, iar „mesajul“ este *ce*; în zilele noastre *cum* devine tot atît de important ca și *ce*; *CUM* este pînă la urmă chiar *CE*.

Istoria secolului XX ne oferă multe exemple de *SCOP* și *MIJLOC*, *conținut* și *formă*. „Formele fără fond“ despre care a vorbit Maiorescu semnaleză aceeași deturnare a unui cuplu „CE“ – „CUM“.

Despre Stalin s-a spus că scopul său a fost construirea socialismului, iar puterea personală – doar mijlocul; s-a văzut însă că tocmai scopul unui asemenea om este puterea personală, pe cînd „societatea socialistă“ – doar mijlocul de a-l obține, adică forma.

Nici un scop nu scuză orice mijloace; un scop înalt care folosește mijloace josnice devine josnic el însuși.

Puterea este un mijloc periculos: cine strînge putere cade foarte ușor sub puterea ei.

Stalin nu a fost numai un individ, ci o categorie în forma ei foarte concentrată; lui Stalin i-a căzut în mînă o situație, el a avut parte de un imperiu; altora li se încredințează funcții și puteri mai mici. Directorii „plini“ și adjuncții, președinți și vicepreședinți o spun la numire: „voi îndeplini această sarcină pînă cînd salvez situația, apoi voi pleca“. Dar ei uită să plece; nu mai știu de ce au rămas, gaura neagră a puterii îi va absorbi pînă la desființare.

După ce totuși pleacă (sau sunt făcuți să plece), în mintea lor stăruie această funcție a puterii; ei continuă să viseze comitete, să



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 322 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

formeze guverne, să numească și să demită; funcția dobândită li se pare acumă înăscută.

Dar această transformare a lui *cum* în *ce* atît de frecventă în secolul XX (cînd omul are la îndemînă mai mult ca oricînd înainte mijloace tehnice teribile ale puterii) nu este un fenomen nou, doar intensitatea cu care se manifestă fenomenul este nemaiîntîlnită.

Morala clasică nu are ca obiect conținutul vieții sociale, ci normele de comportare; (ea însăși transformă pe *cum* în *ce*), îți spune numai *cum*: să nu furi, să nu ucizi, să nu minți, oricare ar fi scopurile tale.

Dar acest „*cum*“ părea să fie mai puțin important în trecut; omul nu avea mijloacele de stăpînire (control) și de distrugere de azi; ieșea în evidență scopul, exista un anumit consens în ceea ce privește mijloacele care se pot folosi. Dreapta politică era dreapta, iar stînga era stînga; aceasta părea esențial.

În secolul nostru teribil disponibilitatea mijloacelor și lipsa de scrupule au devenit din ce în ce mai eficace; astfel *mijloacele* au cîștigat mereu în importanță.

Pentru Stalin rezolvarea oricăror dispute ideologice era o chestiune de tehnică a puterii. Ca și Hitler, el știa foarte bine ce este puterea: cum pot fi folosite masele și cum se selecționează anturajul, cum se cucerește și cum se menține puterea. El rezolva orice problemă cu tehnică și sînge rece: ucidea sau promova, îmbălsăma sau mișca pe eșichier, mobiliza sau trimitea la moarte, înflăcăra sau cauteriza cu lașă hotărîre.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 323 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

Jucăria preferată: puterea. Activitatea preferată: manipularea oamenilor; ucizi părinții și-i faci pe copii să te adore. Voluptatea cea mare: intriga și manevra politică.

CONOTAȚIILE UNUI AFORISM⁵²

Un încăpător și enigmatic aforism al lui Wittgenstein (pe care l-am citat într-o compoziție muzicală) dezvăluie neașteptate conotații etice. Probabil că noianul de vorbe din zilele noastre și sila pe care o provoacă ele potențează în chip deosebit acest aforism care sună astfel: „ceea ce poate fi arătat nu poate fi spus.“

Formularea este pe cât de lapidară, pe atât de categorică: „cannot be said“ poate exprima nu numai neputința de a spune ceea ce poate fi arătat, ci și interdicția de a spune. Nu spuneți ceea ce vreți să arătați: nu veți reuși! Nu aveți decît să arătați, dacă puteți! Intră sub forța acestui aforism întreaga gamă de sentimente nobile și înainte de toate sentimentul religios, patriotismul, dragostea de aproape.

În ziua de azi aceste valori sunt afirmate și exaltate. Din nefericire însă, cele mai adeseori ele nu sunt arătate, ci numai spuse. Și fiindcă sunt spuse în loc de a fi arătate, rezultatul spunerii lor este o autentică limbă de lemn, adică o limbă care nu poate spune nimic despre ceea ce are aerul că ar dori să vorbească. Metaforele, îndemnurile,

⁵²Text manuscris.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 324 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

comparațiile, invocările rămân vide și nu fac decît să compromită valorile la care se referă; această limbă este gata făcută pentru a fi pusă în ghilimele sau a fi comentată cu „cică“.

Emisiunile și poeziile „de suflet“, declarațiile care se proclamă „sincere“, articolele care „mărturisesc“, sunt din capul locului neredibile. Spunerea „sincerității“ poate fi doar o formulă de politețe, „mărturisirea“ nepoftită nu poate avea loc, „sufletul“ pus ca un purceluș pe tavă ia numele sufletului în deșert. În cele din urmă, cuvintele acestea nu reușesc să se miște în lumea valorilor invocate, ci într-un spațiu caragialesc.

Aforismul lui Wittgenstein le spune rostitorilor: aduceți sinceritatea în fapt, izgoniți însă expresia „vă spun sincer“, căci ea îndepărtează în loc de a apropia instaurarea sincerității.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 325 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire

ALTE TEXTE

1967–1970



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 326 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 327 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

CLEPSIDRA⁵³

Una din lucrările mele recente se numește „Clepsidra“. Care poate fi actualitatea ei?

Însăși ideea de „Clepsidră“, de măsurare a timpului, poate fi înțeleasă ca o reacție la actualitate, fiind legată mai mult de veșnicie decât de clipa prezentă.

Depinde însă cum înțelegi actualitatea și veșnicia: ceea ce este veșnic nu poate fi considerat neactual; e adevărat că există lucruri veșnice și neactuale; cimitirele sînt la marginea orașelor și adesea observi printre plăcuțele de acolo urmele gloriilor de odinioară, cele mai multe – efemere.

Dar ideea de cimitir nu poate fi considerată neactuală; nici ideea

⁵³ „România literară“, 13 iunie 2001.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 328 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

de eternitate, nici aceea de dragoste.

După ce părăsesc locurile lor de muncă, lăsînd de o parte actualitatea producției lor sociale și participarea lor eventuală la actualitatea politică, oamenii se duc la casele lor și dau de altă activitate, aceea veșnică a dragostei, a somnului, a plimbării, a meditației.

Mie mi se pare că veșnicia clepsidrei își are actualitatea ei.

Există însă și actualitatea artistică; cred că energia creației artistice constă tocmai în forța de a actualiza o temă.

Rămîne să sper că și lucrarea mea „Clepsidra“ este actuală, că am găsit resursele energetice ale actualizării ei.

1968 (pentru ziarul „Munca“)

SENTIMENTE ȘI MUZICĂ⁵⁴

Simt nevoia să scriu, cu dorința ca gîndul să se așeze perpendicular pe hîrtie. Nu mai există frica de hîrtie. Mai mult te împiedică pasărea de pe umăr, care s-a așezat durabil și (te) privește; aproape că ți-e frică; lipsa ei te-ar duce poate la destrăbălare.

De asemeni nu mi-e frică de faptul că vreau să mă exprim prin cuvinte; nu am grijă că aș fi astfel mai puțin muzician.

Totuși mă muncesc *sentimente* și ceea ce îmi vine să scriu este *gîndul despre* sentimente, care le ușurează în parte, dar și ascute

⁵⁴ „România literară“, 13 iunie 2001.



[équivalences](#)

[Pagina de titlu](#)



[Pagina 329 din 338](#)

[Înapoi](#)

[Întregul ecran](#)

[Închide](#)

[leșire](#)

sentimentele. Gîndindu-te, ușurezi sentimentul, îl faci „indirect“, îl spui, îl obiectivezi, îl dezactualizezi ușor. Într-un sens îl faci mai puțin conștient ca simțire, deși gîndul tocmai îl aduce în fața ta, își face ca obiect sentimentul, prin aceasta ascutîndu-l. (Paradox în acțiune.) Mă interesează însă acest lucru în muzică; la asta mă gîndesc mai mult și asta îmi vine să scriu (nu să transmit, ci să lămuresc și să fixez). Oprind gîndul îl îngheț, îl fixez în scris și astfel las loc liber altui gînd; scriu ca să recitesc... și fiindcă am o tensiune interioară care se cere scrisă.

Sînt uimit cît de „sentimental“ am devenit. Plecarea mă emoționează; despărțirea, chiar pe zece zile, mă întristează, mă pune în vibrație și virtualmente (și nu numai virtualmente) lăcramez, mi-e strînsă inima. În afară de asta, micile lucruri îmi dau emoții; de exemplu, un cartof fiert cojit, pe masă, îmi dă o emoție religioasă.

La gară Rachmaninov mă emoționează (sau ceva în felul acesta), ceea ce nu mă împiedică, ci mă îndeamnă să mă gîndesc la arta lui, punînd față în față ideea mea despre arta lui cu emoția pe care mi-o dă în momentul acesta (emoțiile ocazionale; Beethoven). Îndată ce simt înțepătura, infuzia acestei muzici (ca și o injecție care se difuzează în organism, punîndu-l în vibrație), îmi vin și gînduri despre ea, ca despre o expresie a unor sentimente ce mă animă în acest moment.

Muzica aceasta, pe cît e de tare ocazional, pe atît nu rezistă după aceea; imediat *după* aceea. Sentimentele trec și ele, forța lor stă în moment, în actualitatea lor psihologică, dar muzica aceasta este cu



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 330 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

adevărat caducă. Acest „își dă drumul“, această spontaneitate, absolut sinceră, cu ochii minții închiși, și prin care suflă vîjîitul (în loc să sufle spiritul), mă jenează, răpește muzicii ceva care cred că e esențial și durabil. Aceasta nu mai e muzică, ci cuvinte. Cuvintele se găsesc mai ușor decît sunetele, dar sunetele sînt mai prețioase; trebuie să folosim sunetele închinîndu-ne lor, simțindu-le întreaga lor solemnitate naturală. (Poate că la Rachmaninov mă deranjează și gustul, calitatea, dar nu asta mă interesează acum.)

Aici am în vedere și „lupta cu materialul“. Or, tocmai în momentele sentimentale (care trec, dar lasă urme adînci, mă încărunțesc și mă îmbătrînesc) aș dori și eu să nu lupt cu materialul; adică aș dori să mă „nutresc“ din lupta anterioară, pentru a „trece în altceva“. Acest lucru altfel îl face Bach decît Rachmaninov, căruia îi respect mai mult sentimentele decît arta (Iar un paradox aparent: arta mare nutrește sentimentele și este nutrită de ele, pe cînd sentimentele compromit arta). O muzică (poate nu și alte arte) a sentimentelor se usucă dacă nu e întreținută de oxigenul intelectului (ca și oxigenul, el nu arde, ci întreține arderea, e necesar ei); înțeleg ciocnirea muzicală neliterară a sunetelor, înțeleg crearea unui obiect muzical cu viață proprie, care are drept conținut – în afară de sentimente – propria sa formă. Și intelectul are nevoie de hidrogen, adică de material inflamabil; acesta, cînd devine flamă încetează a mai fi hidrogen; sentimentul se oxigenizează, arde.

Nu pot ieși din această dialectică și chiar dacă o viață întreagă aș



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 331 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

trăi muzicalmente din „hidrogen“, aş presupune existența oxigenului, fie chiar ca un număr „i“ în muzică, adică neinteligibil din punct de vedere artistic, dar absolut necesar pentru a face operațiuni importante.

„Hidrogenul“ e un element periculos, dar absolut necesar artei. Prezența lui te arde, absența lui te usucă. De altfel el se aprinde numai în prezența „oxigenului“; o artă azotoasă, de tip „Rachmaninov“, dă iluzia arderii lui. Deși reproduce și stimulează arderea *celui* ce arde deja, rămîne însă o ardere trecătoare.

(4-6 august 1967)

VISUL DE ASTĂ NOAPTE⁵⁵

Mă așez la mașina de scris, cu un păhărel de Armagnac în descreștere, pentru a povesti visul meu de astă noapte; voiam de dimineața s-o fac, de cum m-am trezit, din timpul cursurilor la Conservator, – visul mă străbătea ca două lumi total diferite una de cealaltă, ca spiritul și materia.

Am dormit puțin noaptea asta; am adormit la unu noaptea după filmul *La Religieuse* care m-a impresionat dar nu mi-a plăcut; visul îmi arată că mi-au rămas în ochi imagini albe, – basmale sau bandaje? – într-o alunecare taciturnă, religioasă, lentă, fără zgomot. Alunecarea

⁵⁵ „România literară“, 13 iunie 2001.



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 332 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

leșire

e mai degrabă oblică, parcă aş vedea nu cu ochiul, ci cu un fel de aparate de filmat: nu alunecă albele corpuri, nu le mişc eu cu ochiul meu, ci alunecă în travelling un aparat de filmat. Totul pe un pat, sub baldachin.

Aseară, înainte de a merge la cinematograf, am cumpărat peşte şi zahăr cubic alb. Îmi place să cumpăr peşte, îmi place să-l mănînc, dar mă nelinişteşte întotdeauna ideea că peştele se chinuie de viu, că eu sunt aproape de moartea lui. Întotdeauna mă gîndesc din nou: ce este sufletul? de unde începe sufletul? care este stadiul său „inferior“ şi care, eventual, unul „superior“?

Prin mijloace omenşti, făţarnice, ocolesc întrebarea şi cu atît mai mult răspunsul. Acasă vorbim iarăşi despre cît e de greu să omori, sau să laşi să moară, sau să vezi murind un peşte; micul humor macabru ocoleşte aceste gînduri şi la urmă ne resemnăm să lăsăm peştele să moară singur pînă a doua zi; dacă nu va muri, îl vom ajuta. („Un peşte căruia i se tăiase capul mai sare încă în tigaia aprinsă“; „Reflexe senzitive, sau nişte muşchi care se destind şi pîrîie mecanic la temperatura înaltă a tîgăii?“)

Şi întotdeauna văd ultimele respiraţii ale unui peşte, ochii ieşind ca ceapa, albi taciturni, religioşi ca ai unui om. Ei sînt religioşi sau noi îi privim religioşi?

Toate acestea aveau să revină în vis.

Înainte de a povesti visul propriu-zis mai amintesc cîteva elemente care au intrat în vis, dar nu ţin de seara de ieri, ci de impresii mai



[équivalences](#)

[Pagina de titlu](#)



[Pagina 333 din 338](#)

[Înapoi](#)

[Întregul ecran](#)

[Închide](#)

[leșire](#)

vechi, din alte locuri. La Muzeul din Moscova există un unic tablou de Goya reprezentînd o călugăriță murind; cam 35 pe 45 cm. Întotdeauna am regretat că acesta e unicul tablou de acolo și că nu e reprezentativ. Călugărița stă oarecum întinsă; e palidă, și tabloul este și el cam alb și palid, palid ca expresie, palid ca lipsit de expresie. Tabloul nu mi-a apărut în visul de azi noapte, dar visul de azi noapte mi-a dezvăluit expresia lui; călugărița zace și totuși noi ne uităm spre ea de jos în sus.

Alt element care s-a lămurit în visul din noaptea trecută se referă la sculptura *Rugăciunea* de Brâncuși. Dintotdeauna mi-a plăcut această sculptură, simplificare, expresie; nu am visat-o azi noapte, dar după vis m-am gîndit la ea și mi s-a părut că simplitatea ei vine de acolo că omul este... bandajat. Dezamăgire, ca și atunci cînd am descoperit că expresia unică a lui Ion Barbu vine totuși de la parnasieni, de la Mateiu Caragiale – e cam neplăcut faptul că o expresivitate ce pare unică vine și ea de undeva. Și acum să relatez visul pe care l-am visat azi-noapte (patul este pe același loc unde, pe alt pat, cu un an înainte, murea mama mea): pe un pat alb, sub baldachin, vedeam cu o mișcare de travelling sau mai degrabă oblică, cum murea Alfred Alessandrescu; părea că se ridică lent, uitîndu-se lateral, înapoi spre noi; era îmbrăcat în alb, dar nu era o îmbrăcămintă călugărească, cu toată simplitatea ei asemănătoare *Rugăciunii* lui Brâncuși, ci un simplu bandaj care îi înfășura totul în afară de cap; se uita tăcut, oblic, într-o ambianță tăcută, bolborosind fără zgomot, deschizînd și închizînd ochii pentru



ultima oară, pentru a vedea pentru ultima oară lumea aceasta, sau mai bine zis, lumea de acolo din vis.

Apoi m-am trezit. Oare fac bine că repovestesc acest vis sau mai bine ar fi fost să las visul să moară fără zgomot, doar cu vagi urme în noaptea amintirilor? Ce infinită este lumea!

14 ianuarie 1970

équivalences

Pagina de titlu



Pagina 334 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 335 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Îșire

Cuprins

<i>Însemnări despre artă</i>	7
MUZICĂ ȘI „DESPRE MUZICĂ“	7
NATURĂ ȘI CULTURĂ ÎN PERCEPȚIA MUZICALĂ	49
PEREN ȘI EFEMER	56
ÎNTREG ȘI DETALII	59
ORIGINALITATE HIMERĂ	62
O DOCTRINĂ A MODERAȚIEI	66
VIZITÎND GALERIA TRETIAKOV	68
 <i>Creatori ai secolului XX</i>	 73
GUSTAV MAHLER ȘI TIMPUL SĂU	73
CARTEA GRĂDINILOR SUSPENDATE DE SCHÖNBERG	94
CĂLĂTORIE ÎN LUMEA LUI BARTÓK	99
GEORGE ENESCU – COMPOZITORUL	107
CVINTETUL OPUS 29 DE GEORGE ENESCU	110
VIAȚA ȘI OPERA LUI EDGAR VARÈSE	116
ȘOSTAKOVICI – 80	130



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 336 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Îșire

A. HACIATURIAN LA 50 DE ANI ȘI DUPĂ ACEEA	133
SUGESTIILE LUI OLIVIER MESSIAEN	143
CARTEA DE ORGĂ A LUI OLIVIER MESSIAEN	147
HENRI POUSSEUR MEDITÎND LA R. SCHUMANN	151
MUZICĂ DE GYÖRGY KURTÁG	158
EDISON DENISOV	166
MUZICA LUI ALFRED SCHNITTKE	172

Gînduri despre muzica contemporană **185**

ORDINEA ÎN TURNUL BABEL	185
MAGISTRALI ȘI MARGINALI	192
IMPECABILI ȘI VULNERABILI	197
ACADEMIA DE MUZICĂ ÎN ANUL 2000	203

Muzica românească de astăzi **211**

O DEZVOLTARE SUBSTANȚIALĂ	211
MYRIAM MARBE I	219
SIMFONIA A VII-A ȘI CREAȚIA LUI P. BENTOIU	230
ARTISTUL LA 70 DE ANI	233
IEDUL	235

In memoriam **241**

ÎN AMINTIREA HILDEI JEREA	241
UN MODEL	244
ÎN MEMORIA LUI JAN TAUSINGER	248
LUDOVIC FELDMAN	252
MYRIAM MARBE II	255
ÎN AMINTIREA LUI EUGEN-MIHAI MARTON	257



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 337 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Închide

<i>Mari interpreți</i>	263
REPETIȚII CU Y. MENUHIN ȘI G. ENESCU...	263
VLADIMIR SOFRONIȚKI	267
CLAUDIO ARRAU: SEARĂ BEETHOVEN	272
SVIATOSLAV RICHTER: UN PIANIST UNIC	274
DOUĂ RECITALURI EXTRAORDINARE	284
SEARĂ BRAHMS CU GEORGESCU ȘI RICHTER	288
RICHTER PRINTRE NOI...	291
CRONICĂ LA O SĂRBĂTOARE MUZICALĂ	293
DE LA SALZBURG	297
ZUBIN MEHTA	300
GHENADI ROJDESTVENSKI	303
LUDOVIC BACS	305
GIGI	308

<i>Mecanisme</i>	315
INFATUAREA INFORMAȚIEI	315
STÎNGA – DREAPTA	317
ROBESPIERRE LA BĂTRÎNEȚE	319
DILEMA RĂZBOINICULUI	320
CONOTAȚIILE UNUI AFORISM	323

<i>Alte texte 1967–1970</i>	327
CLEPSIDRA	327
SENTIMENTE ȘI MUZICĂ	328
VISUL DE ASTĂ NOAPTE	331



équivalences

Pagina de titlu



Pagina 336 din 338

Înapoi

Întregul ecran

Închide

Ieșire